

БЕРНАРД
ШОУ
О
ДРАМЕ
И
ТЕАТРЕ



БЕРНАРД
ШОУ

О ДРАМЕ
И ТЕАТРЕ

ПЕРЕВОД
С
АНГЛИЙСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

Москва
1963

*Составитель и автор
вступительной статьи*

А. АНИКСТ

Под редакцией

**А. АНИКСТА
и Е. КОРНИЛОВОЙ**

Редакция литературы по вопросам филологии

ВЗГЛЯДЫ ШОУ НА ДРАМУ И ТЕАТР

Драматургия больших идей

Со свойственной ему самоуверенностью Бернард Шоу утверждал, что в истории английской драмы после Шекспира и до появления его, Шоу, в общем не было ничего значительного. Хотя это и преувеличение, надо, однако, признать, что Шоу не так неправ, как это может показаться на первый взгляд.

После расцвета, пережитого драматическим искусством в эпоху Возрождения, английская драма никогда уже не поднималась на такую художественную высоту. Причиной тому было в первую очередь подчинение театра вкусам буржуазии, усиленно насаждавшей ханжеские нравы. Буржуазная драма восемнадцатого века дала мало интересных произведений. Лишь Шеридан и Голдсмит возвышаются над в общем посредственным уровнем драматургии эпохи. Романтики не завоевали сцены, хотя Байрон и Шелли создали прекрасные поэтические драмы. На протяжении значительной части девятнадцатого века английский театр был театром выдающихся актеров, выступавших преимущественно в классическом репертуаре. Сцену наводняли пошлые фарсы и пустоватые мелодрамы, далекие и от искусства и от больших вопросов современности.

Лишь в 60-е годы прошлого столетия наметились первые проблески возрождения социально значительной драмы. Томас Робертсон (1829—1871) в своих пьесах «Общество» (1865), «Наши» (1866) и «Каста» (1867) впервые дал правдивое изображение современного буржуазного быта, ограничив, однако, круг тем нравственными вопросами. По этому же пути пошли вслед за ними Генри Артур Джонс (1851—1929) и Артур Пинеро (1855—1934). Они проложили путь серьезной драме, посвященной проблемам современной жизни. Однако оба драматурга

побаивались буржуазной публики и охотно шли на компромиссы с ее взглядами. Более смело выступил Оскар Уайлд (1856—1900), комедии которого «Веер леди Уиндермир» (1892), «Женщина, не стоящая внимания» (1893), «Идеальный муж» (1895) и «Как важно быть серьезным» (1895) были открытым вызовом ханжеской морали буржуазии. Пьесы Уайлда привлекли внимание не столько фабулой, которая не отличалась новизной, сколько фейерверками остроумных парадоксов. Остроты Уайлда разили не только нравственное, но и политическое лицемерие господствующего класса.

Бернард Шоу впервые выступил как драматург тогда же, когда Г. А. Джонс, А. Пинеро и О. Уайлд создали свои наиболее знаменитые пьесы. Однако он стоял особняком не только по отношению к Джонсу и Пинеро, но даже по отношению к Уайлду. Решительнее, чем они, Шоу утверждал в своих ранних — «неприятных» — пьесах, что беды общества состоят не в отдельных недостатках и пороках, а в самом существовании социальной системы. Неблагополучие в семейных отношениях, как он показывал зрителям, было лишь одним из проявлений бесчеловечности всего капиталистического строя.

Бернард Шоу явился создателем современной социальной драмы в английском театре. Круг вопросов, затронутых им в его пьесах, необыкновенно обширен: судьбы человечества от древнейших истоков истории до отдаленного будущего («Назад к Мафусаилу», 1921), биологические и социальные законы жизни («Человек и сверхчеловек», 1903), историческая роль и трагическая судьба великого человека («Святая Жапна», 1924), эксплуатация народных масс капиталистами («Дома вдовца», 1892), наука и ученые в буржуазном обществе («Дилемма врача», 1906), брак и семейные отношения («Волокита», 1893; «Женитьба», 1908; «Мезальянс», 1910), проституция («Профессия г-жи Уоррен», 1894), духовный кризис господствующего класса («Дом, где разбиваются сердца», 1919; «Плохо, но правда», 1931), милитаризм и филантропия («Майор Барбара», 1906), парламентаризм и лживость буржуазной демократии («Тележка с яблоками», 1929). Можно было бы еще долго перечислять пьесы Шоу, которых он написал с полсотни. Круг тем, отмеченных здесь, также не полон, ибо их тоже очень много и в каждой пьесе затрагивается отнюдь не один вопрос.

Идейное богатство драматургии Шоу огромно. Все, чем жило человечество на протяжении более чем полувека, получило то или иное отражение в пьесах Шоу. Решительный противник капитализма, Шоу был убежден в том, что на смену ему придет социалистический строй. Он был верным другом СССР с первых дней революции.

Главная черта Шоу — мыслителя и драматурга — способность увидеть вещи в необычном аспекте, добраться до глубочайшей сути явлений. Шоу замечал то, чего другие до него не видели или не хотели увидеть. Шоу щедр на парадоксы, и его персонажи изрекают немало острых суждений, которые сначала выглядят как поругание здравого смысла, а по размышлении оказываются умным обличением несправедливости буржуазных порядков.

Пьесы Шоу будят мысль, воспитывают нетерпимость к злу, учат думать самостоятельно. Силой своего творческого ума он возродил английскую драму, дав ей богатое современное содержание.

Шоу — театральный критик

Бернард Шоу боролся за утверждение социальной драмы не только как драматург, но и как критик. В то время, когда его первые пьесы пробивали себе путь на сцену, он принял приглашение Фрэнка Хэрриса, редактора «Сэтердей ревью», стать театральным рецензентом этого еженедельного издания. Рецензии Шоу печатались в этом органе с января 1895 по май 1898 г. Американский критик Джеймс Ханекер собрал и издал их в двух томах¹. Полный свод рецензий 1895—1898 гг. Шоу включил в свое собрание сочинений под названием «Наши театры в девятые годы», где они заняли три тома².

Другую часть своих статей Шоу собрал в книге «Портреты пером и рецензии»³. Большое количество высказываний о драме содержат различные предисловия Шоу⁴. Американский исследователь Д. Уэст собрал из различ-

¹ B. Shaw, *Dramatic Opinions and Essays*, ed. by J. Hunecker, New York, 1907.

² B. Shaw, *Our Theatres in the Nineties*. London, 1932, 3 vols.

³ B. Shaw, *Pen Portraits and Reviews*, London, 1932.

⁴ B. Shaw, *Prefaces*, London, 1938.

ных газет и журналов статьи и речи Шоу о драме и театре, не вошедшие в собрание его сочинений¹.

• Из этих источников нами были отобраны те высказывания, которые выражают наиболее полно взгляды Шоу на драму и театр. Хотя объем книги не позволил включить все высказывания Шоу по этим вопросам, все же главное здесь представлено. Материалы сборника содержат изложение как драматургических принципов, так и театральной эстетики Шоу.

Высказывания Шоу о драме и театре менее всего похожи на ученые трактаты. Шоу избрал для себя форму эссе, то есть статьи или очерка в оригинальной манере, ярко раскрывающей индивидуальность автора.

Создатель жанра эссе французский писатель шестнадцатого века Мишель Монтень первым ввел в литературу манеру непринужденной беседы автора с читателем. Английские публицисты восемнадцатого века Джозеф Аддисон и Ричард Стиль видоизменили жанр эссе. Они создавали некий образ автора, от имени которого писали свои эссе. Таковы были придуманные ими Болтун и Зритель, от лица которых Аддисон и Стиль издавали журналы, носившие эти названия.

Маска или лицо — вот два крайних вида авторов эссе. Монтень раскрыл свое лицо, Аддисон и Стиль создали прием маски. Минуя другие разновидности эссе, вернемся теперь к Шоу.

Джи-Би-Эс

С первых шагов работы в печати Шоу искал свою литературную манеру и стремился создать образ, который ассоциировался бы у читателя с определенным стилем и, главное, особым характером автора. Когда в 80-х годах девятнадцатого века Шоу работал как музыкальный критик, он подписывал статьи псевдонимом Корно ди Бассетто (название музыкального инструмента). Став театральным критиком, он подписывался инициалами G. B. S. — то есть Джордж Бернард Шоу. По-английски эти инициалы произносятся Джи-Би-Эс.

Джи-Би-Эс стал определенным персонажем. Шоу даже шутил, что театральный критик Джи-Би-Эс это совсем

¹ Shaw on Theatre, ed. by G. West, New York, 1960.

иное лицо, чем драматург Бернард Шоу. (Заметим в скобках, что, хотя Шоу при рождении были даны два имени, он терпеть не мог, когда его, как он выражался, «джорджили», и считал своим литературным именем — Бернард Шоу.)

Действительно, Джи-Би-Эс это своеобразный характер, возникающий перед нами, когда мы читаем театральные рецензии Шоу, написанные в 90-е годы.

Прежде всего Джи-Би-Эс — человек совершенно независимых мнений. Более того, он всегда противник общепринятых взглядов. Если лондонские зрители аплодируют спектаклю, Джи-Би-Эс найдет повод этот спектакль обругать. Для него не существует ни авторитетов, ни невыблемых репутаций.

Всякий автор, как правило, стремится завоевать расположение читателей. Джи-Би-Эс и в этом отношении составляет исключение. Он делает все, чтобы вывести читателя из себя, разозлить его, по любому поводу готов поссориться, осмеяв как глупость самые дорогие читателю верования и убеждения.

Джи-Би-Эс страшный и опасный человек. Он иконоборец, разрушитель, бунтарь, ниспровергающий алтари, осмеивающий нравственные нормы буржуазного общества и его эстетические идеалы. Больше всего достается от него любимцам публики. Когда он берет перо в руки, оно превращается в острейшее оружие, наносящее беспощадные удары по пошлым мещанским понятиям и вкусам.

Джи-Би-Эс действует как будто в ограниченной сфере. Казалось бы, много ли можно сказать в театральной рецензии? Однако в руках такого мастера, как Бернард Шоу, статья о спектакле превращается в подлинное литературное произведение, темой которого являются не только сценические подмостки, но большие вопросы искусства и жизни. В своих театральных рецензиях и статьях Шоу борется против всяческой лжи, против раздутых репутаций, превратных мнений, против всех прописных истин буржуазного искусства и морали. Театральная критика Джи-Би-Эс — один из ярчайших образцов того, как даже малый жанр рецензии на спектакль может быть использован для борьбы за передовые эстетические и нравственные идеалы.

Приемы и формы борьбы у него особые. Джи-Би-Эс невероятный озорник. Он нет-нет да и выкидывает какое-

нибудь колени, которое шокирует не только откровенных обывателей; но и мещан, мнящих себя интеллигентами. Главный противник Джи-Би-Эс — это и есть «интеллектуал», щеголяющий своим либерализмом, а на деле рабски угодливый перед всевластными ханжами-обывателями. Шоу настаивает их стрелами своих насмешек. Он непримиримо относится к оппортунистической манере жонглировать понятиями истины и красоты до тех пор, пока эти понятия не потеряют всякий смысл.

Величие Шоу в его бескомпромиссности, в решительной неуступчивости идейным противникам, наконец, в том, что он не дал купить себя. «В девяностые годы, — рассказывает Шоу, — подкуп критиков стал обыденным, мило и дружественно обставленным делом. Актеры-антрепренеры даже выработали для этого особый ритуал, и никто не считал подкуп предосудительным»¹.

Не странно ли хвалить человека за то, что он не продался? Когда кругом царит всеобщая продажность, когда писателям платят за ложь или за молчание, когда литературная репутация зависит от умения приспособляться, требуется мужество, чтобы не уступить унижающим писателя условиям. Бывают времена, когда остаться элементарно честным — само по себе подвиг. Но честность «в себе» — ничто для общества. Шоу показал пример необыкновенной смелости, когда выступал со взглядами, которые шли вразрез с общепринятыми.

Шоу держал себя столь вызывающе, что и теперь иной читатель поразится некоторыми страницами, которые встретит в этой книге. Для нашего читателя имя Генри Ирвинга не обладает особым значением. Для Англии же это великое имя. Ирвинг был актером большого дарования, кумиром публики. Он сыграл выдающуюся роль в театральном искусстве Англии, высоко подняв его художественный уровень. Но Шоу обращает внимание читателей не столько на достоинства Ирвинга, сколько на его дефекты.

Однако что Ирвинг! Сара Бернар была актрисой с мировым именем. Но ее искусство стало отживать свой век и сама великая актриса закоснела в приемах, которые утратили уже свою эффективность. Шоу развенчивает Сару Бернар.

¹ Цит. по кн. Н. Pearson, Bernard Shaw, London, 1942, p. 159.

Этого мало. Сам Шекспир, этот величайший гений драматургии, не избежал критики Шоу. Читатель встретится в данном сборнике с такими отзывами Шоу о Шекспире, которые звучат почти как богохульство.

Сказать, что Шоу был непочтительный критик, — мало. Он был ниспровергателем авторитетов. И горе великому художнику, если его пригрели и сделали своим мецане. Борясь с мецанами, Шоу саркастически высмеивал и ниспровергал их кумиры. Зато мыслителей и художников, отвергаемых буржуа и мецанами, Шоу открыто признавал своими учителями и ссылался на них как на авторитеты. Когда все вплоть до либералов травили марксизм, Шоу заявлял о своем глубочайшем уважении к Марксу, а когда объединенный лагерь всей мировой буржуазии пытался задуть русскую революцию, Шоу открыто говорил о своем восхищении Лениным. Из писателей он выбирал для похвалы также тех, кто не пользовался признанием буржуазной публики. А признанные авторитеты он иногда восхвалял не за то, что в них ценили все, а за те качества, которые буржуазное мнение не хотело замечать.

Обо всем этом приходится писать для того, чтобы предупредить читателей, которые несомненно будут удивлены многими суждениями Шоу. Хотя нельзя не признать, что Шоу любил иногда из озорства поразить читателя неожиданными оценками, но чаще он делал это с определенной целью. И обидные и безобидные шутки Шоу были целеустремленными. Все они служили писателю средствами в той большой борьбе, которую он вел против вековых заблуждений, созданных буржуазной цивилизацией.

Под знаменем Ибсена

Английская буржуазия, утвердив свое господство, стремилась убедить весь мир в том, что созданный ею строй жизни является наиболее совершенным. Была выдумана легенда о высокой нравственности буржуазного общества, которая доказывалась ссылками на прочность семейных устоев в буржуазной среде. Потoki мецанских романов и драм на все лады воспевали идиллическую семейную жизнь буржуа. Слащавая сентиментальность стала неизбежным спутником ханжеской буржуазной морали

«викторианского» периода. Когда же честные писатели пытались сказать правду, машина буржуазного общественного мнения обрушивалась на них и их заставляли умолкнуть. Такая участь постигла крупнейшего английского реалиста второй половины девятнадцатого века Томаса Гарди. Кампания, поднятая против созданных им шедевров реалистического романа «Тесс из рода Д'Эрбервилль» (1891) и «Джуд-незаметный» (1896), вынудила Гарди отказаться от дальнейших попыток писать о современной жизни. Даже такой смелый писатель, как Семюэл Батлер, не решился опубликовать в 90-е годы свой реалистический роман «Путь всякой плоти», и он был напечатан лишь после его смерти в 1903 г.

Такова была ситуация в английской литературе в те годы, когда Шоу выступил как драматург и критик. В театре положение было не лучше. Когда в 1891 г. театр «Роялти» поставил «Привидения» Ибсена, вся буржуазная печать поднялась на дыбы. Друг Шоу критик Уильям Арчер составил своего рода «Словарь поношений», с которыми пресса обрушилась против Ибсена и тех, кто его поддерживал. «Отвратительно», «ужасно», «нетерпимо», «возмутительно», «нагло», «скандально», «беспардонно», — какие только уничтожающие определения не давали критики, обычно сдержанные и респектабельные в выражениях. Досталось не только пьесе, но и самому Ибсену («Сумасшедший, извращенный писатель», «пессимист, копающийся в грязи», и т. д. и т. п.), а также тем, кто защищал его драму («Любители сальностей и неприличия, стремящиеся удовлетворить свои низменные вкусы под маской интереса к искусству»; «97 процентов зрителей, идущих на «Привидения», — люди с развращенными мозгами, которые интересуются обсуждением отвратительных вещей в прямом соответствии со степенью своей испорченности»). Как справедливо заметил Шоу, исступление критиков против Ибсена свидетельствовало о том, что норвежский драматург задевал отнюдь не только эстетические вкусы своих противников. Борьба вокруг Ибсена, развернувшаяся в Англии, имела широкое общественное значение. Речь шла не просто о том, как надо писать пьесы. Шла борьба за жизненную правду искусства, за его право обличать ложь и лицемерие господствующего класса.

Шоу поднялся против всей массы разъяренных буржуазных критиков, пытавшихся затоптать Ибсена. Когда в

1890 г. Фабианское общество, одним из руководителей которого был Шоу, решило провести цикл лекций на тему «Социализм в современной литературе», Шоу предложили выступить с характеристикой Ибсена.

18 июля 1890 г. он прочитал лекцию, которую затем значительно расширил и в следующем году выпустил под названием «Квинтэссенция ибсенизма». Избранные главы из этой книги печатаются в настоящем сборнике.

За что же ценит Шоу драмы Ибсена? За смелое обнажение различных жизненных конфликтов, трусливо замалчиваемых лицемерными господствующими классами, за совершенно новую постановку вопросов морали. Ибсен, по определению Шоу, не только ставит людей лицом к лицу с действительностью. Его произведения требуют от них ответа на острейшие проблемы нравственности.

Обычно считают, что искусство призвано конкретными примерами иллюстрировать моральные принципы, принятые данным обществом. Против этого Шоу решительно возражает. Подлинная задача искусства, по его мнению, состоит в том, чтобы проверить, насколько господствующая мораль соответствует существующим в обществе реальным отношениям.

Ибсен для Шоу — художник, разрушавший иллюзии, созданные идеологами буржуазии о своем классе. Значит ли это, что Шоу вообще противник идеалов? Точка зрения Шоу раскрывается в «Квинтэссенции ибсенизма» в главе, называющейся «Идеалы и идеалисты».

Существуют идеалы мнимые и подлинные. Буржуазная идеология провозгласила моральными те законы, которые она установила. При этом она совершенно отказывается считаться с тем, насколько эти законы и жизнь, построенная по ним, соответствуют природе человека. В качестве примера Шоу берет вопрос о браке и семье, как он решается в буржуазном обществе. Опираясь на пьесы Ибсена, посвященные этой теме, Шоу раскрывает ложность буржуазного идеала «святости» семьи. На самом деле буржуазная семья строится на неравенстве отношений между мужчиной и женщиной. Искусственные законы закрепляют брак навечно, даже если исчезли те чувства, которые когда-то побудили людей связать себя супружеством. Закон запрещает им разрывать союз, который фактически уже распался, и требует, чтобы супруги сохраняли видимость любви, которой на самом деле между

ними давно уже нет. Получается, таким образом, что мораль обязывает людей лгать, лицемерить и, утверждая некий абстрактный идеал, потом заставляет людей подчиняться этому идеалу вопреки своим действительным чувствам. Так мораль превращается в свою противоположность и диктует людям поступки в сущности аморальные. Ведь ложь, к которой побуждает людей эта идеальная мораль, противоречит самому существу морали.

Шоу не ограничивал рассмотрение морали вопросами личного и семейного характера. Он ставил вопрос о морали широко и решал его диалектически и исторически. Не существует вечных и неизменных законов морали, утверждал Шоу. Законы нравственности создаются самими людьми, и каждый раз, устанавливая определенные нравственные законы, необходимо сначала разрушить те законы, которые отжили свой век. Поэтому неизбежно, что в определенные периоды истории появляются люди, выступающие против общепринятой морали и выдвигающие новые нравственные принципы, со временем новые принципы становятся всеобщими. Разрушителей устаревшей морали всегда сначала объявляют еретиками, а потом увенчивают славой великих пророков.

В свете этого и предлагает Шоу решать вопрос об идеалах и идеалистах. Идеалистами Шоу называет не сторонников философского идеализма (в противоположность материалистам), а тех, кто поддерживает определенные моральные идеалы. Если допустить, что идеалисты это те, кто защищает отжившие свой век идеалы, тогда люди, подобные поэту-романтику Шелли, являются реалистами, ибо Шелли утверждал мораль будущего, противоположную морали буржуазии.

Драматургия Ибсена имела огромное революционное значение потому, что разрушала враждебные человечности мнимые «идеалы» буржуазии. В этом отношении Ибсен не «идеалист», а реалист, художник, изображающий отношения, которые на самом деле существуют между людьми. Но он также идеалист, но уже не в кавычках, а по-настоящему, ибо его пьесы утверждают новые идеалы, более соответствующие человеческой природе.

Интерес к Ибсену и моральной проблематике его пьес не был продиктован одними личными вкусами. Мы уже говорили о том, что вокруг Ибсена разгорелись большие бои, имевшие общественное значение. Основополож-

ники научного коммунизма видели в Ибсене своего союзника в борьбе против лицемерия буржуазного общества. Напомним, в частности, известное письмо Ф. Энгельса П. Эрнсту, датированное 5 июня 1890 г. Ф. Энгельс говорит в нем о социальных корнях творчества Ибсена. Он считает его произведения прогрессивным явлением в литературе. Энгельс писал П. Эрнсту: «...каковы бы ни были недостатки, например, ибсеновских драм, они отображают перед нами хотя маленький и среднебуржуазный, но совершенно несоизмеримый с немецким мир — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземных понятий довольно странно, но самостоятельно»¹. Возражая против тенденции П. Эрнста принизить значение Ибсена, объявив его представителем норвежского мещанства в литературе, Ф. Энгельс писал: «...за последние двадцать лет Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России. Мещане они или не мещане, но эти люди творят гораздо больше, чем другие, и налагают свою печать также и на литературу других народов...»²

Отметим, между прочим, что интерес передовых кругов к творчеству Ибсена проявился и в таком факте, как увлечение дочери К. Маркса, Элеоноры Маркс-Эвelling пьесами великого норвежца. В «Квинтэссенции ибсенизма» Шоу рассказывает, что, когда писатель-антифеминист Уолтер Безант создал свой вариант финала ибсеновского «Кукольного дома», он, Шоу, написал свое продолжение этого продолжения. Другое продолжение написала младшая дочь Карла Маркса, Элеонора³. Шоу рассказывает также, что в одной любительской постановке «Кукольного дома» Элеонора играла Нору, а Шоу — Кростгада⁴.

Шоу считал Ибсена чуть ли не социалистом. Это, конечно, преувеличение. Гуманист Ибсен до признания социализма не дошел, хотя всю жизнь боролся против пороков буржуазного общества. Шоу же, разбирая пьесы Ибсена, стремится подвести читателя к мысли, что Ибсен разделял принципы социализма. По этому поводу справед-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М., 1957, стр. 125.

² Там же, стр. 124.

³ В. Shaw, The Quintessence of Ibsenism. London, 1926, p. 86.

⁴ См. стр. 572.

ливо было замечено, что «Шоу излагает, что думал бы Ибсен, будь он Бернардом Шоу»¹.

Однако, если Шоу произвольно стремился представить Ибсена социалистом по убеждениям, он не ошибался, говоря о том подлинно революционном значении, какое объективно имела драматургия норвежского писателя. Для Шоу Ибсен всегда оставался примером честного художника, разрушавшего лживые идеалы общества, которое погрязло в мещанстве.

Кто только не утверждает, что его цель истина! Шоу знал, что есть, однако, одна простая закономерность. Писатели, которые обнажают язвы и болячки общества, неизменно вызывают ярость тех, кто хотел бы сохранить иллюзию, будто данный общественный организм является здоровым. Протест Шоу отлился в формулу, ставшую законом всего его драматургического творчества: «Театр не может доставлять удовольствие. Он нарушает свое назначение, если не выводит вас из себя».

Можно сказать, что Шоу довел этот принцип до крайности. Ему недостаточно, чтобы драма изображала конфликт, существующий в жизни. Он добивается, чтобы конфликт возникал также между драматургом и зрителем. При том понимании драмы, которого придерживается Шоу, это естественно. Ведь задача драматурга, как он считал, разрушать иллюзии зрителя о жизни, обличать мертвенность идеалов, уже не соответствующих действительности. Все это не может не раздражать тех, кому эти идеалы дороги (или выгодны).

Шоу настолько осуществил это в своем творчестве, что его пьесы до сих пор продолжают раздражать мещан и ханжей разного толка.

Русские реалисты

Наряду с Ибсеном Шоу высоко ценил значение замечательных мастеров русского реалистического романа и драмы. В главе «Что нового дала норвежская школа» («Квинт-эссенция ибсенизма») Шоу ставит вопрос широко: что нового дало направление в литературе, представленное

¹ St. John Ervine, Bernard Shaw, London, 1956, p. 231.

именами Ибсена, Стриндберга, Толстого, Горького, Чехова и Брие.

Этот перечень включает имена, которые обычно не принято связывать друг с другом. Уже Ибсен и Стриндберг — драматурги разного склада. Толстой, Горький, Чехов — при всей их близости — представляют разные этапы в развитии русского реализма. Брие вообще попал в этот список случайно, так как по силе дарования его просто невозможно поставить наравне с великими мастерами, как это сделал Шоу.

Не будем, однако, педантичны по отношению к манере Шоу сближать отдаленные друг от друга имена и понятия. Существенно то, что в современном ему искусстве Шоу выделял как близкое ему такое искусство, которое расшатывало устои несправедливого эксплуататорского общества с его лживой моралью.

Бернард Шоу был одним из первых, признавших мировое значение русского реализма. Революционным был для Шоу не только смысл творчества пролетарского писателя Горького. Он отлично понимал сокрушительную силу реализма и таких писателей, как Толстой и Чехов. Уже то, что они показали крах «домов, где разбиваются сердца», свидетельствовало о понимании ими глубочайшего кризиса духовной культуры буржуазного общества. Шоу полагал при этом, что для всякого сколько-нибудь думающего человека произведение Л. Толстого и Чехова делают ясной необходимость полной перемены всего жизненного уклада. Если нравственное разложение проникло в среду тех, кто считается цветом культуры, значит, прогнило и должно быть сметено общество, которое довело до такого состояния своих лучших людей. (См. отрывок из предисловия Шоу к пьесе «Дом, где разбиваются сердца».)

Лев Толстой, по определению Шоу, «великая Разрушительная социальная Сила». (См. статью «Кто же Толстой — трагик или комедиограф».) Преклоняясь перед его величием, Шоу тем не менее вступил в полемику с ним. Бернард Шоу не принял в Толстом его «толстовства». Он отвергает как величайшую наивность толстовскую идею «непротивления». Статью «Кто же Толстой — трагик или комедиограф» Шоу написал в 1921 г., в тот самый год, когда он написал свою знаменитую статью «Диктатура пролетариата». Как видим, Шоу далеко отошел от фави-

анства. Он признает насилие как средство переустройства общества и говорит это без всяких оговорок. Но Шоу признает не всякое насилие. Он отвергает насилие, применяемое эксплуататорами для того, чтобы удержать народ в повиновении.

Вопросы эстетические и моральные всегда связаны у Шоу с общественными проблемами. Поэтому в его критических работах нет разделения между художественными и общественными проблемами. Одно естественно перерастает в другое. Требование жизненной правды в искусстве влечет за собой оценку действительности, которую изображает художник, а это в свою очередь ставит извечный вопрос: что делать? Духовная близость Шоу к величайшим представителям реализма в русской литературе была естественна.

Враги № 2, 3, 4.

Мы просим извинения у читателей, что нарушаем порядок и начинаем рассмотрение того, против чего боролся Шоу в литературе и драме, с явлений второстепенных. Но так будет удобнее.

С первых шагов работы в качестве драматурга и театрального критика Шоу повел борьбу против развлекательной буржуазной драматургии. Ее наиболее популярным проявлением были так называемые «хорошо сделанные пьесы». Своего высшего развития этот вид драматургии достиг во Франции. Писатели Э. Скриб и В. Сарду сделали главным элементом драмы внешнее действие, интригу. Нельзя сказать, что они совершенно лишили драму идеологического смысла. Сарду и его соратник Ожье были апологетами реакционного буржуазного строя, утвердившегося во Франции во второй половине девятнадцатого века. М. Е. Салтыков-Щедрин страстно ненавидел эту пошлую буржуазную драматургию, прославлявшую буржуазные идеалы «успеха», и заклеил Сарду и Ожье прозвищем «драматургов-паразитов»¹. Они породили целую школу буржуазной развлекательной драмы во всех странах Европы и в США. Англия имела своих последовате-

¹ М. Е. Салтыков (Ш. Щедрин), Полн. собр. соч., том V, стр. 214—219.

лей Сарду, но и пьесы самого маэстро шли здесь в многочисленных театрах.

Так как внешняя занимательность действия была основным приемом драматургов этой школы, Шоу вообще стал противником интриги в драме. Во всяком случае, в своих статьях он постоянно показывает искусственность интриг, применяемых драматургами, пишущими «хорошо сделанные пьесы». Так как драматические ситуации, создаваемые в таких пьесах, не имеют ничего общего с явлениями, типичными для данного общества, то эта драматургия не помогает зрителю понять жизнь, а поддерживает в нем всякого рода иллюзии.

«Хорошо сделанная пьеса» — это в глазах Шоу самый худший вид драматургии, ибо она затуманивает мозги вместо того, чтобы просветить их. Хотя Шоу-критик вел решительную борьбу против «сардятины», Шоу-драматург отнюдь не пренебрегал интригой. Он продемонстрировал в ряде пьес («Кандида», «Ученик дьявола», «Обращение капитана Брассбаунда» и некоторые другие), что приемы «хорошо сделанной пьесы» могут быть использованы и для драматургии идей. Но высшим достижением этой последней он все же считал такую композицию, при которой занимательность определяется не интригой, а столкновением противоположных идей.

Шоу говорил, что обычно пьеса содержит завязку, развитие действия и развязку, но при этом персонажи не обсуждают друг с другом то, что происходит в их жизни. Для Шоу такая пьеса — не драма. Вот когда Нора и ее муж усядутся, чтобы обсудить их взаимоотношения и все, что произошло между ними, тут-то, по мнению Шоу, и начинается настоящая драма. Сам Шоу дал много образцов драмы, где персонажи обсуждают кардинальные вопросы жизни («Майор Барбара», «Человек и сверхчеловек», «Дом, где разбиваются сердца», «Тележка с яблоками» и много других). В некоторых из них внешнее действие сравнительно ограничено, но зато какое бурное развитие мысли! Какие столкновения идей! И оказывается, что здесь не меньше жизни и движения, чем в так называемых «хорошо сделанных пьесах».

Сам Шоу умело компенсировал отсутствие внешнего действия в своих драмах диалектикой идей, но его теоретические высказывания породили незаслуженно пренебрежительное отношение к проблеме занимательности драмы.

Появились драматурги, считавшие дурным тоном хорошо слаженную интригу. Шоу и Чехов, который заменил внешнюю интригу глубоким напряжением душевной жизни своих героев, не могут нести ответственность за это, ибо они другими средствами возбуждали у зрителей ощущение драматизма жизни, тогда как эпигоны — на то они и эпигоны, — сохранив внешнюю форму драмы без интриги, не в состоянии наполнить эту форму подлинным драматизмом.

Отношение Шоу к романтизму получило выражение в его статьях о «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе и «Принцессе Грезе» Э. Ростана. Хотя Мюссе — романтик первой половины XIX века, а Ростан представляет неоромантизм второй половины того же столетия, они для Шоу художники одной и той же линии драматургии. Шоу-реалист не может принять романтических иллюзий, позерства, риторики. Но хотя он и смеется над наивным романтическим изображением душевного мира людей, тем не менее он не глух к поэтичности языка романтиков. Он их не ставит в один ряд с кропотельными «хорошо сделанными драм». Романтизм когда-то был революционным искусством, сыгравшим положительную роль хотя бы уже тем, что именно он разбил твердыни классицизма и проложил путь для реализма. Но выполнив эту миссию, романтическое искусство во многом отжило свой век. На новой ступени человеческого сознания романтизм уже не помогает постижению жизни и должен уступить место более современному искусству — искусству реалистическому.

Все это выражено у Шоу с обычной для него остротой суждений. Там, где речь идет о препятствиях, стоящих на пути современного реалистического искусства, он суров. То, что было прекрасным раньше, утрачивает со временем обаяние, должно уступить место новому искусству, и Шоу говорит об этом прямо.

Боролся Шоу и против той драмы, которая, будучи по внешности реалистичной, не была таковой в полной мере. Примером псевдореалистической драмы были для Шоу пьесы Пинеро. Этот драматург был по-своему чуток к веяниям времени и улавливал, какие проблемы волновали современников. Казавшаяся смелой постановка назревших вопросов общественной нравственности на самом деле представляла собой своего рода спекуляцию, то есть обман доверия публики. Замахнувшись, как если бы он со-

бирался ниспровергнуть основы основ бружуазного общества, Пинеро затем круто поворачивал действие и завершал свои драмы концовками примирительного и даже ретроградного характера.

Шоу нетерпимо относился к такой драматургии. Близость писателя к современности, считал он, состоит не в использовании злободневной тематики, а в новаторском смелом решении назревших проблем. Пинеро считался английским ибсенистом, но, как показывал Шоу, ему было далеко до великого норвежца, ибо на самое главное — на новое решение нравственных вопросов — он не осмеливался.

Каждое из великих направлений драмы в европейском искусстве — трагедия классицистов, высокая комедия Мольера, просветительская драматургия, романтическая мелодрама — имело своих эпигонов. В каждую эпоху они опошляли передовые нравственные принципы и эстетические идеалы, стремясь извлечь для себя личную выгоду в обстановке общественного интереса к определенным темам. Имел своих опошлителей и реализм. Статьи Шоу о Пинеро весьма поучительны. Революционеры всегда презирали либералов, опошлявших великие освободительные идеалы жалким приспособленчеством к условиям, с которыми якобы нельзя бороться открыто. Революционер в искусстве, Шоу разделял такое отношение к спекулянтам великими идеями и тонко вскрывал ретроградные тенденции, замаскированные показным либерализмом.

Отношение Шоу к натурализму

Начальный период деятельности Шоу — конец девятнадцатого века — приходится на ту пору, когда в литературе и театре значительное влияние приобрело направление, названное натурализмом. В ряде существенных вопросов сторонники критического реализма и натуралисты были близки. В натурализме, как и в реализме, были сильны антикапиталистические тенденции. Лучшие представители этого направления — Золя во Франции и Гауптман в Германии — создали острые социальные произведения с ясно выраженной демократической направленностью.

Своего отношения к натурализму Шоу, пожалуй, нигде не выразил так ясно, как в предисловии к «Трем

пьесам Брие». Эжен Брие (1858—1932), французский драматург, выступивший в конце девятнадцатого века с пьесами на социальные темы, не был особенно даровит, и произведения его гораздо ближе к Пинеро, чем к Шоу. Думается, что прав один из новейших исследователей творчества Шоу, Эрик Бентли, который писал, что поддержка Брие была отнюдь не причудой Шоу. «Не следует удивляться,— пишет Бентли,— что Шоу как критик, годами боровшийся против Скриба и Сарду, с радостью приветствовал появление Брие, сверкнувшего разок-другой драматическим талантом, близким к тому, что мы назвали бы реализмом Шоу или педагогическим реализмом»¹. Для Шоу было важно иметь последователя во Франции, и ему показалось, что Брие — достойный соратник.

Заблуждение Шоу тем более простительно, что оно послужило стимулом к написанию одной из его лучших статей. Мы извлекли из нее ту часть (она составляет начало статьи), в которой Шоу рассматривает вопрос о натурализме и реализме. Характеризуя деятельность главы и теоретика французского натурализма Эмиля Золя, Шоу особо отмечает, что писатель открыл обществу глаза на многие темные стороны жизни. Однако одно лишь ознакомление публики с фактами, пишет Шоу, не составляет задачи подлинно реалистического искусства. Его цель не описание действительности, а объяснение ее. Реалист тот, кто понимает жизнь и видит зло, которое необходимо устранить для того, чтобы сделать ее разумной.

В статье о Брие Бернард Шоу сформулировал главный пункт своей концепции реалистической драмы. У драматурга, пишет он, «более высокая цель, чем забавлять самому или забавлять людей: он должен толковать жизнь». Задача писателя — «выбирать из хаоса повседневных событий наиболее значительные, группировать их так, чтобы обнажить важнейшие связи между ними и тем самым превратить нас из зрителей, ошеломленно взирающих на чудовищную неразбериху, в людей, постигающих судьбы мира».

¹ E. Bentley, *The Playwright as Thinker* (1946), 7th printing, 1960, p. 287.

Выше, перечисляя врагов, против которых боролся Шоу, мы не назвали того, кто был для него противником № 1. Пришло время сказать его имя. То был не кто иной, как Шекспир.

Читатель, который еще не читал этого сборника и вообще мало знаком с Шоу, удивится: как? неужели Шоу боролся против Шекспира? Читатель, который уже знаком со статьями Шоу, — может быть, с не меньшим удивлением, — будет вынужден признать, что Шоу много, долго и упорно занимался ниспровержением Шекспира.

Пожалуй, ни о ком из писателей, за исключением Ибсена, Шоу не написал так много, как о Шекспире. Ни в одной из своих статей Шоу не упустил случая покритиковать Шекспира. Склонность Шоу разрушать общепринятые верования ни в чем не сказалась так ясно, как в его суждениях о величайшем из драматургов мира.

Шоу пишет о Шекспире с предельной непочтительностью. Временами нападки Шоу на Шекспира приобретают яростный характер. Но вдруг читатель, привыкший уже более или менее к тому, как Шоу поносит Шекспира, замечает, что великий насмешник неожиданно высказывает о Шекспире вполне разумные мысли и даже как будто признает его величие.

Отношение Шоу к Шекспиру было очень сложным. Надо знать и понимать Шоу, чтобы разобраться в этом вопросе и не вынести слишком поспешных суждений о его понимании Шекспира. Но прежде всего приходится признать: Шоу действительно боролся против того, что Шекспир был объявлен на веки веков художником наивысшего совершенства.

Против этого Шоу решительно восстал.

Чем же объясняется борьба Шоу против Шекспира?

Прежде всего тем, что преклонение перед Шекспиром было возведено в культ, перешедший в слепое идолопоклонство. Шекспир, некогда живой для своих современников драматург, был превращен в предмет бездумного поклонения. Его произведения стали рассматриваться как некая безусловная эстетическая ценность, стоящая выше сегодняшних интересов людей. Творчество Шекспи-

ра было превращено в некую абстракцию искусства вообще, в непреложную эстетическую догму, не менее вредную, с точки зрения Шоу, чем те мнимые нравственные идеалы, которые испроверг Ибсен.

Шоу терпеть не мог, когда люди бездумно преклонялись перед кем бы то ни было. Он считал, что слепая вера не только унижает человека, но задерживает движение общества вперед. Каждый обязан сам удостовериться в ценности любой философии или школы искусства, не полагаясь при этом ни на что, кроме собственного разума, а это последнее лишь тогда будет верным, когда его основу составит стремление по-современному решить все вопросы жизни.

Всякое искусство служит своему времени. Шекспир отвечал нравственным и эстетическим понятиям той отдаленной эпохи, когда он жил. Он был прекрасный поэт, умелый драматург. Но изменились общественные нравы, философские понятия, художественные вкусы. Почему же не должно перемениться отношение к искусству Шекспира? Как бы ни был он хорош для людей эпохи Возрождения, люди иного времени вправе задаться вопросом: отвечает ли он как мыслитель и художник запросам девятнадцатого или двадцатого века?

Так рассуждал Шоу, и, надо признать, постановка вопроса в такой плоскости не может вызвать возражений. Самое великое и прекрасное искусство прошлого не могло предвидеть потребностей последующих времен и удовлетворить их. Поэтому каждая эпоха рождает свое искусство. Его художественные достоинства могут быть или казаться ниже уровня, достигнутого великим искусством прошлого, но зато оно всеми корнями уходит в почву нынешней действительности и говорит о том, чем люди живут теперь.

Мы знаем, что Шоу боролся именно за такое искусство. В его время условия сложились так, что консервативная критика и общественное мнение использовали авторитет Шекспира для борьбы против свежего и нового в искусстве, в особенности против критического реализма. Из Шекспира сделали своего рода заслон для новой драмы. Поэтому Шоу не без основания видел в Шекспире главное и самое опасное препятствие для реалистической драматургии. В английском театре конца девятнадцатого века сложилась такая ситуация: репертуар состоял из совре-

менных пьес, большинство которых были убоги в идейном и художественном отношении, и из драм Шекспира. Пробивая путь для драматургии критического реализма, для современной социальной пьесы, Шоу приходилось сражаться и против пошлой современной драмы и против классического искусства Шекспира. Первое было легко, а второе трудно, потому что пьесы Шекспира и содержательны и прекрасны.

Но так ли уж необходимо было для Шоу сражаться против Шекспира? Шоу не мог поступить иначе, и он был совсем не одинок в борьбе против шекспиромании. Как уже отмечалось, Л. Н. Толстой тоже присоединил свой голос к тем, кто старался остудить пыл поклонников искусства Шекспира, превративших великого поэта в кумир.

Обращение к острым вопросам современности приводило художников-реалистов к необходимости касаться прозаических и грубых сторон действительности. Новое искусство требовало новой поэтики драмы. И здесь опять-таки главным препятствием казался Шекспир. Содержание драм Шекспира, их фабула, композиция, по мнению Шоу, не вмещают и не могут вместить того, что составляет содержание современной жизни. Форма драмы должна стать другой, чем она была во времена Шекспира, ибо надо показывать иную жизнь и ранее не встречавшиеся конфликты.

Когда поднимается бунт против великих художников прошлого, в этом виноваты не они, а те, кто превращает их в препятствие для развития нового искусства. Поэтому, если тщательно разобраться в том, как относился Шоу к Шекспиру, то станет очевидно, что Шоу боролся не столько против Шекспира, сколько против культа Шекспира. Поэтому он считал необходимым при всяком удобном случае показывать, что пьесы Шекспира не свободны от дефектов, а подчас совершенно не отвечают вкусам и понятиям нового времени, как, например, «Цимбелин». Мелодраматизм и романтическая приподнятость претили Шоу всюду, где он их встречал. И если этим грешил Шекспир, то Шоу критиковал за это и его.

Иногда критика Шоу была направлена не столько против Шекспира, сколько против его лжетолкователей. Так, из рецензий Шоу совершенно очевидно, что в театре конца XIX века гуманистический смысл драм Шекспира за-

тушевывался внешней помпезностью постановок, претенциозными актерскими трюками, в результате чего живая душа шекспировской драматургии выхолащивалась. Наиболее разительно это было в постановках американского режиссера Огастина Дейли. Но даже Генри Ирвинг, которого современники считали великим толкователем шекспировских ролей, грешил тем же, как это убедительно доказал в своих рецензиях Бернард Шоу.

Вот тут оказывалось, что иконоборец и ниспровергатель Шоу становился защитником Шекспира. И надо признать, что никто не был так яростен в нападках на искажителей Шекспира, как Шоу, которого мы привыкли видеть в роли беспощадного критика «барда», как он иногда иронически называл Шекспира.

Нет ли в этом противоречия?

Шоу не нравился «викторианский» Шекспир, Шекспир, приниженный до уровня обывательских вкусов. Но, конечно, Шоу понимал величие Шекспира-художника. С чего бы он стал требовать, чтобы Шекспира ставили полностью, а не в урезанных вариантах? Ведь если бы Шекспир был так уж плох, то Шоу не стал бы добиваться восстановления полного текста пьес Шекспира в современных постановках. Более того, среди критических суждений Шоу, уничижительных по отношению к Шекспиру, встречаются мысли, обнаруживающие, что мало кто из поклонников барда так глубоко и тонко понимал его искусство, как Шоу.

Как это ни парадоксально, но Шоу, потративший так много сил на борьбу против Шекспира, любил его и знал до деталей. Особенно воспринимал он музыкальность поэзии шекспировских драм. Он признавал его безошибочное чувство сцены и мастерское использование театральных эффектов. Шоу жалеет тех, кому недоступно искреннее наслаждение искусством Шекспира. Но все это он говорит вскользь, как бы между прочим, тут же продолжая борьбу против Шекспира.

Если Шоу и принадлежал к числу людей, любящих Шекспира, то менее всего можно сказать, что его любовь была слепа. Отношение Шоу к Шекспиру, коротко говоря, было таким: понимая величие Шекспира, он как драматург ставил себе совершенно иные задачи, чем те, которые вдохновляли величайшего драматурга Ренессанса. Суть дела не в том, любил или не любил Шоу Шекспира, а в

том, что их разделяло различие художественных методов, и Шоу это отлично сознавал.

Известно, что Шекспир выразил свое понимание реализма, сказав устами Гамлета: задача искусства — «держать зеркало перед природой». Шоу считал, что драматургия Шекспира слишком объективна, ибо, изображая драматические конфликты, рисуя характеры, автор «Гамлета» и «Короля Лира» прячет свою тенденцию, растворяя ее в художественной ткани пьес. У Шекспира на первом плане задача поэтического воспроизведения действительности, у Шоу — критическое осмысление ее.

Конечно, в пьесах Шоу есть не только рассуждения, но и вполне жизненные ситуации и подлинные характеры. С другой стороны, Шекспир подчас проявляет не меньшую склонность к нравоучительным сентенциям, чем Шоу. Однако у Шекспира пластичность, живое отражение реального мира преобладает над дидактикой. У Шоу поучительность стоит на первом месте.

Ниспровергая Шекспира, Шоу утверждал, что у «кумира» не было своих оригинальных мыслей и он только повторял тривиальности, распространенные в его время. Шоу считает обязательным для драматурга придерживаться взглядов, расходящихся с общепринятыми.

Борьба против Шекспира нужна была Шоу для самоутверждения. Он открыто признался в этом актрисе Эллен Терри: «Шекспир для меня одна из башен Бастилии, и ее надо ниспровергнуть». Без этого он не чувствовал себя в силах доказать если не превосходство, то по крайней мере правомерность своего художественного метода.

Шоу не утверждал, что его метод лучше, он лишь стремился доказать, что он более соответствует требованиям современности. Проблема Шекспир и Шоу — неоднократно встречавшийся в истории искусства конфликт двух художественных систем. Несколькими десятилетиями раньше он остро встал в социалистической литературе и получил теоретическое решение в переписке К. Маркса и Ф. Энгельса с Ф. Лассалем. В дискуссии между основоположниками научного социализма и Ф. Лассалем имя Шекспира служило для обозначения метода, дающего в искусстве полнокровное и объективное изображение действительности, а имя Шиллера — для обозначения искусства, в котором стремление осмыслить жизнь получает пре-

обладание над желанием пластически воплотить ее в образах.

Характеризуя метод Шекспира как метод реалистический, а метод Шиллера как метод «идеальный», Ф. Энгельс советовал Лассалю «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»¹. Ф. Энгельс не отдавал предпочтения ни одному из методов, находя в каждом свои достоинства. Его идеалом было сочетание их: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»². Таким образом, марксистско-ленинская эстетика не рассматривает эти два метода как непримиримые и взаимно исключаящие друг друга, хотя исторически они часто приходили в столкновение. Борьба Шоу против Шекспира — одно из таких столкновений.

Вечное или злободневное?

О чем должен писать драматург? Служить ли злобе дня или посвятить свой талант вопросам мирового масштаба? Достоин ли художника заниматься практическими вопросами, волнующими современников, или он должен погрузиться в мир больших проблем философского характера?

Едва ли нужно говорить о том, что решение и здесь не должно приводить к исключению одного за счет другого. Однако в условиях буржуазного общества это противоречие не могло не возникнуть. Искусство оказалось и в этом отношении на перепутье.

Когда Шоу спросили, что он думает по этому поводу, он ответил: «Шекспир и Гете не принадлежали к тем, кто «не интересуется политикой». Такие великие умы все поглощают с жадностью: поэтический вымысел, науку,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М., 1957, стр. 31.

² Там же, стр. 29.

сплетни, политику, технические достижения, спорт — словом, все. Шекспир изобилует краткими проповедями на житейские темы в чисто английском духе — тут и Кассио, рассуждающий о трезвости, и Гамлет, размышляющий о самоубийстве. Гете на свой немецкий лад постоянно решает метафизические проблемы. Постичь музыкальные драмы Вагнера — значит усвоить целую философскую систему. Так было со всеми великими творцами вплоть до нашего века. Они с ранней юности впитывают в себя все споры, все социальные проблемы, все злободневные вопросы, все увлечения, все убеждения и все моды своего времени, но их темами в конечном счете оказывается не тот или иной социальный вопрос, не та или иная реформа, а все человечество в целом. До наших дней великого драматического поэта нельзя было относить ни к социалистам, ни к индивидуалистам, ни к позитивистам, ни к материалистам и ни к каким другим «истам», хотя он и объемлет все «измы» и все группы и партии цитируют его и объявляют своим сторонником. Социальные проблемы чересчур фракционны, чересчур актуальны и временны, чтобы вдохновить писателя на мощное творческое усилие, требуемое для создания великой поэзии. Проблема тюремной реформы могла дать Чарльзу Риду материал для эффективной и удачной мелодрамы в прозе, но она никогда не сможет породить «Гамлета», «Фауста» или «Пера Гюнта»¹.

Трудно найти более яркое выражение принципов великого искусства, со всей полнотой воплощающего в непреходящие образы главные вопросы человеческого бытия. Шоу пишет о таком искусстве с большим уважением и даже забывает поборнить Шекспира. Но не будем торопиться с выводами. Сам Шоу избирает для себя не этот путь. Примером для него является Ибсен, который, по словам Шоу, «создав своих «Бранда», «Пера Гюнта» и «Кесаря и Галилеянина» — драматические поэмы величайшего масштаба, — настойчиво принялся потом за относительно прозаические пьесы на явно преходящие социальные темы, значение которых, колоссально возросшее в современных условиях, послужило ему тем стимулом, который сто или четыре тысячи лет назад драматург мог почерпнуть

¹ См. статью «Проблемная пьеса-симпозиум», стр. 185.

лишь в зрелище вечной борьбы человека с собственным духом».

Социальная драма, то есть драма, посвященная злободневным общественно-политическим вопросам, имеет глубокие корни в действительности. Ни один писатель, если он в самом деле верен принципам гуманизма, не имеет права отворачиваться от этих вопросов. «Если люди, куда ни помотришь, гниют заживо и мрут с голоду и ни у кого недостает ни ума, ни сердца забить по этому поводу тревогу, то это должны делать большие писатели. Словом, наши поэты идут по стопам Шелли и становятся политическими и социальными агитаторами, превращая театр в трибуну пропаганды и арену дискуссий»¹.

На литературу и театр Шоу возлагает благородную социальную миссию борьбы за благо народа. Вопрос о социальной драме прямо связывается писателем с тем, что существующий строй не отвечает интересам народа. «Политический механизм, который один только и может дать нашим учреждениям возможность поспеть за этими переменами, так устарел и до того стал туг на ходу — из-за невежества, апатии, тупости и классовой розни среди избирателей, — что эти социальные проблемы не могут быть решены, пока не достигнут такой остроты, что даже правительство признает необходимость что-то предпринять. А чтобы обнаружить всю остроту этих проблем, поэты должны помогать тем немногим, кто борется за общественное дело уже на его начальной стадии, когда единственной наградой им бывает брань и поношения».

Дилеммы — вечное и временное в искусстве, великие общечеловеческие проблемы и злободневные социальные вопросы — получают у Шоу ясное и простое решение. Как ни прекрасно великое и вечное, Шоу отдает свое перо временному и общественно насущному. И это притом, что «вечным» темам Шоу теоретически отдает предпочтение. Более того, он знает, что в конечном счете в искусстве останутся именно они. Но художник обязан служить своему времени. Надо уничтожить социальное зло, тогда не будет нужды в социальной драме и романе. «Проникновение социальных проблем на сцену, в художественную прозу и поэзию будет исчезать по мере улучшения социального

¹ См. статью «Проблемная пьеса-симпозиум», стр. 187.

строю, когда все весьма прозаические социальные проблемы можно будет успешно решать, не доводя их до такого обострения, чтобы они поглощали все внимание драматурга, романиста и поэта».

Шоу придерживался этого взгляда всю жизнь. Но теоретизируя, он несколько упрощал вопрос. Искусство великих реалистов девятнадцатого века тем и было значительно, что оно сочетало вечное и временное, великие философские проблемы с актуальными социальными вопросами. Декларации Шоу поэтому не могут рассматриваться как безусловные законы для художника. Они объясняют нам художественную практику самого Шоу, но при этом даже не покрывают всего творчества великого ирландца. Ведь и Шоу написал произведения, в которых были не только злободневные проблемы. У него есть философские драмы, достойные стоять на одном уровне с «Фаустом» и «Пером Гюнттом», — «Человек и сверхчеловек», «Назад к Мафусаилу». Есть у него и трагедия, по масштабу и художественной значительности близкая Шиллеру, — «Святая Жанна» (можно даже сказать, что решение темы в этой пьесе ставит ее где-то на полпути между Шиллером и Шекспиром). Словом, Шоу был слишком универсальным писателем, чтобы ограничить себя одними вопросами злобы дня. Он счастливо сочетал служение интересам современности с мыслями о судьбах человечества во всей гигантской исторической и даже космической перспективе его развития.

Секреты Шоу

В сборнике есть ряд статей и бесед Шоу о его собственном драматургическом творчестве. Некоторые читатели, вероятно, с особым интересом обратятся к ним, ожидая узнать секреты его творческой лаборатории. Надо прямо сказать, они будут несколько разочарованы. Шоу, правда, рассказывает некоторые подробности о своей манере работать, но не раскрывает перед читателями своей «техники» драматургического творчества. Едва ли это можно объяснить тем, что Шоу не думал об этом. С другой стороны, нельзя предположить, что он намеренно скрывал свои мысли по этому поводу.

Думается, что природа драматургии Шоу объясняет нам его молчание по этому вопросу. У Шоу не было ни-

каких драматургических догм. Если обратиться к вопросу о жанре, то мы увидим, что не было такого драматургического жанра, в котором он не попробовал бы свои силы. У него есть и трагедия («Святая Жанна»), и мелодрама («Ученик дьявола»), и «высокая» комедия («Кандида»), и фарсы («Пьесы-памфлеты о войне»), и философско-символическая драма («Назад к Мафусаилу»), и комедия приключений («Обращение капитана Брассбаунда»), и созданный им самим жанр «политической эксцентриады» («Тележка с яблоками»).

Конечно, в каждом жанре Шоу остается самим собой, то есть подчиняет данную драматургическую форму своим идейным целям, но при этом он достаточно хорошо понимает природу драмы, чтобы не нарушать традиционных форм жанра, ограничиваясь умелым приспособлением их к определенным идейным задачам, и тогда начинает казаться, что Шоу создал нечто совершенно небывалое до него.

Со свойственной ему самоуверенностью он писал, что его вполне можно причислить к классикам, ибо он следует тем же принципам, которые были присущи великим драматургам прошлого начиная с античности. В частности, ссылаясь на классическую драму Шоу оправдывал длинные речи своих персонажей, говоря, что они продолжают традицию монологов. В этом есть большая доля истины. Хотя пьесы Шоу на первый взгляд кажутся совершенно новаторскими, новыми в них являются не столько приемы композиции, сколько идеи, неожиданные повороты дискуссий между персонажами.

Но, конечно, у Шоу была своя драматургическая техника, и во многом новаторская. Это можно раскрыть лишь тщательным анализом, органически сочетающим рассмотрение формы его пьес с их идейным содержанием, но это не входит в задачу настоящей статьи.

Шоу стремился сблизить драму с жизнью. Еще больше хотел он, чтобы читатель и зритель научились относиться к действительности с предельной сознательностью. Техника драмы Шоу поэтому строится на поисках не средства для перенесения на сцену повседневной действительности, а средств для пробуждения ума и совести публики. Мы знаем, что он умел достигать этой цели, но еще не научились понимать, какими средствами он это делал. Шоу настолько поразил всех своими идеями, что критика

мало занималась вопросами формы его произведений. Ну, что ж! Это, пожалуй, одно из доказательств того, что Шоу был настоящим художником. Кажется, что он пишет без усилий, совершенно произвольно, следуя только за своей мыслью. Но мы не читали бы его пьес и не смотрели бы их на сцене, будь они только простыми излияниями ума. Шекспира тоже долго считали художником, который просто следовал своему чувству природы.

Теперь критика уже постигла важнейшие особенности его искусства. Искусство Шоу еще требует своего изучения.

Критики Шоу делятся на тех, кто полагает, что значение его произведений постепенно будет отмирать, и на тех, кто думает, что мы еще не пришли к полному пониманию величия Шоу как драматурга-мыслителя. Я принадлежу к числу вторых. Конечно, есть в его произведениях такие стороны, интерес к которым со временем угаснет. Жилищный кризис («Дома вдовца») и проституция («Профессия г-жи Уоррен») будут когда-нибудь окончательно ликвидированы. Эти и сходные проблемы в пьесах Шоу утратят свое значение. Тогда многое, кажущееся нам теперь чудачеством или заблуждением Шоу, будет признано ходячими истинами. Тогда же будет в полной мере оценено и драматургическое мастерство писателя, который, как нам кажется, будет долго жить в грядущих веках.

Актер — помощник драматурга

Шоу писал пьесы не для театра вообще, а для театра своего времени. Более того, он писал их в расчете на определенных актеров. Случалось, что концепция персонажа рождалась у него из наблюдений над индивидуальностью того или иного актера или актрисы. Как драматург-профессионал Шоу, создавая пьесы, отчетливо представлял себе, каким должно быть их сценическое воплощение. Он участвовал в постановке своих пьес.

Театральные рецензии Шоу свидетельствуют о глубоко понимании им природы актерского искусства. Шоу тонкий ценитель сценического мастерства, от зоркого глаза которого не укроется ни одна деталь постановки. Он требователен до придирчивости и беспощаден ко всем искажениям жизненной правды в искусстве.

Шоу требовал естественности исполнения. Ему претили штампы романтической школы, выродившейся к концу девятнадцатого века в пустую декламацию и тщеславное позерство актеров. Воплощением этого для него была великая французская актриса Сара Бернар. Как это ему было свойственно, объектом критики он избрал не посредственность, а признанного мастера. Все, что Шоу ненавидел в ложной романтике, сосредоточилось для него в образе этой театральной чаровницы с ее заученными эффектами и мнимой значительностью толкования ролей.

Реалист Шоу утверждал жизненную правду в сценическом искусстве. Высшим воплощением ее была для него итальянская актриса Элеонора Дузе, чье исполнение отличалось глубоким психологизмом и вместе с тем было эстетически привлекательным не внешней красотой, а красотой характерности, подлинностью чувств.

Статья «Сара Бернар и Элеонора Дузе» — программное произведение Шоу о принципах актерской игры. Это манифест сценического реализма, проникнутый духом борьбы против всякой ложной патетики, театральности ради театральности.

Сценический реализм в понимании Шоу не имел ничего общего с натурализмом. Шоу добивался не правдоподобия деталей обстановки, а той большой правды, которая в сценическом искусстве не исключает традиционных элементов театральности. Поэтому в статье «Реплика в сторону», отвергая натуралистическую манеру исполнения, Шоу пишет, что для правильного исполнения надо возродить «здоровую искусственность елизаветинцев».

Между драматургией Шоу и его театральной эстетикой существует неразрывная связь. Точно так же, как в пьесах Шоу нет натуралистического изображения быта, так не должно его быть и в сценическом воплощении драматургии Шоу. Однако и перегиб в другую сторону — превращение пьес Шоу в материал для чистой театральности — расходится с художественным методом драматургии великого ирландца.

Известно, что в пьесах Шоу много эксцентричного. Любопытно, однако, что в своих рассуждениях об актерском искусстве Шоу всегда настаивает на жизненной

правдивости сценического воплощения. На первый взгляд, казалось бы, драматургии Шоу должна была бы соответствовать театральная система, подобная той, которую разработал В. Э. Мейерхольд, система со значительными элементами эксцентриады и внешней экспрессии. Но если послушать самого Шоу, когда он дает советы относительно сценического воплощения его пьес, то выяснится, что это не так. Он добивается от актеров той большой художественной правды, которая необходима для того, чтобы донести до зрителя всю значительность выражаемых в его пьесах идей.

Суждения Шоу о театре таковы, что Эрик Бентли считал возможным охарактеризовать его как «ирландского Станиславского»¹. Конечно, это преувеличение в том смысле, что режиссура не составляла главного содержания деятельности Шоу. Но будучи драматургом-«практиком», то есть автором, писавшим всегда в расчете на определенный сценический эффект, Шоу уделял много внимания технике актерской игры. Его сценическая эстетика действительно близка принципам К. С. Станиславского, система которого, как и личная практика, были столь широки, что включали элементы не только далекие от натурализма, но и прямо противоположные этому методу.

Драма Шоу на сцене больше нуждается в выявлении ее реальной жизненной основы, чем в подчеркивании эксцентричности автора. Во всяком случае, когда Шоу давал актерам советы, как играть в его пьесах, он добивался жизненной правдивости характеров, требуя от них умения перевоплощаться в образ. (См. письмо Луи Кальверту, исполнителю роли Андершафта в пьесе «Майор Барбара», стр. 475—478.)

В театре капиталистических стран до сих пор очень большое место занимает система актеров и актрис «звезд». Шоу всю жизнь боролся против претензий тех деятелей театра, которые видели в драматургии лишь средство для демонстрации актерского мастерства, красоты актрисы или режиссерской изобретательности. В конце прошлого столетия это получило особенно на-

¹ E. Bentley, Bernard Shaw, Amended ed., New York, 1957, p. 228.

глядное воплощение в деятельности Генри Ирвинга. Большой мастер сцены, Ирвинг, однако, смотрел на драматургию как на материал, позволяющий ему показать свое незаурядное актерское дарование. Даже пьесы Шекспира Ирвинг использовал как повод для демонстрации своей актерской индивидуальности. Превратив подмостки в пьедестал для своей личности, Ирвинг извращал назначение театра. Он нередко губил пьесы произвольностью своих трактовок, включая и шедевры Шекспира, служившие ему лишь для того, чтобы показать себя публике с эффектной стороны.

Полемика Шоу против Ирвинга напоминает его же критику Шекспира. Шоу, конечно, понимал, что Ирвинг был выдающимся актером. Как всегда, выбирая противника, Шоу избрал сильнейшего. Он нападал на Ирвинга, потому что именно актер такого большого дарования мог и должен был играть иначе. Шоу понимал значение Ирвинга как мастера сцены, вытеснившего «сверхчеловеческий» стиль Барри Салливена и других любителей «рвать страсть в клочья». По сравнению с игрой актеров такого типа исполнение Ирвинга было несомненным шагом вперед. Но Шоу этого уже было недостаточно. Создаваемая им драматургия требовала другой манеры актерского исполнения, чем та, которую утвердил Ирвинг, и поэтому полемика Шоу против крупнейшего из актеров его времени была неизбежной.

Шоу противопоставлял Ирвингу его постоянную партнершу Эллен Терри. В ней он видел идеальную английскую актрису, которая могла бы воплотить новую манеру игры, за которую боролся Шоу. Но, по мнению Шоу, которое он высказывал ей совершенно откровенно, Терри стала жертвой ирвинговской школы и лишь крайне редко могла в полной мере раскрывать заложенные в ней сценические данные.

Главной бедой актрисы Шоу считал то, что она выступала в репертуаре, недостойном ее. Шоу всю жизнь проявлял исключительную заботу о том, чтобы воспитать актеров, пригодных для воплощения на сцене новой драматургии — Ибсена и своей. Он хотел, чтобы актеры играли не себя, а те роли, которые он для них писал. Требование органического единства драматургии с исполнительским мастерством имело в виду именно эту цель. Шоу настаивал на создании специальной системы

воспитания актеров, которая подготовила бы их к тому, чтобы они стали мастерами сценического перевоплощения. Постоянно осмеивая тщеславие актеров, стремившихся щегольнуть перед публикой красотой лица, стройностью фигуры, тембром голоса, Шоу вместе с тем отнюдь не пренебрегал вопросами актерской техники. Он указывал на необходимость шлифовки внешних данных актеров и актрис, требовал отработки дикции, постановки голоса, гибкости тела. Развитие всех необходимых навыков мыслилось Шоу как первейшая предпосылка актерского мастерства.

Шоу отвергал модный в его время салонный стиль игры, когда актеры, независимо от роли, щеголяли изысканностью манер, подражая светским условностям.

Не удовлетворяет Шоу и такая система, которая дает в руки актера готовый набор приемов. Воспитание мастера сцены требует в первую очередь развития способности постоянно совершенствовать свои выразительные средства, о чем Шоу очень хорошо писал, характеризуя Элеонору Дузе. Мастерство рождается не только на репетициях, а на каждом спектакле, когда актер или актриса совершенствуют трактовку роли, внося все новые оттенки, углубляя понимание образа. Спектакль только тогда по-настоящему эффективен, когда всякий раз происходит новое рождение сценических образов. Высказываясь в таком духе, Шоу имел в виду то, что актеры, «разучив» роль, обычно затем более или менее механически повторяли заученное на каждом спектакле, постепенно все более утрачивая живое ощущение образа и тех драматических ситуаций, в которых он оказывается. Идеальным Шоу представлялось такое положение, когда происходит не постепенное угасание интереса к роли, а, наоборот, у актера растет понимание ее и все более оттачивается мастерство ее воплощения.

Актер должен выявлять замысел драматурга, а не играть себя. Единственный случай, когда Шоу прощал уклонение от этого правила,— это когда пьеса была плоха и интерпретация актера поднималась над посредственностью текста роли. По мнению Шоу, так играла актриса Патрик Кэмпбелл в пьесах Пинеро. Ее яркая индивидуальность спасала и пьесу, и спектакль.

Главное же в том, что актерское искусство не ограничивается техникой. Оно также должно быть проник-

нута глубокой идейностью, пониманием требований времени, как и драматургия. Только те актеры и режиссеры, которые участвуют своим искусством в конфликтах своего времени, способны подняться на высочайший художественный уровень и стать сотворцами драматурга.

Драма и театр должны быть не только зеркалом жизни, а частью ее, должны предельно активно вмешиваться во все, что происходит, творить суд над теми, кто уродует жизнь, и помогать социальному прогрессу.

Шоу много говорит о социальных задачах драмы, о проблемах разного рода, но все они не самоцель, а лишь средства для главного — сделать жизнь разумной, красивой и достойной человека. Не подавлять природу человека, а развивать ее, освобождать таящиеся в ней способности — вот цель жизни. Драма должна служить этой великой цели.

Отбиваясь от своих противников, Шоу сказал однажды замечательные слова, и ими мы закончим статью, ибо они суммируют все, о чем говорится в книге, лежащей перед читателем: «Я заявляю, что мне до отвращения надоели выдуманная жизнь, выдуманные законы, выдуманные мораль, наука, мир, война, любовь, добродетели, пороки и вообще все выдуманное как на сцене, так и вне ее. Я требую уважения и доброжелательного интереса к человеческой природе, как она есть, и к жизни, которую нам предстоит прожить даже после того, как мы усовершенствуем до возможного предела и ее и себя».

А. Аникст

«КВИНТЭССЕНЦИЯ
ИБСЕНИЗМА» *

(Главы из книги)

Идеалы и идеалисты

Мы не раз наблюдали, как человек, развиваясь с годами, замечает, что становится смелее, что крепнет в нем мужество, или, по общепринятому выражению, его дух. В результате он вместо того, чтобы трусить и сражаться, все чаще отваживается любить и верить. Это окрепшее мужество влечет за собой и нечто другое: от простого понимания человек поднимается к знанию, все чаще осмеливаясь смотреть в лицо фактам и говорить самому себе правду. В детстве, беспомощный и пугливый, он не смел взглянуть в глаза неумолимому. И так как факты — сама неумолимость, человек немедленно прикрывал маской самые страшные из них, как только они ему являлись. Теперь, чтобы сорвать все эти маски, требуются герои. Царица страха, Смерть, была самым неумолимым фактом. Человек был не в силах противостоять ей. Он должен был постоянно доказывать себе, что Смерть можно умилоствить, перехитрить, упразднить. Всем известно, как с этой целью он нацепил на лик Смерти маску бессмертия личности. И то же самое он проделывал всякий раз, когда неприятное становилось неизбежным. Если бы он этого не делал, то давно сошел бы с ума от ужаса перед обступившими его злоеющими призраками, возглавляемыми скелетом с косой и песочными часами.

Маски стали идеалами Человека, — так он их назвал. «Что за жизнь без идеалов?» — вопрошал он. И вот он превратился в идеалиста, оставаясь им до той поры, пока, приподняв первую маску и заглянув в лицо призраку,

не начал все больше и больше приближаться к реализму. Но не все люди одинаково храбры. Их всегда приводила в ужас попытка какого-нибудь самого смелого из реалистов прикоснуться к маске, которой еще дорожили.

Нас и сейчас еще окружает множество масок. Иные из них куда фантастичней, чем хранящиеся в Британском музее маски жителей Сандвичевых островов. Однако самые прекрасные маски мы находим в бытовых романах и в романтических поэмах; они предназначены для того, чтобы скрывать низменность пробуждающегося полового инстинкта и смягчать неумолимую строгость законов, которыми общество регулирует его удовлетворение. Когда общественный организм вступает в фазу цивилизации, ему приходится навязывать личности брак и семейную жизнь, потому что у него нет других способов утвердиться, пока любовь является нам лишь в мимолетных вспышках, а отношения полов основываются только на физическом влечении. И вот, стараясь превратить необходимость в удовольствие, люди отчаянно притворяются, будто навязанный им институт брака соответствует их естеству; в качестве одного из пунктов правил общественной благопристойности они устанавливают, что мужчинам самой природой назначено любить своих жен, а не случайных подруг, что женщина, став однажды желанной, остается желанной вечно, что, наконец, семья — самая подходящая сфера для женщины и что женщина, по-настоящему женственная, не испытывает никаких влечений и даже не знает, что это такое, пока их не пробудит в ней мужчина. Но когда детство какого-либо индивида омрачено равнодушием матери и дурным нравом отца, когда жена перестает обращать на него внимание, а сам он смертельно устал от жены, когда брат начинает против него судебный процесс о разделе семейного имущества, а сын умышленно идет наперекор его желаниям и воле, — вряд ли ему удастся верить, что страсть бессмертна, а кровь гуще воды. Однако, если он скажет себе правду, вся прожитая им жизнь покажется ему бесплодной и пустой. И тогда окружающие должны будут либо согласиться с ним, признать всю систему брака ошибочной и заменить ее другой, — чего не произойдет, пока социальная структура не перерастет институт семьи настолько, что общество сможет закрепиться без его помощи, — либо же, утешая этого человека, принудить его по-прежнему верить в то, что

иллюзии, маскирующие правду, это и есть сама действительность.

Для большей ясности представим себе общество, состоящее из тысячи членов и организованное в целях увечования рода человеческого наподобие британской семьи в ее сегодняшнем виде. Предположим, что семьсот членов этого общества считают британское семейное устройство вполне пригодным для себя. Двести девяносто девять членов считают его неудачным, но, будучи в меньшинстве, вынуждены мириться с ним. Позиция оставшегося индивида требует от нас разъяснения. Двести девяносто девять неудачников не рискнут признаться, что их дела безнадежно плохи, ибо не могут противостоять семистам удовлетворенным, которые все равно заставят их подчиниться законам о браке. Поэтому неудачники неизбежно попытаются убедить себя, что, каковы бы ни были их собственные домашние дела, семья все же представляет собой превосходную, священную и естественную организацию. Лиса ведь не только говорит, что виноград, который она не могла достать, зелен, она еще убеждает себя, что доступные ей ягоды терновника сладки.

Посмотрим теперь, что же получается. Реально существующая семья есть условная, навязанная законом организация, которую удовлетворенное ею большинство считает вполне пригодной и для недовольного меньшинства. Семья же как «превосходный, священный и естественный институт», в сущности, есть только фантастическая картина того, чем могла бы быть вообще каждая семья, если бы были учтены интересы всех и каждого, — причем картина эта нарисована меньшинством для сокрытия невыносимой в своей наготе реальности. Такого рода фантастическую картину называют Идеалом. А «идеализмом» называют политику, принуждающую личность исходить в своих поступках из признания, что все идеалы реальны, и объявлять эти поступки нормой морального поведения (абсолютной и обязательной при любых обстоятельствах), поступки же противоположного характера и всякую их защиту осуждать и наказывать, объявляя их аморальными. Так и становятся наши двести девяносто девять неудачников-семьянинов идеалистами в отношении брака. Провозглашая идеал брака в прозе и поэзии, с амвона и с ораторской трибуны, а также в серьезных частных беседах, они оставляют далеко позади те семь сотен,

которые безмятежно принимают брак просто как нечто само собой разумеющееся, отнюдь не считая его «институтом», да еще «превосходным и священным», и наивно полагают, что Идеализм — это беспредметная свара, затеянная полупомешанными. Оскорбленные этим идеалисты парируют подобные утверждения, называя своих противников филистерами. В результате наше общество раскалывается на семьсот филистеров и двести девяносто девять идеалистов. Остается один человек, который не поддается классификации, — человек, достаточно сильный, чтобы смотреть в глаза той правде, от которой увиливают идеалисты.

Такой человек говорит о браке: «Эта штука многих из нас делает несчастными. Нельзя допускать, чтобы двух живых существ, вступивших в отношения, терпимые лишь благодаря взаимной нежной привязанности, заставляли сохранять эти отношения после того, как привязанность исчезнет или когда ее вообще нет и не было. Врожденного взаимного тяготения и отвращения, на которых основан идеал семьи, в природе не существует. Уверять, что семью создали для их удовлетворения, значит искажать историю. Попробуем же другими путями достигнуть тех общественных целей, которым сейчас служит семья, а затем навсегда отменим ее обязательность».

Как отнесутся все остальные к столь откровенному человеку? Филистеры просто сочтут его сумасшедшим, а идеалисты ужаснутся, ибо их сокровенные мысли окажутся высказанными вслух, их заговор молчания — выданным. Смелчака, разорвавшего прекрасную вуаль, сотканную идеалистами и их поэтами и брошенную на непереносимую в своей наготе истину, ждут распятие, крест, остракизм. Нарушая все идеалы семейной привязанности, у него отберут детей, его заклеймят как аморальное, распутное, грязное существо; за поддержкой идеалисты обратятся к презренным филистерам, специально для этого случая идеализируемым как «общество». Жестокость преследований будет тем беспощадней, чем мужественней окажется этот человек. В лучшем случае его назовут любителем циничных парадоксов; в худшем — сделают все возможное, чтобы разорить, а то и убить его. Лишь подслеповатые храбрецы-моралисты вроде Мэндевилла* и Ларошфуко, которые ограничиваются одним упоминанием неприятных фактов и не оспаривают ценности современных им идеалов, а, наоборот, исходят из них, чтобы придать

прикантиность своим положениям, отделяются только прозвищами циников, которыми столь щедро наделяют их ревностные идеалисты. Но вспомним случай с человеком, уже не раз служившим нам примером. Я имею в виду Шелли. Идеалисты не называли Шелли циником, они называли его демоном — и делали это до той поры, пока не создали себе новой иллюзии, позволившей им наслаждаться красотой его лирики. Эта иллюзия основывалась на том, что идеалы Шелли (раз в глубине души он был идеалистом) они приравнивали к идеалам Теннисона * и Лонгфелло, а из-под пера этих поэтов не выходила ни одна строчка, в подтексте которой не заключался бы какой-нибудь почтенный идеал¹.

Предположение, что реалист Шелли был также и идеалистом, лишает весь наш спор и смысла и терминологической последовательности, ибо мы, к сожалению, употребляем слово «идеал» безотносительно к тому, обозначает ли оно установление, маскируемое с помощью этого идеала, или же саму маску. Этим создается страшная путаница в умах; ведь установление может быть бесплодным и вредоносным, а маска может быть и часто бывает образом того, чем мы с радостью заменили бы это установление. Если же «идеалами» называть как скрытые масками факты действительности, так и предвидения далекого будущего, тоже обозначаемые именами масок; если, далее, идеалистом называть, с одной стороны, того человека, который, защищая существующие институты, думает, что

¹ Привожу примеры двух этапов критики Шелли:

«Нам представляется, будто чернейший из демонов принял человеческий облик, чтобы утолить свою ненависть к роду человеческому, будто сверхъестественный пыл этой ненависти черпает новые силы в оскорблениях, наносимых им человеку. Такое впечатление преследует нас столь неотвязно, что мы просим людей, встречавших это создание, описать нам его. Нас не удивит, если у этого заклятого врага человечества раздвоенные копыта и рога, если пламя извергается из его рта» (*Literary Gazette*, 19th May 1821).

«Прекрасный, хрупкий ангел, напрасно взмахнувший в пустоте своими сверкающими белизной крыльями» (*Matthew Arnold*, in the preface to his selection of poems by Byron, dated 1881).

Мнение, высказанное в 1881 году, намного глупее того, которое высказано в 1821 году. Дальнейшими примерами разноречивых высказываний критиков могут послужить статьи Генри Солта, одного из немногих, кто понял подлинную роль Шелли — роль передового социального мыслителя.

они идентичны с масками, а с другой стороны, того человека, который пытается и разглядеть будущее и сорвать маску с предмета, скрываемого ею, то создается такая неразбериха, какую невозможно описать пером смертного. Мы с вами, читатель, будем пререкаться из-за каждой фразы до той поры, пока вы не позволите мне считать реалистами таких пионеров, как Шелли и Ибсен, и отделить их от идеалистов, принадлежащих к моему воображаемому тысячеликому обществу. Если меня спросят, почему я не распределил термины иначе и не назвал Шелли и Ибсена идеалистами, а рутинеров — реалистами, я отвечу, что сам Ибсен хотя формально и не разграничивал эти термины, но так часто ополчался на рутину, называя ее идеализмом, и на рутинеров, называя их идеалистами, что если я все сейчас переименую, то скорее запутаю читателей «Дикой утки» и «Росмерсхольма», чем помогу им. Вряд ли меня упрекнут в том, что я, сужая значение термина «идеал», сбиваю людей с толку. Но что значит, спрашиваю я, это неминуемое, но преходящее осложнение по сравнению с той непоправимой путаницей, которая обязательно возникнет, если я, последовав обычаю, стану без разбора употреблять слово «идеал» в обоих его абсолютно несовместимых друг с другом значениях? Если термин «реалист» * вызывает возражение в силу некоторых современных ассоциаций, я могу посоветовать только одно: раз уж вам хочется ассоциировать его с чем-то отличным от моего толкования (а определениями я не торгую) — ассоциируйте его не с Золя и Мопассаном, а с Платоном!

А теперь вернемся к нашему обществу, состоящему из семисот филистеров, двухсот девяноста девяти идеалистов и одного реалиста. Простая терминологическая двусмысленность, против которой я только что возражал, пустяк по сравнению с той, которую создаст любая попытка определить взаимоотношения этих трех групп — как бы просты они ни были — в общепринятых понятиях долга и здравого смысла. Идеалист, поднявшийся по шкале эволюции выше филистеров, ненавидит того, кто стоит еще выше, и преследует его с таким страхом и такой враждебностью, в каких неповинен беспечный филистер. Тот, кто чужд всяких опасений и не боится, что развитое осязание может вызвать у него тягу к воровству, темпераментность — к убийству, любовь — к разврату, объявляется

архинегодям и распутником и приравнивается, таким образом, к существам низшим единственно потому, что он — существо высшее. И не дураки или невежды совершают эту ошибку, а люди культурные и образованные. Когда говорит истинный пророк, негодям и идиотом его клеймят не те люди, которые не прочли и строчки о том, как плохо кончались в прошлом подобные демонстрации учености, а те, которые сами написали целые тома о распятиях, сожжениях, избивениях камнями, об обезглавливании, повешении и сибирской каторге, о клевете и остракизме, — словом, о судьбе пионеров и их последователей. Именно от людей с прочной литературной репутацией мы узнали, что Уильям Блейк был сумасшедшим, Шелли испорчен общением с низшими классами, Роберт Оуэн ничего не знал о жизни, Рескин * был неспособен понять политическую экономию, Золя был всего-навсего подлецом, а Ибсен — это «Золя с деревянной ногой». Великий музыкант, которого принимает непосвященный слушатель, поносится своими коллегами-музыкантами: ведь именно музыкальная культура Европы назвала Вагнера второстепенным композитором по сравнению с Мендельсоном и Мейербером. Враги великого художника обретаются среди художников, а не среди рядовой публики: ведь это Королевская академия ставила забытых ныне ничтожеств выше Берн-Джонса *. По логике вещей так не должно быть, но вопреки ей это так.

В конце концов реалист теряет всякое терпение и видит в идеалах нечто созданное лишь для того, чтобы ослепить нас и заморозить, чтобы убить в нас человеческую сущность; нечто, посредством чего мы, вместо того чтобы сопротивляться смерти, способны разоружить ее, только свершив самоубийство. Идеалист, создавший себе убежище среди идеалов потому, что он ненавидит и стыдится себя, считает, что все к лучшему. Реалист же, пришедший к глубокому самоуважению и уверенный в жизнеспособности и силе своей воли, считает, что все к худшему. Первому кажется, что человек в сущности порочен по природе и только самоотверженным служением идеалам он удерживается от разрушительных крайностей. Второй считает, что идеалы эти всего лишь пленки, из которых человек вырос и которые нещадно стесняют его движения. Не удивительно, что они не могут прийти к соглашению. Идеалист говорит: «Реализм — это самовлюб-

ленность, а самовлюбленность — грех». Реалист же утверждает, что тот, кто гасит волю к свободе и к жизни в мире живых и свободных и ищет способа служить идеалам лишь ради того, чтобы быть не самим собой, а «хорошим человеком», — такой человек морально мертв и разлагается. Он не заслуживает более нашего внимания. Оставим ему надежду на воскрешение, если только такая удача улыбнется ему до его физической кончины¹.

К сожалению, к такого рода высказываниям все, кроме реалиста, глухи. Живой пример критики реалиста идеалистом будет и более любопытным и более убедительным.

Чему учат пьесы Ибсена

Знакомясь с моим обзором пьес Ибсена, написанных им в подтверждение своего тезиса о том, что настоящим рабством нашего времени является слепое подчинение идеалам добра, некоторые из моих читателей, рассматривающие Ибсена сквозь розовые очки, наверно, воображают, что я извратил великого поэта. Я ведь знаю, что наиболее страстные почитатели поэзии ибсеновских пьес жаждут дать им любое толкование, кроме того, которое в самых простых словах дает сам Ибсен устами фру Алвинг, Реллинга и других.

Ни один великий писатель не пользуется своим талантом для сокрытия мысли. Одна из историй знаменитого шотландского романиста идеально подошла бы Ибсену, если бы он первым взялся за ее сюжет. Джени Динс, посылающая свою сестру на эшафот ради идеала правдивости, гораздо страшнее жертвоприношения в «Росмерхольме». Введенный же Скоттом «*deus ex machina*», дарующий истории счастливую концовку, не решает поднятую писателем моральную проблему, а лишь помогает по-ребячески ускользнуть от нее². Писатель не осмелился,

¹ Вышеназванное было написано в 1890 году, за десять лет до того, как Ибсен в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» полностью принял эту метафору, насколько я знаю, не имея понятия о моем очерке. Это предвосхищение лучше любых доводов доказывает, что я правильно определил направление ибсеновской мысли (1912 г.).

² Здоровое разрешение этой моральной проблемы часто вызывало восторг в зрительном зале театра. Много лет назад я был на представлении мелодрамы, написанной на основе этой повести.

когда дошло до дела, повесить Эффи ради торжества идеалов ее сестры. Тем не менее, если б я вздумал утверждать, будто Скотт написал «Эдинбургскую темницу», чтобы показать, как люди становятся гадкими, фальшивыми и преступными не только из честолюбия и зависти, но и по вине своих религиозных и моральных идеалов, — меня легко было бы опровергнуть страницами этой самой книги.

Ибсен, как и Скотт, выражает свои мысли прямо. И если кто-нибудь захочет доказать, что «Привидения» написаны в защиту нерушимого единобрачного союза или что «Дикая утка» узаконивает правду ради самой правды, то для защиты своей точки зрения ему придется эти пьесы сжечь. Те, кто отшатывается от «Привидений», повесть Скотта терпят не потому, что она меньше их пугает, а потому, что взгляды Скотта близки всем благовоспитанным леди и джентльменам, тогда как взгляды Ибсена сейчас настолько им далеки, что кажутся возмутительными. Но Ибсен так велик, что идеалист попадает в затруднительное положение: он не решается считать взгляды этого гения низменными и в то же время воспринимает их только как низменные. В результате, несмотря на то, что драматург настойчиво разъясняет свою точку зрения, идеалист вовсе перестает понимать его взгляды и пускается искать в них смысл, родственный своим благородным идеалам.

Глубокая симпатия Ибсена к своим героям-идеалистам как будто усугубляет эту неразбериху. Так как идеализм составляет у Ибсена слабость наиболее высоких человеческих характеров, то самыми трагическими примерами тщеславия, эгоизма, безумия и жизненных неудач выступают у него не банальные злодеи, а люди, которые в обычном романе или мелодраме были бы положительными героями. Бранд и Росмер, виновные в гибели тех, кого

После тягостной сцены суда, где Дженни Динс обрекает свою сестру на смерть тем, что отказывается признать правдой невинную выдумку, следовала сцена в тюрьме. «На их месте, — сказал тюремщик, — я бы поклялся, что ворота целиком железные, даже если бы в них и были деревянные гвозди». Гром аплодисментов, раздавшийся при этих словах на галерне и в задних рядах партера, был абсолютно ибсенистским по духу. Реплика, между прочим, принадлежала, очевидно, актеру; я, как ни искал, не нашел ее в сценическом варианте пьесы.

они любят, предстают в благородном обличе преследуемых Роком добрых героев Софокла или Шекспира. Хильда Вангель, убивающая Строителя Сольнеса единственно ради развлечения, — одна из самых пленительных девушек-героинь. Рядовой филлистер не совершает таких зверств: он женится на той, кто ему нравится, и более или менее счастливо проводит с ней жизнь. Но это не потому, что он более велик, чем Бранд или Росмер, а потому, что он ниже их. Идеалист более опасное животное, чем филлистер, так же как человек более опасное животное, чем овца. И хотя Бранд фактически убивает свою жену, я понимаю, что женщины, живущие в счастливом браке с добродушными филлистерами, завидуют, читая пьесу, жертве такого мужа. Когда жена Бранда, принеся жертву, на которой он настаивает, говорит ему, что он прав, что она теперь счастлива, что она видит бога, а затем напоминает ему, что «бога видевший — умрет», Бранд инстинктивно закрывает ей глаза оцепеневшими от отчаяния руками. И этот поступок сразу ставит его много выше критиков, насмехающихся над идеализмом с земли, вместо того чтобы обозревать его с чистых небесных высот, на пути к которым не избежать туманностей.

В своем разборе пьес я сам наталкивал читателей на неверные суждения, ибо описывал ошибки идеалистов в выражениях, принятых в той жизни, над которой они поднялись, а не в той, которой им недостает. Теперь позвольте мне, проявив умеренное неуважение к широкому читателю, оправдаться, сказав, что в противном случае мое объяснение было бы совсем непонятным. И в самом деле, точные определения морали реалистов, хотя их и дает нам библия, так устарели и настолько забыты, что, проводя разграничение между идеализмом и реализмом, я вынужден настойчиво истолковывать эти слова так, как, возможно, я бы не истолковал их, если бы моим пером не водил Ибсен, ибо больше всего желал бы избежать противоречий между различными оттенками смысла слов или различным их употреблением.

Все это, однако, пустяки по сравнению с трудностями, порождаемыми нашей привычкой характеризовать людей названиями абстрактных качеств, несколько не соотнося эти качества с волей, которая приводит их в дей-

ствии. На праздновании годовщины Парижской коммуны 1871 года меня поразило то, что ни один из ораторов не нашел для федералистов таких хвалебных слов, которые в равной степени не подходили бы крестьянам — участникам Вандей, сражавшимся за своих тиранов, против французских революционеров, или к ирландцам и шотландцам, защищавшим Стюартов при Бойне или Куллодене. Утверждение, что коммунары были героями, погибшими во имя благородных идеалов, оставило бы непосвященного в таком же неведении на их счет, как и противоположное утверждение, одно время довольно популярное в нашей прессе, о том, что это были поджигатели и убийцы.

Примером подобной двусмысленности служат также наши некрологи. Среди общественных деятелей, скончавшихся в то время, когда в Англии впервые начали обсуждать ибсенизм, не было человека, более интересного своей ярко выраженной индивидуальностью, чем знаменитый оратор-атеист Чарлз Брэдлоу*. Он ровно ничем не походил на какого-нибудь другого выдающегося члена палаты общин. И все же, если бы из посвященных ему некрологов, где перечислялись такие достоинства, как красноречие, решительность, неподкупность, выдающийся здравый смысл и тому подобное, вычеркнуть имя и всякие второстепенные детали, — читатель стал бы безуспешно гадать, были ли они написаны о Гладстоне, лорде Морли, Уильяме Стэде* или о ком-нибудь еще, походившем на Брэдлоу не более, чем Гарibaldi или покойный кардинал Ньюмен. Посмертный перечень его моральных качеств можно было бы, не боясь какого-либо несоответствия, почти дословно перепечатать по случаю смерти любого из этих лиц. В свое время Брэдлоу был объектом газетных статей самого разного толка. Тридцать лет назад, когда средние классы считали, что он революционер, пресса приписывала ему целый ассортимент отрицательных черт, особенно подчеркивая, что избрать его, атеиста, в парламент — значит оскорбить господ бога. Когда стало очевидным, что в политике он представляет противников социализма, то ассортимент дурных черт (без всякой передышки на то, чтобы Брэдлоу отрекся от атеизма) сменился розарием лучших качеств. Вряд ли стоит добавлять, что ни старые, ни новые ярлыки не скажут заинтересованному лицу, что это был за человек. Судя по

тем эпитетам, которыми его одаривали, он мог бы быть Оливером Кромвелем, Уотом Тэйлером или Джеком Кейдом *, Пенном *, Уилберфорсом * или Веллингтоном, покойным Хемпденом (который снискал печальную славу своей теорией плоской земли), Пруденом или архиепископом Кентерберийским. Бессмысленность такого рода абстрактных определений на практике подтверждается ежедневно. Обвините перед толпой какого-нибудь незнакомца в том, что он вор, трус и лжец — толпа не вынесет ему приговора до тех пор, пока не услышит от вас ответ на вопрос: «А что же он сделал?» Попробуйте объявить сбор средств в чью-либо пользу на том основании, что он бесстрашный герой, человек высоких принципов, — и ни одна монета не упадет в его шляпу, прежде чем вы не ответите на тот же вопрос.

Вот почему читатель должен критически отнестись к пристрастности, которую я позволил себе выказать, передавая содержание пьес Ибсена. Пристрастность эта здесь так же некстати, как и любой другой род критики, старающейся создать благоприятное или неблагоприятное впечатление об Ибсене, попросту изукрасив его героев сверху донизу хорошими или плохими отметками по поведению. Если кому-нибудь заблагорассудится изображать Хедду Габлер современной Лукрецией, предпочитающей смерть позору, а Теа Эльвстед — распутной клятвопреступницей, покинувшей человека, которого она перед богом клялась любить и уважать и кому она должна была повиноваться до конца своей жизни, — он найдет в пьесе безусловное свидетельство в пользу обоих этих положений. Если критик будет утверждать, что в замысел Ибсена входило торжественно предпочесть поведению Хедды поведение Теа, раз он для последней создал концовку более благополучную, и что мораль его пьесы порочна, — против этого также возразить нечего. С другой стороны, если «Привидения» будут защищать так, как это делал театральный критик с Пиккадилли, заявивший, что в пьесе осенен божественным благословением чудесный образ простого и набожного пастора Мандерса, — и такой роковой комплимент снова нечем парировать. Назовете ли вы фру Алвинг в зависимости от своих симпатий эмансипированной или, наоборот, беспринципной женщиной, Алвинга — развратником или жертвой общества, Нору — бесстрашной женщиной с бла-

городным сердцем или ужасной маленькой лгуньей и неискренней матерью, Хельмера — егерем-эгоистом или образцовым мужем и отцом — вы произнесете нечто, одновременно и верное и ложное и в обоих случаях абсолютно ненужное.

Утверждение, что в пьесах Ибсена заключены аморальные тенденции, в том смысле, в каком они обычно понимаются, совершенно справедливо. Ведь аморальность вовсе не обязательно подразумевает злонамеренные поступки. Она подразумевает поведение, злонамеренное или нет, но не подчиняющееся ходячим идеалам. Все религии начинаются с восстания против морали и исчезают, когда мораль побеждает и такие слова, как «благодать» и «грех», заменяют словами «мораль» и «аморальность». Баньян * помещает город Морали с его уважаемыми именитыми гражданами, господином Законностью и господином Любезностью, по соседству с городом Разрушений. Сегодня он в Соединенных Штатах подвергся бы за это тюремному заключению. Я родился в атмосфере семнадцатого века в Ирландии середины девятнадцатого столетия, и еще на моей памяти тех, кто говорил о морали, подозревали в чтении Томаса Пейна *, если не в явном атеизме. Нападки Ибсена на мораль — признак возрождения религии, а не ее угасания. Он заодно с теми пророками, которые внушают, что характер или воля человека постоянно опережают его идеалы и что поэтому бездумная приверженность последним постоянно порождает не менее трагические результаты, чем бездумное их отрицание. Таким образом, главная цель его пьес — заронить в общество сознание возможности поступать аморально. Он напоминает мужчинам, как осторожно должны они поддаваться и искушению говорить правду и искушению держать язык за зубами. Он внушает женщинам, которые не могут или не хотят вступать в брак, что налагаемое на них обществом требование сохранять девственность и отказываться от материнства логически так же справедливо назвать искушением, как и требования противоположного характера, исходящие от отдельных лиц и порождаемые их собственным темпераментом; и что практическое решение вопроса так же зависит здесь от обстоятельств, как выбор, пойти ли вам пешком или нанять карету, — пусть и поступок и обстоятельства будут менее тривиальными. Ибсен протестует против

общепринятой точки зрения, что коль скоро существуют некоторые моральные институты, значит, одно это уже оправдывает все средства, которыми они поддерживаются. Он настаивает на том, что высшая цель должна быть вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной и фальшивой; не буквой, но духом; не соглашением, а предметом соглашения; не абстрактным законом, а живым побуждением. А поскольку побуждение изменить обычай и, значит, восстать против существующей морали созревает прежде, чем разум осознает рациональную и благую цель этого побуждения, то всегда возникает некий переходный момент, когда индивид способен сказать только одно — что он хочет поступать аморально, потому что ему так нравится; если же он поступит иначе, то будет чувствовать себя связанным и несчастным. Потому-то исключительно важно помнить, что это «не наше дело», и предоставить другим людям поступать так, как они хотят, если только их свобода не наносит вам ущерба, а лишь потрясает ваши чувства и предрассудки. Если же говорить о революционных событиях, то здесь настолько трудно отграничить одно от другого, что почти всегда на практике все в них решает физическая сила. Но во всех обычных случаях нужен только здравый смысл, чтобы отграничить цели управления от целей общественного поведения.

Простая житейская истина заключается в том, что если отдельным людям полезно время от времени испытывать встряску, то для общественного прогресса просто необходимо, чтобы она происходила как можно чаще. Людей, однако, вовсе не полезно душить — ни часто, ни время от времени. Вот почему неверно относиться к атеисту как к удушителью, так же как неверно считать причиной краж и убийств «дурной вкус». Потребность в свободном развитии есть единственная основа терпимости, единственный веский аргумент в борьбе с инквизицией и цензурой, в борьбе против сожжения еретиков и отправки всякого эксцентричного человека в сумасшедший дом.

Словом, наши идеалы, как древние боги, постоянно требуют человеческих жертв. И пусть ни один из них, говорит Ибсен, не избегнет обязательной проверки — достоин ли он приносимых ему жертв; и пусть все, кто

утратит веру в непререкаемость своего идеала, в ту же минуту решительно и твердо откажутся приносить ему в жертву себя или других. Конечно, безнадежно рассеянные читатели скажут, что такой поступок вовсе не аморален, а, напротив, высокоморален; но, право же, я больше не буду попусту искать толкования слов для тех, кто сам не придает никакого веса словам и не дает мне этого делать. Достаточно сказать, что у людей, не связанных обиходными идеалами, вопрос об этической правоте пьес Ибсена никогда не возникнет. А люди, связанные этими идеалами, будут опровергать его пьесы как аморальные, и никто не сможет защитить драмы Ибсена от этого обвинения.

Стоит ли обсуждать тот эффект, который, очевидно, воспоследует, когда человек откажется принимать ходячие идеалы за непререкаемые образцы поведения и оценит наблюдательность и широкий кругозор Ибсена? Ведь за таким обращением личности к Ибсену в обществе незамедлительно углубится понятие моральной ответственности. До этого человек при проверке у свидетельской решетки своей совести не ожидает услышать вопросов, каверзнее, чем: «Следовали ли вы заповедям?», «Подчинялись ли вы закону?», «Регулярно ли вы посещали церковь?», «Платите ли малые и большие налоги кесарю?», «Поддерживаете ли, по вашим средствам, благотворительные организации?» Может быть, тяжело выполнять все эти вещи. Зато гораздо тяжелее не выполнять, что хорошо известно нашим девяноста девяти моральным трусам из ста. Даже негодяй может выполнять их все и тем не менее вести худшую жизнь, чем контрабандист или проститутка, вынужденные отвечать «нет» на все вопросы катехизиса. Замените это формальное испытание другим, когда потребуются лишь решить вопрос, виновен или не виновен; когда с равной долей уважения отнесутся и к девственности и к невоздержанности, к покорности и к мятежности, к легальности и к нелегальности, к набожности и к богохульству; короче, ко всем стандартным достоинствам и стандартным недостаткам, — и в результате, облегчив таким образом проверку достоинств человека, вы добьетесь не снижения, а, наоборот, повышения этического стандарта и доведете строгость последнего до уровня, недостижимого для любого фарисейства или для моральной трусости.

Разумеется, фарисею это не по вкусу. Почтенная дама самых строгих религиозных правил воспитывает в своих детях столь непреложное уважение к моральным идеалам, что, если у них и останется хоть капля характера к тому времени, как они вырвутся из-под ее надзора, они используют свою свободу на то, чтобы очертя голову броситься в объятия дьявола. Но эта безупречная женщина всегда чувствует несправедливость того, что завоеванное ею почтение живет бок о бок с затаенным презрением к ней, между тем как новейшая духовная наследница Нелл Гвин*, которой никто из почтенных лиц не осмелится поклониться на улице, — всеобщий кумир. Причина этого даме-идеалистке неизвестна. А дело все в том, что Нелл Гвин — женщина лучше ее. Запрещение идеалистической проверки, при которой Нелл сочтут худшей женщиной, и замена ее реальной проверкой, которая покажет истинное соотношение между Нелл и дамой-идеалисткой, будут крайне желательным шагом вперед в области общественной морали. И если новое испытание проводить беспристрастно, то оно лучшую часть фарисеев поставит над худшей частью богемы так же безжалостно, как и лучшую часть богемы над худшей частью фарисеев¹. А до тех пор, пока условность в этих делах прямо противоположна реальности, люди будут повторять ошибку Хедды Габлер, сделавшей своим идеалом порок. Если придерживаться общепринятых взглядов, что Екатерина Великая от королевы Виктории, а Нелл Гвин от миссис Прауди* отличаются только как плохие женщины от хороших, — нечего удивляться, когда те, кому нравятся Екатерина и Нелл, заключат, что лучше быть распушенной, чем строгой, и проникнутся предубеждением против трезвости и единобрачия, одновременно оправдывая пристрастие к возбуждению алкоголем и к беспорядочным связям. Сам Ибсен добрее к человеку, вступившему на

¹ Предупреждение, высказанное в этой фразе, сейчас менее необходимо, чем двадцать лет назад. Понятие богемы перестали связывать с художественными профессиями и революционными политическими взглядами после того, как дети вознегодовали на то, что их богемные отцы опустились в быту и стали общественными изгоями. Теперь богема скорее один из признаков глубоко консервативных «щегольских слоев» богатых бездельников, но не признак студии, сцены или социалистической организации (1912).

путь пьянства и разврата по своей воле, чем к человеку, ставшему respectable лишь потому, что он не осмелился стать иным. Мы считаем, что чем искреннее и здоровее мальчик, тем вернее он выберет своими любимыми литературными героями пиратов, разбойников или мушкетеров Дюма, отдав им предпочтение перед «столпами общества». Нам уже довелось встретиться и с ибсенистами и антиибсенистами, которым кажется, что истории Норы и фру Эльвстед написаны для того, чтобы утвердить для женщин, мечтающих об «эмансипации», некое золотое правило. Это золотое правило гласит: «Убегни от своего мужа». Но Ибсен с его взглядами на жизнь отнесся бы к нему с таким же осуждением, как и к церковной заповеди: «Будь верна своему мужу, пока смерть вас не разлучит». Большинство людей знает в жизни один-два случая, когда жена обязательно должна была последовать примеру Норы или даже фру Эльвстед. Но им также должны быть известны случаи, когда результаты таких поступков были столь же трагикомичны, как попытка Грегера Верля из «Дикой утки» совершить в семье Экдала то, что совершила Лона Хесель в семье Берника.

Ибсен настаивает именно на том, что золотых правил нет, что о поведении людей должно судить по его воздействию на жизнь, а не по его соответствию какому-нибудь правилу или идеалу. И так как жизнь состоит в выполнении желаний, которые постоянно нарастают и сегодня не могут быть удовлетворены в условиях, удовлетворявших их вчера, то Ибсен требует восстановить старое протестантское право личности по-своему расценивать человеческое поведение, даже если при этом придется действовать против всех институтов, не исключая и самих так называемых протестантских церквей.

Здесь я должен закончить. Людям, которые, возможно, вообразят, что я забыл свести для них ибсенизм к формуле, я должен напомнить об одном: что квинтэссенция ибсенизма как раз и состоит в отрицании всяких формул.

Что нового дала норвежская школа?

Теперь нам предстоит решить, почему же произведения Ибсена, Стриндберга, Толстого, Горького, Чехова или Брне * так отличаются от произведений великих

мастеров пера первой половины девятнадцатого века. Ведь ни человеческая природа, ни специфика драматургического таланта не претерпели со времени Чарльза Диккенса и Дюма-отца никаких изменений. Толстой был просто подражателем Диккенса. Ибсен, как и Стриндберг, Горький, Чехов или Брже, не более проникательный наблюдатель, чем Диккенс. Талант и Толстого и Ибсена, как он ни велик, ни качеством, ни количеством не отличается от таланта Шекспира или Мольера. И все же то поколение, которое от корки до корки могло прочесть Шекспира и Мольера, Диккенса и Дюма без малейшего умственного или морального беспокойства, не могло прочитать ни одной пьесы Ибсена или романа Толстого, не почувствовав, что его интеллектуальное и моральное благодушие нарушено, религиозная вера поколеблена, понятия о правильном и неправильном поведении спутаны, а может статься, и вовсе поменялись местами. Остается предположить, что эти наши современники были духовно сильнее даже величайших своих предшественников. А между тем где в жизни Вагнера, Ибсена, Толстого, Стриндберга, Горького, Чехова, Брже вы обнаружите свидетельство того, что они есть или были хоть в каком-то отношении лучшими людьми, чем Шекспир, Мольер, Диккенс или Дюма?

Мне лично приходилось слышать кое от кого, будто чтение той или другой моей книги или присутствие на постановке той или другой моей пьесы перевернули всю их жизнь. При этом некоторые уверяли, что они неспособны прочесть ни строчки Диккенса. И все они читали книги и смотрели пьесы писателей, никак не менее одаренных, чем я, и не находили в них решительно ничего, кроме возможности как-то провести время.

Объяснить это может только явление, которое, по моему, составляет общий закон эволюции идей. «Каждая шутка оборачивается истиной в лоне вечности», — говорит Питер Киган в «Другом острове Джона Булля». Любого крестьянина, с которым вы вступите в философскую беседу, скажет вам: «Смехом большая правда прикрывается». Да и все самые серьезные передовые идеи были сначала большими шутками, иначе они угасли бы, не успев разгореться, а их создателей забили бы до смерти. Идеи эти мистическим путем нисходили на их авторов благодаря склонности последних к юмору.

Двух моих друзей, путешествовавших в отдаленных областях Испании, пастухи спросили о их вероисповедании. «Мы верим, — с сардонической усмешкой ответил один из них, чрезвычайно опытный литератор и путешественник, — в то, что бога нет». Если бы это легкомысленное замечание было воспринято серьезно, скептикам девятнадцатого века пришлось бы причислить новое лицо к сонму своих мучеников. А в этом случае еще много дней жители близлежащих деревень заливались смехом, передавая из уст в уста чудную шутку. Но именно потому, что пастухи приняли богохульство за шутку, оно внедрилось в ткань их сознания. Пребывая там в безопасности, оно в свое время разовьется в истину. И появятся в конце концов другие путешественники, и к ним отнесутся вполне серьезно, когда они скажут, что на небесах нет того вымышленного идадьго, которого пастухи зовут богом. И пастухи останутся без бога и назовут свои улицы авеню имени Поля Берта и тому подобное, пока не настанет время появиться новому шутнику с уморительными намеками на то, что шекспировские слова «Божество намерения наши довершает, хотя бы ум наметил и не так»¹ есть строго научное утверждение факта, а неодарвинизм почти целиком состоит из напичканных суеверной чепухой явно ненаучных положений. И эта шутка в свое время опять-таки преобразится в самое себя, то есть в солидную истину.

Нечто подобное можно обнаружить и в нашем отношении к таким очевидным истинам, существование которых ни у кого не вызывает сомнения. И в этих случаях могущество смеха удивительно. Мало того, что люди оказываются способными терпеть самые страшные неудобства и самые болезненные побои, весело сговорившись считать их развлечением. Интереснее всего то, что это действительно их развлекает, а вовсе не заставляет смеяться сквозь слезы. Если вы в этом сомневаетесь, почитайте популярные книги додиккенсовской поры — от романов Смоллета до «Судового журнала Тома Крингля»*. Нищета в лохмотьях — шутка, желтая лихорадка — шутка, алкоголизм — шутка, эпидемия дизентерии — шут-

¹ У. Шекспир, Поли. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт 5, сцена 2, стр. 140.

ка; поджоги, побои, падения, драки, унижения, всякого рода трагические сцены — все шутка. Забитые мужья и сварливые тещи — главные темы остроумия Диккенса. Старческая дряхлость, юношеская неопытность и стыдливость — тоже шутки. А одно из любимейших развлечений — оскорблять и мучить свои жертвы.

К некоторым из таких шуток мы относимся теперь довольно серьезно. Быть может, у «Хамфри Клинкера» еще не совсем перевелись читатели (я лично не притрагивался к нему больше сорока лет). Но в этой книге, безусловно, много такого, что сейчас просто омерзительно для тех, кого в свое время она несказанно развлекала. Многие в «Томе Крингле» стало просто дикостью: он кажется не более остроумным, чем ослиные бега. Кроме того, смех его вымученный: за решимостью старого морского волка взирать с сляющей физиономией на горе и неудобства чувствуется, что он как следует даже и не взглянул на них и что они ему совсем не так уж нравятся. С постыдного и страшного маска смеха сползает медленно. Но в конце концов люди все-таки видят все таким, какое оно есть на самом деле.

Случается, что эти перемены происходят даже не в последующем поколении, а у одного автора внутри одного его произведения. Общеизвестно, например, что Дон Кихот и мистер Пиквик, которые выведены сначала только в смешном свете, постепенно завоевывают сочувствие, а под конец и уважение своих авторов. К ним можно прибавить шекспировского Фальстафа, который введен как второстепенный сценический персонаж, чья функция ограничена тем, что его обижают принц и Пойнс. Пойнсу в пьесе вначале отводилась роль резонера и главного из беспутных приятелей принца, но он, как и некоторые герои ранних произведений, скоро совсем ступевывается. А Фальстаф вырастает в колоссальную шутку и безукоризненно выразительный человеческий тип. И лишь в самом конце шутка увядает. Перед Шекспиром возникает вопрос: а в самом деле, *надо ли* над этим смеяться? Ответ, конечно, мог быть только один. И Шекспир дает наилучший ответ, какой может выйти из уст принца, ставшего королем, который, право, мог бы приличия ради подождать с чтением морали своему собутыльнику, пока сам не исправится. Фальстаф, поруганный и униженный, умирает

жалкой смертью. Его соратники повешены, за исключением Пистола, чье восклицание: «Я стал стареть, и выбивают честь дубинкой из моих усталых членов»¹ — есть меланхолическое начало нищей и плутовской старости.

Но представьте себе, что Шекспир начал бы с того, чем кончил! Представьте себе, что он родился бы в то время, когда в результате длительной пропаганды здоровья и воздержанности херес стали называть алкоголем, а алкоголь — ядом, когда полноту стали считать либо признаком болезни, либо недостатком воспитания и в обществе распространилось убеждение, что причина всей нищеты, преступности и расовой деградации заключена в поглощении «на полпенса хлеба при таком невероятном количестве хереса»². Целые государства могли в результате этой пропаганды окончательно запретить розничную продажу спиртных напитков, и даже умеренное опьянение все более стало бы приобретать славу прискорбной болезни. Представьте себе (чтобы вы до конца осознали все перемены), что в больших театральных центрах женщины совсем перестали умиленно потакать пьянчугам (как поступают еще женщины в некоторых отдаленных местах) и не испытывают более к повадкам и привычкам Фальстафа и сэра Тоби Белча * ничего, кроме отвращения и гнева! Вместо «Генриха IV» и «Виндзорских проказниц» понадобилось бы в таком случае что-то вроде «Западни» Золя. И действительно, Кассио, последний из шекспировских пьяниц-джентльменов, рассуждает, как умеренный реформатор, — факт, заставляющий предположить, что Шекспир подвергся основательной обработке со стороны какой-нибудь утонченной дамы, вменившей ему в вину оскорбительную вульгарность сэра Тоби и отказавшейся видеть что-либо смешное в наделении рыцаря таким именем, как Белч, и соответствующими отличительными чертами. Представьте себе, наконец, что первое представление «Укрощения строптивой» вызвало бы в театре демонстрацию современных феминисток и навязало бы величю Шекспира идеи целого поколения агитаторш от Мэри Уолстонкрафт * до миссис Фосетт * и миссис Панхерст *. Разве удивило бы вас после всего этого,

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 4, М., 1959, «Генрих V», перев. Е. Бируковой, акт 5, сцена 1, стр. 478.

² У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 4, М., 1959, «Генрих IV», перев. Е. Бируковой, акт 2, сцена 4, стр. 61.

что обмен шутками между Катариной и Петруччо обернулся серьезным разговором между Норой и Торвальдом Хельмером?

В этом свете становится ясным, чем отличается Диккенс от Стриндберга. Стриндберг просто отказался видеть смешное в историях миссис Рэдл, миссис Макстинджер, миссис Джо Гарджери *. Он настойчиво требовал, чтобы к этим историям относились серьезно, как к примерам тирании, порождающей большую деградацию и больше несчастий, чем любой известной истории политической или сектантский гнет. Однако нельзя сказать, чтобы Стриндберг, даже в приступе самого жестокого гнева, строже судил женщин, нежели Диккенс. Слов нет, его суд над ними куда более последователен, потому что он не зачеркивает специфических факторов пола. Но эти факторы в действительности смягчают приговор. Если бы Диккенс дал нам возможность, пусть на одну минуту, увидеть Джо Гарджери и миссис Джо как мужа и жену, дураки, возможно, и обвинили бы его в нескромности. Но мы-то, во всяком случае, обогатились бы новыми человеческими впечатлениями, дополняющими нарисованную Диккенсом картинку супружества «неукротивой строптивой» и запуганного взрослого ребенка. Джордж Гиссинг *, современный реалист, первым отметил силу и правдивость диккенсовских женских образов и то, что, как бы смешны они ни были, в большинстве своем они отвратительны. Даже самые милые из диккенсовских женщин глупы, а иногда и вредоносны. А немногие добрые женщины у Диккенса лишены женственности: это диккенсовские добряки в юбках. К тому же им недостает силы, которой у них прибавилось бы, если бы Диккенс отчетливо видел, что на свете нет такой породы, как «женщина, милая женщина», а есть просто женская особь рода человеческого; если бы он понял, что иметь одну точку зрения на человечность для женщины, а другую — для мужчины, одни законы — для женщины, другие — для мужчины, одни художественные приемы — для женщины и другие — для мужчины или, раз уж об этом зашла речь, юбку — для женщины и брюки — для мужчины так же несообразно и в конечном итоге так же непрактично, как иметь разные законы для кобылы и жеребца.

Грубо говоря, все диккенсовские образы различных существ, в которых превратили женщины наши искусст-

венные установления, несмотря на их верность жизни, либо гадки, либо смехотворны, либо и то и другое вместе. Бетси Тротвуд * — прелесть, потому что она старый холостяк в юбке, она — женщина мужественная, как и все добрые женщины. Добряки-мужчины у Диккенса в свою очередь все женственны. Мисс Хэвишем *, слабоумная женственная женщина, — кошмар, чудовище, хоть и чудовище китайское: то есть чудовище не от рождения, а созданное намеренным извращением человеческой природы.

У Стриндберга же, напротив, женщины по-настоящему очаровательны и привлекательны. Всеобщее мнение, что в женщинах Стриндберга воплощена месть ярого женоненавистника за свои семейные неудачи, в то время как Диккенс — гениальный идеалист (семейное счастье последнего, между прочим, едва ли было прочнее), обязано единственно тому, что Диккенс или смеется над происходящим, или считает, что женщины рождаются такими и должны породниться со святым духом на своем, женском, а не на общечеловеческом основании; Стриндберг же относится к женскому характеру с убийственной серьезностью — как ко злу, которому нельзя уступать ни в чем и с которым надо яростно бороться до полного искоренения, что вполне достижимо. Сиделка в его пьесе, обхаживающая своего старого подопечного, а потом втискивающая его в узкий жилет, возмущает нас. Но, право же, она в десять раз привлекательнее и человечнее Сарры Гемп *, омерзительного создания, чья душа полна мерзости и которое вместе с тем взято из жизни.

Очень показательны, что ни один из современных писателей, относящихся к жизни с той же серьезностью, что и Ибсен, до сих пор не смог подняться до той безжалостности, с которой изображали порочных людей Диккенс, Теккерей и даже милейший Дюма-отец. Ибсен был довольно жесток, и жесток сознательно. Не было человека, который говорил бы более ужасные вещи — и в частных беседах и публично. И все-таки среди его героев нет таких, которые, говоря по-старинке, не были бы вместилищами святого духа и не волновали бы вас иногда своей близостью к этому таинству. Дух Диккенса — Теккерей, напротив, есть дух петрушечника, который никогда не стесняется нещадно колотить своих маленьких Панча и Джуки *, сознавая в то же время, что они подобие бога и что, «не будь к ним особого благоволения божьего», они

такие же создания, как и он сам. Диккенс с годами очень заметно приближался к ибсенизму, хотя никак нельзя сказать, что он изобразил миссис Уилфер* менее легкомысленной, чем миссис Никклби. Но для Ибсена человеческое существо всегда было жертвой, а для Диккенса — фарсом. В этом-то вся разница. Диккенс рисовал героев не менее комичных, чем Ялмар Экдал из «Дикой утки», и не менее эксцентричных, чем старик Экдал, чей игрушечный загон на чердаке более фантастичен, чем дом мисс Хэвишем. И все же Экдалы терзают нам душу, а Микобер* и Чивери* (сидящий среди развешанного для просушки белья, потому что оно «напоминает ему рощицу», как ялмаров чердак напоминает старому Экдалу леса с медведями) только вызывают у нас гомерический хохот.

Если бы Диккенс мог прочесть эти строки, он, возможно, сказал бы, что виноват не он, а его читатели; и что, если мы обратимся к его книгам сейчас, после того как Ибсен открыл нам глаза, мы будем вынуждены признать, что и он разглядел в душе Микобера нечто большее, чем смехоточивый газ. Нам и в самом деле трудно забыть порывы доброжелательности и рыцарства, которые облагораживали его веселость. И все же между человеком, который вспоминает лишь иногда, и человеком, который не забывает никогда, — между Диком Суивеллером* и Ульрихом Бренделем, — огромная дистанция. Мы можем ее сократить, если признаем это различие и в подходе читателей. Когда произведения какого-либо писателя рождают жаркие споры и когда они новы, люди склонны зачитываться ими, как метко говорят, до умопомрачения, то есть читателей тогда поражает что-то вроде священного паралича всех чувств, за исключением совершенно абстрактного и неосновательного чувства значимости происходящего, чувства, которое имеет такое же отношение к содержанию литературного произведения, как кошмары больного белой горячкой к живым крысам и змеям. Библия для большинства из нас — книга за семью замками потому, что мы не можем читать ее спокойно и неглубокомысленно. Мы ведем себя, как та старушка, которую просветило слово «Месопотамия», или как Чаубок* у Сэмюэля Батлера, обратившийся в христианство потому, что на его воображение подействовал молебен в честь королевы Аделаиды. Много лет прошло, прежде чем те, кто был потрясен музыкой Бетховена, осмелились вслушаться

в нее настолько, чтобы обнаружить, какое огромное место занимает в ней драчливая эксцентричная ирония. А что касается Ибсена, то я помню представление «Дикой утки», после которого покойный Клемент Скотт с восторгом заявил: «Пьеса эта настолько абсурдна, что даже защитники Ибсена не могли над ней не смеяться». Ему и в голову не пришло, что Ибсен, как и другие люди, тоже может смеяться. Только тогда, когда мы осваиваемся с автором, начинаем чувствовать себя с ним легко и привыкаем к чудачествам его манеры, мы перестаем воображать, будто он превосходит серьезностью своих предшественников.

Но все же, делая самую большую скидку на причины всех этих различий, мы не можем убедить себя в том, что Диккенс относился к непредусмотрительности и никчемности Микобера так же, как относится Ибсен к непредусмотрительности и никчемности Ялмара Экдала. Различие это ощутимо в романах самого Диккенса, ибо Диккенс второй (ибсеновской) половины девятнадцатого века уже не тот, что Диккенс первой его половины. Начиная с «Тяжелых времен» и «Крошки Доррит» до «Нашего общего друга» каждая книга Диккенса тяжким бременем ложится на нашу совесть и не льстит нам никакими надеждами на хороший конец, в то время как от «Пиквикского клуба» до «Холодного дома» вы можете, читая, и смеяться и плакать, но ляжете спать, полные счастливых грез о радостной книге.

Я уже не раз отмечал, что Чарлз Ливер, написав серию книг в старой манере разухабистой скачки по жизни, как если бы все ее безумства и неудачи были отличными шутками, относительные удовольствия — восхитительны, а привязанности — искренни, внезапно вручил своему большому ценителю Диккенсу (как редактору «Круглого года») роман совсем иного типа, называвшийся «Однодневная прогулка: роман из жизни». Роман неприятно поразил и Диккенса и читателей горьким, но бодрящим ароматом, который мы сейчас называем ибсенизмом, потому что герой, появившийся вначале как объект старых веселых потех, как хвостун и трус, вовлекаемый в разного рода опасные происшествия, — как Боб Акр* или Упккл*, — затем неожиданно, после того как потешил нас, вызывает у нас слезы — совсем как персонаж Ибсена, Стриндберга, Тургенева, Толстого, Горького, Чехова или

Брие. И здесь дело было совсем не в том, что автора восприняли слишком мрачно. Читатели, напичканные Чарльзом О'Мэлли и Мики Фри, взялись за этот роман без всяких подозрений, в полной уверенности, что перед ними — увеселение в чистом виде. Удар по их глупой веселости застал их врасплох. И они соответственно возмутились.

Сейчас, когда идет борьба против реализма и старые веселые повадки снова входят в моду, наверное, не так легко, как раньше, поверить в необычайную завораживающую силу этой безжалостной комедии, этой трагедии, раздвоявшей душу донага, вместо того чтобы обрядить ее в героические хламиды. И если вы не испытали воздействия этой силы сами и не можете в нее поверить, даю вам слово, что она существует и действует так оглушительно, что могла бы смутить самого Шекспира. И даже тот, кто всецело против нее, едва ли сможет проделать обратный путь от смерти Хедвиг Экдал к смерти маленькой Нелл* — разве только встанет на четвереньки, как взрослый, который изображает из себя медведя на потеху ребятишкам. Не стоит об этом жалеть: ведь мы найдем благородное утешение и в нашей новой мудрости и в нашей печали. После Хедвиг вы, может быть, и не заплачете над маленькой Нелл. Зато по крайней мере внимательно прочтете «Крошку Доррит», больше не называя ее пустопорожной болтовней, как делали некоторые из ее первых критиков. Шутки не глупеют от того, что, созревая, становятся истиной. Шелли никогда не смеялся не потому, что дух его был безрадостно скуден, а потому, что своим огромным пронизательным умом осознавал тяжесть того, что другим казалось просто смешным. И если в «Пути паломника» нет Суивеллера и мальчика Трэббс*, а «Мистер Бэдмен» написан так, как если бы он вышел из-под пера Ибсена, а не так, как если бы его написал Шеридан, — то это вовсе не доказывает, что у Баньяна меньше силы (а радость — признак силы), чем у Шеридана и Диккенса. В конце концов, спасение мира зависит не от тех, кто добродушно приемлет зло, но от тех, чей смех убивает, а не поощряет глупца. «Истинно велик, — сказал Шекспир, прощаясь с буффонадой, — кто вступит в ярый спор из-за былинки»¹. Вопль англичан: «Забавляйте нас;

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт 4, сцена 4, стр. 110.

смотрите на вещи легко; принарядите для нас мир», — кажется просто трусостью тем, у кого сильная душа, кто способен смотреть в лицо фактам.

И как только люди освобождаются от легкомыслия и идолопоклонства, они обретают способность выносить общество Башьяна и Шелли, Ибсена и Стриндберга, а также великих русских реалистов и утрачивают терпимость по отношению к смеху, который не могут сдержать африканские племена, когда видят, как секут человека или заманивают в ловушку и ранят зверя. Люди обретают силу и мудрость, обретают, короче говоря, ту жизнь, которую мы называем вечной и биение которой стоит — хотя бы ради нашего собственного блага — всего грубого веселья Тома Крингля, Хамфри Клинкера и даже Фальстафа, Пекснифа * и Микобера.

Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена

До чего грустную картину являет собой современная критика! Она погребена под целой горой фраз и формул, которые проникают к критикам в мозг и оттого кажутся им жизненно важными, хотя для всех остальных эти формулы только мертвый и тоскливый хлам (в этом-то и состоит весь секрет академического педантизма). До сего дня критики слепы к новой технике создания популярных пьес, между тем как целое поколение признанных драматургов изо дня в день демонстрирует ее у них под носом. Главным из новых технических приемов стала дискуссия. Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга. Критики тщетно протестуют. Они утверждают, что дискуссия не сценична, что искусство не должно поучать. Однако ни драматурги, ни публика не обращают на них ни малейшего внимания. Дискуссионный ибсеновский «Кукольный дом» покорила Европу. И сегодня серьезный драматург видит в ней не только пробный камень для своего таланта, но и главный козырь своей пьесы. Иногда он даже ищет повод заранее заверить публику, что не преминет использовать в своей пьесе это последнее нововведение.

Именно к этому неизбежно должна была прийти драма, если ей суждено было когда-нибудь подняться выше младенческого спроса на сказочки без морали. Мораль детей бескомпромиссна и деспотична, морализаторство для них — невыносимая пошлятина. Мораль взрослых в большинстве случаев так же бескомпромиссна, как детская, и поэтому либо целиком условна и лишена этического значения (как правила уличного движения или неписаный закон, по которому на просьбу отпустить ярд тесьмы продавец отрежет вам тридцать шесть дюймов, не пытаясь как-нибудь иначе толковать слово «ярд»), либо это этическое значение слишком очевидно и не оставляет места для обсуждения. (Например, даже в том случае, когда коридорный медлит с подачей вам горячей воды для бритья, вы все равно не перережете ему в гневе бритвой горло, чего бы вам ни стоили ваша выдержка и самообладание.)

Если пьеса представляет собой просто рассказ о том, как злодей пытался разлучить честную молодую пару обрученных и, оклеветав мужчину, пытался добиться руки женщины или же устранил соперника с помощью подлога, убийства, лжесвидетельства и других банальностей Ньюгейтского календаря *, то введение в нее дискуссии, разумеется, будет смехотворным. Нормальным людям обсуждать здесь нечего. И всякая попытка обрушиться, как Чедбэнд *, на гнусность этих преступлений будет немедленно отвергнута как, выражаясь словами Мильтона, «моральный лепет».

Для того, кто часто ходит в театр, возможности такого рода драмы очень скоро исчерпываются. После двадцати спектаклей зритель уже в состоянии предугадать возможный поворот любых интриг и событий, которые только могут лечь в основу такой пьесы. Иллюзия реальности вскоре пропадает. Да, по сути дела, она вряд ли когда-либо радовала взрослых; ведь только очень маленьким детям сказочная королева могла казаться чем-то большим, нежели актрисой. Но в том возрасте, когда мы перестаем принимать тех, кого видим на сцене, за участников действительных событий и знаем, что это просто актеры и актрисы, на нас действует обаяние исполнителя. Ребенок был бы смертельно обижен, узнав, что сказочная королева — это просто-напросто мисс Смит, напоминающая королеву только одеждой, но, став взрослым, он идет в театр специально, чтобы увидеть эту самую мисс Смит,

и ее искусство и красота так вдохновляют его, что он восхищается пьесами, которые без нее кажутся ему невыносимыми. Так возникают пьесы, написанные специально для популярных исполнителей, а популярные исполнители благодаря обаянию, с каким они играют в этих пьесах, поднимают цену ничего не стоящих произведений. Однако с коммерческой точки зрения все такие предприятия очень и очень ненадежны. Обаяние некоторых актеров совершенно не зависит от пьесы, и бывает, что только одно их участие в ней определяет ее успех или провал. Но таких актеров очень мало, и поэтому нашим театрам — всем или хотя бы большинству — трудно надеяться на актеров больше, чем на пьесу. Кроме того, в природе нет таких актеров, которые могли бы создавать все из ничего. У нас были актеры — от Гримальди до Садерна, Джефферсона и Генри Ирвинга (не говоря уже о теперешних исполнителях), которым раз в жизни удавалось в пьесу, обреченную без их участия на провал, ввести некий образ, целиком созданный ими самими. Но ни один из них больше не смог ни повторить свой подвиг, ни спасти от провала то множество пьес, в которых он играл. В конечном счете, когда театр насытит иллюзии детей и утолит страсть взрослых к чарам, ничто не сможет привлекать к нему зрителей, кроме постоянного притока оригинальных пьес. Это особенно справедливо в отношении Лондона, где расходы и волнения, связанные с посещением театра, достигли таких размеров, что только удивляешься, отчего это разумные и взрослые люди вообще ходят в театр. Кстати, как правило, они туда и не ходят.

По сути дела, сегодня может считаться интересной только та пьеса, в которой затронуты и обсуждены проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное значение для самой аудитории. Бережливая публика хочет за свои деньги получить что-то от просмотренных ею пьес, причем она не просто уносит это «что-то» с собой, но и использует в дальнейшем в своей жизни. Перед этим пасуют все банальные предостережения театральной кассы. Напрасно опытный режиссер твердит, что в театр люди ходят развлекаться, а не слушать проповеди; что им не вынести длинных монологов; что в пьесе должно быть не больше восемнадцати тысяч слов; что спектакль нельзя начинать раньше девяти и кончать позже одиннадцати часов; что нужно избегать политических

и религиозных тем; что нарушение этих золотых правил толкнет публику к дверям варьете; что в пьесе непременно должна быть героиня с дурным нравом, причем сыгранная очень обаятельной актрисой, и так далее и тому подобное. Все эти советы действительны только для тех пьес, в которых нечего обсуждать. Но ими может пренебречь автор, если он моралист, спорщик и, кроме того, еще искусный драматург. От такого автора — в пределах, неизбежно устанавливаемых временем и человеческой выносливостью, — зрители стерпят все, если только они достаточно культурны и образованны, чтобы оценить особую форму его искусства. Трудность заключается здесь в том, что в наши дни зрелые и образованные люди не ходят в театр, как не читают дешевых романчиков. А если драматурги и готовят им особую пищу, то они не реагируют на нее, отчасти потому, что у них нет привычки ходить в театр, а отчасти потому, что не понимают, что новый театр совсем не похож на все обычные театры. Но когда они в конце концов поймут это, их будет привлекать к себе уже не холостая черестрелка репликами между актерами, не притворная смерть, венчающая сценическую битву, не пара театральных любовников, симулирующих эротический экстаз, и не какие-нибудь там дурачества, именуемые «действием», — а сама глубина пьесы, характеры и поступки сценических героев, которые оживут благодаря искусству драматурга и актеров.

До этих пределов и расширил Ибсен старую драматическую форму. До определенного момента в последнем действии «Кукольный дом» — это пьеса, которую можно переиначить в банальнейшую французскую драму, вымарав лишь несколько реплик и заменив знаменитую последнюю сцену счастливым сентиментальным концом. И, уж конечно, это было первое, что сделали с пьесой театральные «мудрецы», и она, оципанная таким образом, не имела никакого успеха и не обратила на себя сколько-нибудь заметного внимания. Но именно в этом месте последнего акта героиня вдруг совершенно неожиданно для «мудрецов» прерывает свою эмоциональную игру и заявляет: «Нам надо сесть и обсудить все, что произошло между нами». Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, добавлению новой части «Кукольный дом» и

покорил Европу и основал новую школу драматического искусства.

С этого времени дискуссия вышла далеко за пределы последних десяти минут пьесы, во всем остальном «хорошо сделанной». Введение дискуссии в финал пьесы вообще было неудачно — не только потому, что зрительный зал к этому времени был уже утомлен, но и потому, что вся пьеса становилась понятной только в самом конце спектакля, когда первые акты прояснялись в свете финальной дискуссии. Практическая польза моей книги * совершенно очевидна: ведь пока зритель не прочтет те страницы, которые я посвятил той или иной пьесе, он вряд ли поймет ее с одного спектакля, если подойдет к ней, как большинство наших театралов, с обычными идеалистическими предубеждениями.

Итак, сегодня наши пьесы, в том числе и некоторые мои, начинаются с дискуссии и кончаются действием, а в других дискуссия от начала до конца переплетается с действием. Когда Ибсен вторгся в Европу, дискуссия уже сошла со сцены, а женщины еще не писали пьес. Но уже через двадцать лет они стали это делать лучше, чем мужчины. Их пьесы с первого до последнего акта были страстной дискуссией. Действие в них тесно связано с обсуждаемой ситуацией. Если она неинтересна, затаскана, или, может быть, плохо разработана, или грубо сфабрикована — пьеса неудачна; если же она значительна, нова, убедительна или хотя бы волнует — пьеса хороша. Но, так или иначе, пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьезная драма. Она может, конечно, радовать того ребенка, который всегда в нас живет, радовать как кукольное представление о Панче и Джуди. Но в наши дни никому и в голову не придет видеть в «хорошо сделанной пьесе» нечто большее, чем коммерческую продукцию, которую обычно не принимают в расчет при обсуждении современных направлений серьезной драмы. В самом деле, за те десять лет, что прошли со дня лондонской премьеры «Кукольного дома», зрители стали так презирать шитые белыми нитками избитые приемы Сарду, что применять их теперь опасно. И драматурги, настойчиво «строившие» пьесы на старый французский лад, отказались от этого не из-за недостатка идей, а из-за того, что их техника безнадежно устарела.

В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов. Конфликт этот идет не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть совестлив, как и герой, если не больше. По сути дела, проблема, делающая пьесу интересной (когда она действительно интересна), заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев. Критиков поражает больше всего отказ от драматургического искусства. Они не понимают, что в действительности за всеми техническими новшествами стоит неизбежный возврат к природе. Сегодня естественное — это прежде всего каждодневное. И если стремиться к тому, чтобы кульминационные моменты пьесы что-то значили для зрителя, они должны быть такими, какие бывают и у него если не ежедневно, то по крайней мере раз в жизни. Преступления, драки, огромные наследства, пожары, кораблекрушения, сражения и громы небесные — все это драматургические ошибки, даже если такие происшествия изображать эффектно. Конечно, если провести героя сквозь тяжелые испытания, они смогут приобрести драматический интерес, хотя и будут слишком явно театральными, ибо драматург, не имеющий большого опыта личного участия в подобных катастрофах, естественно, вынужден подменять возникающие в нем чувства набором штампов и догадок.

Короче, несчастные случаи сами по себе не драматичны; они всего лишь анекдотичны. Они могут служить основой фабулы, производить впечатление, возбуждать, опустошать и вызывать любопытство, могут обладать дюжиной других качеств. Но собственно драматического интереса в них нет, как нет, например, никакой драмы в том, что человека сбили с ног или что его переехала машина. Развязка «Гамлета» не стала бы драматичней, если бы Полоний свалился с лестницы и свернул себе шею, Клавдий умер в припадке белой горячки, Гамлет задохнулся от напора своих философских размышлений, Офелия скончалась от кори, Лаэрта убила дворцовая стража, а Розенкранц и Гильденстерн утонули в Северном море. Даже и сейчас эпизод с королевой, которая случайно выпивает яд, вызывает подозрение, что автор хотел

поскорее убрать ее со сцены. Эта смерть — единственная драматургическая неудача произведения. Тонны отличной бумаги были напрасно измараны писателями, которые воображали, что они способны создать трагедию, заставив своих героев погибнуть в последнем акте случайной смертью. В действительности же никакой несчастный случай, пусть самый кровавый, не может быть сюжетом настоящей драмы, тогда как спор между мужем и женой о том, жить ли им в городе или в деревне, может стать началом самой неистовой трагедии или же добротной комедии.

Могут сказать, что все в жизни случайно, что характер Отелло — случайность, характер Яго — другая случайность, а то, что им привелось встретиться друг с другом в венецианской армии, — и вовсе случайность из случайностей. И Торвальд Хельмер с таким же успехом мог бы жениться не на Норе, а на миссис Никклби. На такие разговоры не стоит обращать внимания. Факт остается фактом: брак не более случаен, чем рождение и смерть, или, скажем иначе, все это обычно случается с каждым. И если во всех мужчинах есть кое-какие черты Торвальда Хельмера, а во всех женщинах — черты Норы, то ни их характеры, ни их встречи, ни их браки не случайны.

При всей своей занимательности, при том, что герой вызывает у нас сочувствие, при той трепетной звучности, какой один только мастер языка смог добиться художественной чеканкой, — сюжет «Отелло», безусловно, куда более случаен, чем сюжет «Кукольного дома». Вместе с тем он для нас и меньше значит, и менее интересен. Он живет до сих пор не благодаря придуманным в нем недоразумениям, украденному платку и тому подобному, и даже не благодаря своим благозвучным стихам, а в силу затронутых в нем вопросов о природе человека, брака, ревности. Однако это была бы несравненно лучшая пьеса, если б в ней просто и серьезно обсуждалась чрезвычайно интересная проблема, поладит ли простой мавританский солдат с «утонченнейшей» венецианской светской дамой, если он женится на ней. Сейчас основой существующей пьесы является ошибка. И хотя ошибка может служить поводом к убийству — этому вульгарному суррогату трагедии, — она не может вызвать к жизни подлинную трагедию в ее современном смысле.

Думающие люди интересуются Камерой ужасов * не больше, чем собственным домом, а убийцами, их жертвами и разного рода злодеями — не больше, чем собой. И с того момента, как человек обретает достаточно смекалки, чтобы не глазеть на восковых кукол, он окажется уже на полпути к тому, чтобы утратить интерес к Отелло. Дездемоне и Яго — и ровно настолько, насколько возрастает этот интерес у полиции. Слабость Кассио к спиртному гораздо понятнее большинству из нас, чем Отелло, который душит жену или перерезает себе горло, чем театральное мошенничество Яго. Лучшим доказательством этого служит то, что коллеги Шекспира по профессии, прибегавшие ко всем его сенсационным нововведениям, нагромождавшие пытки на убийства и кровосмешение на измены, — пока они не стали большими Иродами, чем сам Ирод, — сейчас совершенно забыты. Шекспир же пережил их всех потому, что относился к заимствованным им сенсационным ужасам как к чисто внешним аксессуарам, как к поводу для драматизации человеческого характера, каким он выглядит в нормальном мире. Наслаждаясь его пьесами и обсуждая их, мы бессознательно пренебрегаем всеми изображенными там сражениями и убийствами. Комментаторы никогда так не заблуждаются и вместе с тем никогда не кажутся столь остроумными, как в случаях, когда всерьез принимают Гамлета за сумасшедшего, Макбета — за разбойника из Горной Шотландии, а пакостников вроде Ричарда и Яго — за мрачных злодеев эпохи Возрождения. Пьесы, в которых появляются такие фигуры, можно переделать в комедии, не заменив и волоска в бородах героев. Шекспир, если бы нашелся человек, который решился бы приписать все это драматургу, мог бы ответить, что большинство преступлений — это случайности, которые происходят с точно такими же людьми, как мы, и что Макбет при благоприятных обстоятельствах мог бы стать образцовым ректором Стрэтфорда. Он мог бы прибавить, что настоящий преступник — это полоумное чудовище, случайность среди людей, годная на сцене лишь в качестве второстепенного персонажа, такого, как Джонс, второй убийца, и тому подобное. Но так или иначе, а факт остается фактом: Шекспир все еще живет благодаря своей близости к Ибсену, а не к Уэбстеру и другим. Гамлет удивляется, когда обнаруживает, что в нем «нет желчи», чтобы придерживаться идеалистических

условностей, и что никакие риторические рассуждения об обязанности отомстить за «убийство дорогого отца» и уничтожить «блудливого, вероломного, злого подлеца» — убийцу ничего как будто не меняют в семейных отношениях во дворце Эльсинора. Но все это не мешает нам рассуждать о Гамлете и ходить в театр его слушать, тогда как более древние гамлеты, которым чужды были ибсеновские колебания и которые, притворившись сумасшедшими, заворачивали придворных в гобелены, чтобы потом их сжечь, и проделывали все это, твердо придерживаясь правил театральной школы толстого мальчика из «Пиквика» («Я жду мурашек на вашей коже»), так же мертвы сейчас, как бараны Джона Шекспира*.

Под влиянием Ибсена наша драма в этом отношении далеко ушла вперед, и теперь кажется странным предпочитать его Шекспиру лишь на том основании, что он избегает старых катастрофических развязок елизаветинской трагедии, в финале устлавших сцену мертвыми телами. Единственно возможный основательный упрек в адрес Ибсена со стороны критиков из его собственного лагеря относится как раз к уцелевшим у него остаткам старой школы, так сильно повышающим смертность в последних актах его пьес. Умирают ли Освальд Алвинг, Хедвиг Экдал, Росмер и Ребекка, Хедда Габлер, Сольнес, Эйолф, Боркман, Рубек и Ирена естественной драматургической смертью либо же они умерщвляются в классической или шекспировской манере? И потому ли это происходит, что зрители ждут крови за свои деньги, или же потому, что трудно заставить людей внимательно следить за чем-либо, не припугнув их каким-нибудь страшным бедствием? Правильность тех и других предположений так легко обосновать, что я отказываюсь от дальнейшего их обсуждения.

Послеибсеновское поколение драматургов, по-видимому, считает, что все эти убийства и самоубийства навязаны Ибсену. В чеховском «Вишневом саде», например, где сентиментальные идеалы нашего любезного и просвещенного класса собственников, восторгающихся Шуманом, разлетаются в прах под рукой, не менее беспощадной, чем рука Ибсена, хотя она и более ласкова, в «Вишневом саде», повторяю, не происходит ничего более страшного, чем положение семьи, которая не может позволить себе содержать свой старый дом. В пьесах Грэнвилл-Баркера* кампания против нашего общества ведется уже со всей ибсе-

новской непримиримостью. Единственное самоубийство (в его «Потере») не меняет дела, ибо ни Парнелл, ни Дилк (то есть участники основной интриги) с собой не покончили.

Мне самому ставили в вину, что герои моих пьес «говорят, но ничего не делают», подразумевая под этим, что они не совершают уголовных преступлений. Между тем настоящая развязка заключается вовсе не в том, чтобы, как Александр, разрубить гордые узел ударом меча. Когда души людей опутаны законами и общественным мнением, гораздо трагичнее оставить их терзаться в этих путях, чем сразу покончить с их несчастьями и вызвать у зрителей целительные угрызения совести. Судья Брак был в общем прав, когда говорил, что люди так не поступают. Если бы они так поступали, идеалисты, право же, давно бы образумились.

Но в пьесах Ибсена катастрофа, даже если она кажется натянутой и даже если бы без нее пьеса кончалась трагичнее, никогда не бывает случайной. Ибсен никогда не писал пьес только ради самих катастроф. Ближе всего к случайности смерть маленького Эйолфа, который падает с пирса и тонет. Этот эпизод подчеркивает одну замечательную драматическую функцию случайности: она способна пробудить людей. Когда Англия оплакивала смерть маленькой Нелл и Поля Домби, сильная душа Рескина была исполнена презрения. Романистам, отчаявшимся продать свои книги, он предложил формулу: «Когда вы не знаете, о чем писать, — убейте ребенка!» Но Ибсен убил маленького Эйолфа не ради искусственного пафоса. Лучший способ погубить постановку «Маленького Эйолфа» — это показать его как сентиментальную историю об утонувшем крошке. Драматизм пьесы заключается в том, что Алмерс и его жена осознали всю презренность и всю отвратительную злобу своей жизни, которую они идеализировали, считая, что она полна блаженства и поэзии. Они были так глубоко погружены в сон, что пробуждение их могло быть вызвано только жестокой встряской. Это как раз и есть та ситуация, при которой в драме может понадобиться случайность. Случайность может потрясти: отсюда и происшествие с Эйолфом.

Что касается смертей в последних актах у Ибсена, то это не что иное, как избавление от остатков драматургически исчерпанных характеров. Падение Сольнеса

с башни так же откровенно символично, как и падение Фаэтона с колесницы Солнца. Мертвые тела у Ибсена — это тела людей, уже выдохшихся и духовно уничтоженных. Он, например, не убивает Хильду, как Шекспир убил Джульетту. Он потому так безжалостен к Хедвиг и Эйолфу, что смертью этих детей хочет разоблачить их родителей. Но если бы он написал «Гамлета», то никто не был бы убит в последнем акте, кроме фразе Горацио, корректная никчемность которого могла бы вызвать у Фортинбраса желание сбить с него спесь своим мечом. Шекспировские смерти у Ибсена надо искать где-то поблизости от фру Ингер, в его юношеских пьесах, которых я в своей книге не касаюсь.

Драма возникла в древности из сочетания двух желаний: желания танцевать и желания послушать историю. Танец превратился в оргию; история стала ситуацией. Когда Ибсен начал писать пьесы, искусство драматурга сводилось к искусству изобретать ситуацию; при этом считалось, что чем она оригинальнее, тем лучше пьеса. Ибсен, наоборот, считал, что чем ситуация ближе нам, тем интереснее может быть пьеса. Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях: ведь наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся законными мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами. наших королей не всегда закалывают, и не всегда на их место вступают те, кто их заколол. Наконец, когда мы добываем деньги по векселю, мы не обещаем уплатить за них фунтами нашей плоти.

Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих, но нас самих в наших собственных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами. Первым следствием этого является несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими. Второе следствие заключается в их способности жестоко ранить нас и пробуждать в нашей душе волнуемую надежду на избавление от тирании идеалов, вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни.

Эти перемены в содержании пьес с неизбежностью повлекли за собой и перемены в их форме. Когда драматический поэт способен дарить вам надежды и видения, то такая старая мудрость, как «все искусство сцены заключается в нагнетании», сразу становится наивной,

и ее можно оставить только тем незадачливым драматургам, которые, не умея создавать на сцене ничего действительно интересного, постоянно пытаются убедить аудиторию, что «сейчас вот-вот должно что-то произойти». Все старые трюки, которыми хотят завоевать и удержать внимание зрителя, кажутся глупыми и никчемными там, где драматург пронзает людей до самого сердца, показывая им воочию жестокость поступков, которые они совершили вчера или собираются совершить завтра.

Пьеса под названием «Смерть Гонзаго», которую Гамлет заставляет играть перед своим дядей, весьма безыскусна, но она производит на Клавдия большее впечатление, чем произвел бы «Эдип» Софокла, потому что в ней говорится о самом Клавдии. Таким образом, писатель, овладевший искусством Ибсена, может спокойно пренебречь всеми старыми приемами, завязкой, кульминацией, развязкой, так же как современный стрелок пренебрегает пороховыми рожками, пистонами и пыжами, просто не зная, как ими пользоваться. Ибсен заменил эти приемы меткими выстрелами по публике, заманиванием зрителей в ловушку, парированием их возражений, постоянным выискиванием самых болезненных мест их совести.

Никогда не обманывайте аудиторию — гласило старое правило. Новая школа, напротив, стала хитростью толкать зрителя на неверное умозаключение, а затем в следующем акте обвинять его за это ошибочное умозаключение, тем самым часто тяжко его унижая. Если презирая что-нибудь, вы все же снимаете перед этим шляпу или восхищаетесь тем, что должны ненавидеть, — вам не устоять перед драматургом, который сумел нащупать ваши больные места и объяснить вам, что вы больны. Драматург знает, что, пока он учит и действует во спасение своей аудитории, он может быть уверен в ее напряженном внимании, как уверен в нем дантист или благовествующий ангел. Волшебством своего искусства он может заставить вас забыть боль, которую сам причиняет вам; или заронить в вас радостные надежды и пробудить мужество, но он ни за что не станет, как прежде, нагнетать в зале бессмысленные, старые, как мир, ожидания, не связанные ни с прошлым, ни с будущим зрителя.

Вот отчего и поднялся крик о том, что послеибсеновская пьеса — вовсе не пьеса, что ее техника, не соответствующая описанной Аристотелем, — вовсе не техника.

И не буду останавливаться на этом; не стоит снова здесь вышучивать моего друга А. Б. Уокли, как я делал это в прологе к «Первой пьесе Фанни». Но я хочу еще раз напомнить, что новая техника нова только для современного театра. Она использовалась священниками и ораторами еще до существования ораторского искусства. Эта техника — род игры с человеческой совестью, и она практиковалась драматургом всякий раз, когда он был способен на это. Риторика, протия, спор, парадокс, эпиграмма, притча, перегруппировка случайных фактов в упорядоченные и разумные сценические ситуации — все это и самые древние и самые новые элементы искусства драмы. И ваши «построение сюжета» и «искусство нагнетания» — не больше, чем уловки театрального таланта и результат морального бесплодия, а отнюдь не оружие драматического гения. В театре Ибсена мы отнюдь не обольщенные им зрители, убивающие свободное время на хитроумное и забавное развлечение. Мы — «преступники в театре»¹. И техника пустого времяпрепровождения там так же неуместна, как на суде по делу об убийстве.

Драматургическое новаторство Ибсена и последовавших за ним драматургов состоит, таким образом, в следующем: во-первых, он ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами. Во-вторых, сами зрители включились в число участников драмы, а случаи из их жизни стали сценическими ситуациями. За этим последовал отказ от старых драматургических приемов, понуждавших зрителя интересоваться несуществующими людьми и невозможными обстоятельствами; отказ от заимствований из судебной практики, от техники взаимных обвинений и разрушения иллюзии, от техники достижения истины через знакомые идеалы; и наконец, замена всего этого свободным использованием всех видов риторического и лирического искусства оратора, священника, адвоката и народного певца.

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт 2, сцена 2, стр. 66.

ПРИЛОЖЕНИЕ
К «КВИНТЭССЕНЦИИ
ИБСЕНИЗМА»¹

Я хочу добавить одно-два слова о трудностях, создаваемых философией Ибсена для тех, кто призван воплощать его образы на английской сцене. Образы его идеалистов, отличающихся от обывателей, с одной стороны, высотой помыслов, а с другой — меньшим благонаравием, озадачивают своей двойственностью рядового актера, который упорно считает, что, если он изображает на сцене эгоиста — значит, следует показывать совершенного подлеца; если человека самоотверженного и неподкупного — он должен быть героем, а если персонаж, сам того не сознавая, смешон, то это — роль комическая.

Актер постоянно старается нацупать ногой знакомую почву и поэтому сводит свою роль к одному из знакомых ему сценических типов, для изображения которых у него имеются готовые приемы. Чем опытнее актер, тем увереннее он устраняет из пьесы все ибсеновское, превращая ее в мелодраму или обычную комедию-фарс. Дайте ему сыграть Хельмера, и он сперва заявит, что эта роль — мешанина «непоследовательностей», а потом вдруг ухватится за мысль, что это всего только новый Джозеф Сэрфейс. Дайте ему Грегера Верля, жреца Истины, и он сначала изобразит некое подобие Джорджа Вашингтона, а затем, увидев, что у публики он вместо уважения вызывает смех, поспешит установить, что Грегера просто его старый приятель, правдивый молочник из «Феномена в холщовой блузе»*, и станет играть его так, чтобы вызывать смех, и будет этому радоваться. Это, разумеется, в том случае, если он хочет, чтобы роль получилась всецело комической. В противном случае ему захочется вымарать те места, которые вызывают смех. Вызывать смех, когда играешь серьезную роль, — очень обидно для актера, а еще более для актрисы; это значит, что высмеивают тебя, а нет ничего ужаснее этого для тех, чей заработок зависит от одобрения публики и чья профессия развивает болезненное самолюбие.

¹ Печаталось только в первом издании «Квинтэссенция ибсенизма» 1891 г.

Между тем Ибсен, несомненно, требует от актеров, играющих в его пьесах, не только большого мастерства и разносторонних способностей, но и готовности быть иной раз невероятно смешными в самых драматических, глубоко прочувствованных местах. Не удивительно, что актеры делают выборки из своих ролей, сохраняя трагические сцены, дающие огромные профессиональные возможности блеснуть, и опуская те черточки, которые довершают портрет за счет тщеславия персонажа. Если известной актрисе предложить роль Хедды Габлер, первым ее побуждением, вероятно, будет не только превратить Хедду в Бренвилье *, или Борджа, или «Незабудку» *, но и скрыть все проявления мелкого недоброжелательства и черствости, которые умаляют достоинство Хедды, как его обычно трактуют на сцене. Компетентному критику результат покажется не лучше того ретуширования, которое превратило профессиональную фотографию в самое пошлое из всех искусств. Вся острота ибсеновской пьесы в разоблачении именно тех условностей, на которых основываются тяготеющие над актером штампы. Чарльз Сэрфейс или Том Джонс могут быть отлично сыграны актерами, полностью признающими моральный кодекс Джозефа Сэрфейса и Блайфиля *. Но ни Филдинг, ни Шеридан не вызывают ни актеру, ни публике дилемму: раз Чарльз и Том обаятельны, значит, в коммерческой и сексуальной морали, объявляющей их обоих негодяями, есть нечто безнадежно порочное. Рядовой актер скажет вам, что авторы «поведения своих персонажей не оправдывают», но он не понимает, что, делая их обаятельными, авторы тем самым оправдывают их больше, чем это можно сделать любыми другими средствами.

Понимали ли это Филдинг и Шеридан, считали ли Мольер и Моцарт, что статуя Командора была по-своему права, когда низвергла Дон Жуана в преисподнюю, и насколько Мильтон симпатизировал Люциферу * — все это философские вопросы, которые ни одному актеру доньше не предлагалось решать. Но именно такие вопросы и составляют самую суть ибсеновских пьес, а люди, у которых они не вызывают интереса и любопытства, считают Ибсена самым непонятным и скучным из драматургов. Он не только наделил «падших» женщин обаянием, но признал и объявил, что это обаяние вполне их оправдывает; тем самым он явно встал на их сторону и отнесся

к ним с тем сочувствием, которое поэтическая справедливость присуждает одним только праведникам. Он сделал смешным самый смысл слов «падшая» и «потерянная» тем, что заставил женщин применять эти слова к мужчинам, притом с самым смехотворным эффектом. Поэтому Ибсена нельзя играть по установленным шаблонам; для этого пришлось бы переписать все его пьесы. А тогда исчезла бы вся прелесть ролей, а с ней и вся их привлекательность для исполнителей. Именно так был адаптирован «Кукольный дом», правда, не по настоянию актрисы, но адаптация, к счастью, не удалась. Иначе нам пришлось бы терпеть с Ибсеном то же, что мы уже вытерпели с Шекспиром, многие пьесы которого в течение столетий подменялись невероятно искаженными переделками; из них «Ричард III» Сиббера и «Катарина и Петруччио» Гаррика дожили до наших дней.

Если согласиться с Тальма, что для достижения актерского мастерства требуется восемнадцать лет, то вряд ли можно предлагать ибсеновские роли нашим опытным актерам и актрисам. Они не понимают этих ролей и не сумели бы сыграть их по-настоящему, даже если бы их удалось уговорить. В Англии к Ибсену приобщились пока только две актрисы, находящиеся в полном расцвете своего таланта. Одна из них, Женестьева Уорд, создавшая роль Лоны Хессель в английской обработке «Столпов общества», обладает незаурядным умом и смелостью, а также более широкой культурой и опытом в жизни и искусстве, чем обычно для ее профессии. Другая, миссис Теодор Райт, первая английская фру Алвинг, была почти не известна театральным критикам, хотя ее и лично и как талантливую декламатора и актрису-любительницу знали члены большинства передовых общественных и политических организаций Лондона со времен Интернационала. Именно потому, что ее деятельность протекала вдали от проторенных путей газетных рецензентов, ей и было предназначено удивить их особенно сильно. Во всех других случаях играть в пьесах Ибсена отваживались только молодые актрисы, которые еще не испробовали по-настоящему своих сил и не вышли из периода ученичества. Актриса Джанет Эчерч решила спор о возможности постановки ибсеновских пьес на английской сцене, создав в 1889 году образ Норы, остающийся самым совершенным актерским достижением в новом стиле, но она выступает

на театре еще слишком недавно, чтобы ее неукротимый и неотразимый талант мог получить единодушное признание. Флоренс Фарр, которая заслужила награду за творческую смелость и стойкость убеждений, когда избрала для своего эксперимента «Росмерсхольм» — величайшую из поздних вещей Ибсена, но зато наиболее трудную и опасную, — в течение нескольких лет играла в комедиях-фарсах и в конце концов почти оставила свою профессию — до того наскучила ей рутинная. Элизабет Робинс и Мэрион Ли, по чьей инициативе, никем не поддержанной, мы впервые увидели на сцене Хедду Габлер, тоже были новичками в своей профессии подобно Дженет Эчерч и Флоренс Фарр. Все эти четыре актрисы созданы современным движением за высшее женское образование, все они хорошо развиты, знакомы с передовыми идеями и пришли в театр из совершенно другой среды, по собственному свободному выбору, в отличие от старшего поколения актрис, неизлечимо сентиментальных, обученных по старинке, а то и совсем не обученных, унаследовавших свою профессию от родителей и далеких от политических и социальных течений времени, — словом, в интеллектуальном отношении наивных до крайности. Новая школа говорит старой: вы не можете играть Ибсена, потому что вы невежественны. На что старая школа возражает: а вы вообще ничего не можете играть, потому что вы дилетанты. Но если понимать дилетантизм как неопытность, то в отношении пьес Ибсена обе школы оказываются дилетантскими. Старая техника проваливается в новом театре; хотя в теории это универсальная техника, делающая актера настолько пластичным, что он может принять любой облик, предлагаемый драматургом; на деле же она представляет собой лишь запас интонаций и поз, отбор и комбинация которых позволяют создавать известное ограниченное число условных сценических типов. Создать же из них ибсеновский образ так же невозможно, как и смастерить греческий костюм из принадлежностей английского гардероба. Некоторые попытки сделать это были до того нелепы, что сейчас, когда требуется исполнитель для какой-нибудь наиболее характерной ибсеновской роли, безопаснее доверить ее новичку, чем опытному и зрелому актеру.

Улучшения в постановках ибсеновских пьес можно ждать лишь тогда, когда заинтересовавшиеся ими моло-

дые актеры приобретут опыт, необходимый зрелым художникам. Этот опыт они почерпнут не только из пьес самого Ибсена, но и из работ драматургов, которые тоже будут испытывать его влияние. Драматурги, прежде сочинявшие пьесы по испытанным рецептам для возбуждения смеха или слез, теперь уже относятся к своей профессии серьезно; и в полную силу своих способностей они все чаще отваживаются заменять перипетиями духовного развития человека всякие обмороки, неожиданности, убийства, дуэли, драки и интриги, — словом, все, что в современном театре признано пошлостью. Другие же драматурги, если у них и нет таких стремлений, тоже начинают приходить к выводу, что им следует повышать качество своих творений, ибо даже те, кто смотрит пьесы Ибсена с нескрываемой скукой и отвращением, вернувшись к обычному театральному меню, вдруг обнаруживают, что стали очень чувствительны к его нелепостям и натяжкам, которых не замечали раньше. То же можно сказать и о художниках натуралистической школы, повлиявших на своих противников гораздо глубже, чем можно судить по количеству их поклонников. Так, мы еще часто слышим презрительные и насмешливые отзывы о Моне и Уистлере от тех самых лиц, которые лишь благодаря этим живописцам начисто избавились от прежней своей терпимости к неправдоподобию шаблонной салонной живописи худшего типа. До недавнего времени можно было услышать, как музыканты превозносят Доницетти с тем же запалом, с каким поносят Вагнера. Они, бывало, морщились от каждого такта «Тристана и Изольды», но даже сами не подозревали, насколько уже поколебались их старые верования, пока вповень не услышали «Фаворитку» и не убедились, что эта вещь устарела не меньше, чем рифмованные трагедии Ли и Отвея. Можно считать, что то же самое происходит и в драме; и хотя у нас не будет второго Ибсена, но никто после него не станет писать для театра так, как писали до него большинство драматургов. Это повлечет за собой соответствующие изменения и в профессиональной актерской технике, и когда актеру поручат какую-нибудь ибсеновскую роль, его прежняя подготовка не будет ему мешать.

Не следует, однако, бояться, что Ибсен постепенно уничтожит мелодраму. С таким же успехом можно предположить, что Шекспир может уничтожить веселые

постановки мюзик-холлов, а романтическая проза Уильяма Морриса * — вытеснить «Иллюстрированные полицейские новости». Все формы искусства развиваются по мере роста культурности и одаренности человека. Но все они развиваются вместе, и высшие из них не возвращаются к низшим и не поглощают их. Убогое существо, которое находит счастье в том, чтобы натравить свору собак на зайца или смотреть, как терьер душит в яме крыс, может развиться в обыкновенного болвана, который с удовольствием ходит в кабачок и хихикает над скучной и глупой непристойной песней; но и это уже шаг в его развитии, хотя он не поднимется до уровня завсегда-та мюзик-холлов высшего класса, где, хоть развлечения и подаются малыми дозами, или «номерами», все же есть уже некая претензия на художественность. Ступенью выше этих завсегда-таев стоит любитель простейших сенсационных драм, в которых события едва связаны между собою участием в них одних и тех же лиц, требующих самых простых моральных оценок, ибо все они либо последовательные злодеи, либо на редкость добродетельные личности. И так как эта драма не перестанет быть развлекательной, если показать ее действия в обратном порядке, то зритель, придя в театр к девяти часам и заплатив за билет половинную цену, не испытает никаких неудобств, кроме тех, которые причинит ему плохое место. На более высоком уровне стоит драма с разумной последовательностью событий; занимательность каждого из них зависит от предшествующих эпизодов. И когда мы поднимаемся все выше — от этапа к этапу, мы видим, что эта связанность событий становится все более органичной, и, наконец, мы получаем пьесу, последний акт которой понятен только тем, кто видел первый. Поэтому практика продавать билеты за полцены на девять часов не существует в театрах, посвятивших себя пьесам этого высокого класса.

Пьесы наивысшего типа обладают законченностью и единством и часто включают в себя только одно сложное событие, так что даже самое подробное изложение сюжета не помогает зрителю получить полное впечатление от какой-либо отдельной сцены, если он приходит в театр только для одной этой сцены. Успех таких пьес зависит от памяти, воображения, пронизательности, способности рассуждать и способности сочувствовать, — а этим сейчас обладает лишь меньшая часть зрителей. Остальных

зрителей высший тип драмы неприятно озадачивает, как озадачивают шахматы человека, едва способного постичь игру в кегли. Но если шахматный клуб и кегельбан отлично уживаются вместе, то, следовательно, и театр Шекспира, Мольера, Гете и Ибсена будет процветать наряду с театром Генри Артура Джонса и Гилберта*, Сарду, Гранди* и Пинеро, Бьюкенена и Онез так же естественно, как все они уже процветают сейчас рядом с театром Петти и Симмса, а тот в свою очередь нанесит не больше ущерба мюзик-холлу, чем мюзик-холл — музею восковых фигур или даже охоте на крыс; правда, последняя, как и прочие проявления грубости нравов, уже отходит в прошлое в результате того прогресса, который заставил интеллигентного зрителя отвернуться от Сарду ради Ибсена. Часто говорят, что политические партии движутся вперед наподобие змеи, то есть хвост ее сегодня оказывается там, где прежде была голова, но никогда ее не обгоняет. Это образное сравнение можно применить и к различным категориям театральных зрителей, помня, что змея этого вида растет с головы и, скользи вперед, теряет звенья своего хвоста. Для этой новой, высшей категории зрителей не только будут строиться новые театры, но и лучшие из ныне существующих будут постепенно к ним приспособляться даже ценой отказа от старых, оставших от века патროнов, не считаясь с их гневным протестом против новшеств.

Сопrotивление старых театралов находит себе поддержку и у старшего поколения антрепренеров, актеров и критиков. Один из таких антрепренеров, жалея Ибсена за незнание драматических эффектов, заявляет, что сам он, конечно, понимает, как сделать из «Хедды Габлер» настоящую пьесу. Это напомнило нам Генри Ирвинга, который тоже считал, что он понимает, как сделать настоящую пьесу из «Фауста» Гете, и поручил это Уиллсу*. Третий антрепренер, полный возмущения и отвращения к Ибсену, осуждает Хедду за полное отсутствие возвышенных нравственных чувств. Любимая его пьеса «Тоска» Сарду! Понятно, что все эти трое представительных джентльменов, известных также и в качестве актеров, будут держаться за шаблонную драму до тех пор, пока кассовый успех Ибсена не вынудит их признать, что они с годами отстали. Торн из театра «Водевиль» был первым видным антрепренером, решившимся включить одну

из пьес Ибсена в свою вечернюю программу, но и то лишь после того, как Элизабет Робинс и Мэрион Ли дали в его театре десять пробных спектаклей на свой собственный страх и риск. Чэрингтон и Дженет Эчерч, которые задолго до этого поставили на «Кукольный дом» и свои деньги и свою репутацию, тоже должны были для этой цели сами снять театр и сделаться антрепренерами. Постановка «Росмерсхольма» вообще не антреприза в обычном смысле слова — это был эксперимент, предпринятый Флоренс Фарр, сыгравшей Ребекку, — эксперимент, сильно осложненный всеми лондонскими антрепренерами, запретившими актерам своих трупп участвовать в этом спектакле. Словом, старшее поколение ничем не проявило себя в единственном подлинно прогрессивном театральном движении своего времени, если не считать, что первым появлением имени Ибсена на английской афише мы обязаны усилиям У. Г. Вернона, попытавшегося показать в 1880 году пьесу «Столпы общества».

Однако уже с давних пор стало очевидно, что потребность в таком театре, который руководствовался бы исключительно художественными соображениями, вряд ли может быть удовлетворена нашими чисто коммерческими театрами или театрами, где над членами труппы безраздельно господствует актер-режиссер, и если он человек молодой, то злоупотребляющий своей властью для собственного возвышения, а если постарше, то управляющий театром по-старинке. В своей статье в «Фортнайтли ревю» Уильям Арчер призвал меценатов финансировать национальный театр; вслед за ним с подобным же предложением выступил и молодой голландец Дж. Грейн *, энтузиаст театрального искусства. Меценаты не откликнулись на эти призывы — и, надо думать, к счастью, ибо оба предложения предусматривали передачу руководства финансируемым театром комиссии из видных антрепренеров и актеров, иначе говоря, тем самым лицам, чьи недостатки и вызвали кризис в театре.

Грейн, однако, готовый сам возглавить любое подобное предприятие, скоро разобрался в ситуации и убедился, что ждать осуществления этой модной утопической антрепризы под председательством принца Уэльского и с капиталом не менее 20 тысяч фунтов можно до окончания века. Поэтому он арендовал дешевый зал на Тоттенхэм Коурт-Роуд и, хотя у него было куда меньше средств,

чем у любого молодого честолюбца, дающего танцевальный вечер, он сделал смелый шаг, объявив, что спектаклем «Привидения» открывает «Независимый театр» * — такого же типа, как парижский «Свободный театр». В результате он получил достаточную финансовую поддержку и безвозмездную профессиональную помощь актеров, так что смог дать свой первый спектакль в помещении театра «Роялти». Всю следующую неделю он разделял с Ибсеном честь подвергаться таким поношениям, которые убедили его, что труды его не прошли незамеченными. Возможно, он надеялся на великодушное отношение к себе в память своих прежних заслуг — ведь это он способствовал популярности современной английской драмы на континенте, организовав перевод и постановку за границей некоторых наиболее популярных из наших новых пьес. Но если он на это надеялся, то напрасно: пощады ему не дали. Сейчас стало ясно, что если те, кто ценит его заслуги перед английским театральным искусством, не поддержат его с той же энергией, с какой нападают на него его противники, то он не сможет давать спектакли в «Независимом театре» на должном уровне и достаточно часто, чтобы оказывать сколько-нибудь заметное воздействие на сознание и вкусы театральной публики.

Одна из самых труднопреодолимых и несносных помех на его пути — это возмутительная цензура, осуществляемая официальным театральным цензором; это общественное бедствие, от которого нам, очевидно, невозможно избавиться при существующих порядках в парламенте. Цензор обладает полной властью над лондонскими театрами *; он вправе отменять их лицензии и взимать плату за прочтение каждой предъявленной ему пьесы, его доходы целиком зависят от того, чтобы не разрешать к постановке ни одной пьесы, не прошедшей этой проверки. Так как ему предоставляются полномочия не пропускать пьес, могущих оказать вредное влияние на общественную нравственность, то несчастный джентльмен чувствует себя обязанным всеми силами удерживать театр на пути истинном. И тут для него возможен лишь один способ: превратить театр в рупор собственных взглядов, которые в свою очередь обуславливаются его темпераментом, а также политическими и экономическими интересами его класса. На это он не отваживается; неуверенность в себе и страх перед общественным мнением парализуют его

всякий раз: и тогда, когда на него давят «сильной рукой». и тогда, когда призывают к «широким взглядам». В результате на лондонской сцене, то есть у самых истоков драматического ручья, орошающего всю страну, процветают вульгарность и непристойность, а трагедия Шелли «Ченчи» * и «Привидения» Ибсена находятся под запретом и были показаны всего лишь один раз, и то «частным образом», то есть по пригласительным билетам. Все в Лондоне основательно убеждены, что разрешение на постановку обеспечено лишь шаблонным пьесам, идеализирующим нашу жизнь, и поэтому серьезные писатели, естественно, избирают не драматургию, а роман. Вопрос этот слишком ясен, чтобы о нем надо было снова спорить: ведь любая защита театральной цензуры, это, в сущности, сильнейший довод в пользу цензуры над прессой, цензуры, признанной в наши дни безобразием.

Нам нужны и отмена всякой цензуры и провозглашение свободы искусства в том смысле, в каком мы понимаем свободу торговли. У нас нет ни малейшего основания защищать театры от конкуренции мюзик-холлов или отказывать Грейну как театральному антрепренеру в той свободе, какой он пользовался бы в качестве издателя. Ведь и при отсутствии цензуры антрепренера можно привлечь к суду за оскорбление общественной нравственности, как это практикуется по отношению к издателям. А сейчас, хотя театрам и запрещено ставить пьесы Шелли и «Привидения», они без труда получают официальное разрешение, фактически гарантирующее безнаказанность, на распространение таких непристойностей, каких не найти в наших романах, хотя они и не подвергаются цензуре. Дело в том, что цензуру сильнее всего отстаивают те пуритане, которые числят искусство по ведомству первородного греха. Для них театр — это чистое зло, а каждое его ограничение — победа праведных. Им противостоят люди, которые все виды искусства числят по ведомству религии. Священная война между этими двумя станами играла заметную роль в истории Англии, и как раз сейчас пуритане ведут ее с новой энергией. Если их противники не проявят равной энергии, то очень возможно, что у нас скоро появится реформированная цензура — в десять раз более гнусная, чем нынешняя, которая в силу самой своей нелепости сейчас применяется без особого энтузиазма, и цензор воздерживается проявлять себя как с хорошей,

так и с плохой стороны. Самое мудрое, что могут сейчас сделать друзья искусства, — это использовать пуританскую агитацию так, чтобы потребовалось немедленное решение вопроса, а затем приложить максимум усилий, чтобы в результате этого обеспечить решение о полной отмене цензуры.

Среди критиков происходит то же, что и среди актеров и антрепренеров: Ибсена поддерживают молодые. В общем, однако, пресса следует за антрепренерами, вместо того чтобы вести их за собой. Средний театральный рецензент в газете — не Лессинг, не Лэм * и не Льюис *. Было время, когда от него не требовалось даже, чтобы он был опытным театралом; он был просто одним из репортеров или литературных сотрудников, которому давали наряд на театральное дежурство, не интересуясь его осведомленностью в области драматургии; правда, теперь специальный характер его задачи начинают признавать настолько важным, что подобные назначения обычно достаются занятым театралам. Но он все еще не более, чем человек, просто сообщающий о том, что происходит в театре, как его коллега сообщает о том, что произошло в полицейском участке, — с той огромной разницей, что по поводу особо примечательного преступления главный редактор газеты иногда высказывается сам или же просит высказаться лучших из своих сотрудников; но этому редактору никогда не приходит в голову рассматривать театральное искусство как предмет, в отношении которого может проводиться какая-то редакционная политика. Разгромная передовая статья об Ибсене, написанная сэром Эдвином Арнольдом *, обязана своим появлением тому случайному обстоятельству, что он, подобно Рихелье, на досуге пописывает стишки. Обычно же газетный «театральный критик» — это в лучшем случае хороший репортер, а в худшем — простой поставщик театральных новостей. Как таковой он важная персона для актеров и антрепренеров и не интересен ни для кого другого. Естественно, он предпочитает вращаться в том единственном кругу, где он что-то значит. К тому времени, как он просмотрит столько спектаклей, что у него поневоле выработаются некие критические стандарты, он успевает близко сойтись со всеми актерами и антрепренерами, разделяет все их личные симпатии и антипатии, вовлекается во все ссоры и примирения, — словом, заражается всеми пристрастиями,

неизбежными при личных отношениях. Можно себе представить, что стоят в таком случае его суждения! Добавьте к этому следующее: если рецензент сотрудничает в газете, которая обычно заинтересована, чтобы в ней помещались театральные объявления, и редактор и издатели (или их жены) которой готовы ухаживать за театром ради бесплатных пропусков, то он зачастую становится перед дилеммой: либо угождать, либо потерять работу. Таким образом, даже на его краткие заметки не всегда можно положиться, если их правдивость может кого-то лично задеть.

За всеми же силами, которые подавляют критика, стоит закон о судебной ответственности за клевету. Клеветой считается всякая недоброжелательная критика игры актера; любое совместное решение критиков бойкотировать актеров, которые подали в суд, приравнивается к заговору. Конечно, такой бойкот частично практикуется, ибо если актер, антрепренер или театральный агент в ответ на так называемый «разнос» обращается к адвокату, то критик ради самого же себя не может подвергать своих патронов судебным издержкам или даже волнениям, связанным с возможностью последних. Он старается избежать этой опасности и больше никогда не упоминает об актере, склонном к сутяжничеству. Но хотя эта мера на первый взгляд достаточно гарантирует свободу критики (ибо большинство известных публике лиц больше страдает от молчания газет, чем от их нападков, даже и злопыхательских), применять ее могут, с одной стороны, лишь те сравнительно немногие влиятельные критики, которые работают в крупных газетах за определенное жалованье, а с другой — лишь в отношении тех актеров и режиссеров, к которым публика не проявляет особого любопытства. Большинство же критиков получают определенную плату за колонку или за строку, так что доходы их зависят от количества написанного. При таких условиях они сами себя штрафуют всякий раз, когда замалчивают спектакль. Кроме того, драматург или антрепренер может достигнуть такого положения, когда его постановки составляют уже обязательную часть новостей дня. И тогда он может легко воздействовать на неблагоприятного критика угрозой суда, наперед зная, что газета не позволит себе ни бросить ему вызов, ни умолчать о нем. Покойного Чарльза Рида *, например, было очень опасно критиковать

недоброжелательно, и даже те критики, на которых он подавал в суд, не находили возможным его бойкотировать. А то, что Рид делал в естественном порыве воинственного негодования, некоторые из нынешних влиятельных антрепренеров иногда угрожают сделать после того, как тщательно взвесят все преимущества своего положения.

Если же дело доходит до суда, а не кончается, как обычно, закулисным компромиссом, то несообразность закона иллюстрируется самым экстравагантным образом, а именно: спором двух юристов, обесуждающих вопросы изящных искусств перед присяжными, состоящими из дельцов. Даже если бы критик был талантливым оратором и адвокатом, что весьма маловероятно, ему не дадут права самому вести свое дело, потому что ответчик в данном случае не он, а его более состоятельный патрон. Словом, закон преследует нелицеприятную критику как раз там, где она более всего нужна. И хотя сообразительный и остроумный рецензент может сделать любого актера и любой спектакль нестерпимо смешным в глазах сообразительных и остроумных читателей, не подав при этом повода для иска и будучи по виду добродушным и снисходительным, — подобные проявления остроумия и сообразительности не идут на пользу делу критики и ни в каком случае ничем не вооружают критика рядового, пишущего для рядовых читателей.

Все это не означает, что в области критики искусства вся пресса в целом безнадежно продажна. Но это, несомненно, означает, что у газетного рецензента крайне мало шансов сохранить свою независимость; отстоять ее способны только люди с исключительно сильным характером и высоким личным авторитетом — качествами, очень редкими в любой профессии и в большинстве своем дающими право требовать более высоких материальных условий, чем это возможно в журналистике. Высшая добросовестность никак не котируется в газете, ибо, при прочих равных условиях, газета, где рецензент добродушен и покладист, будет иметь не меньше читателей, чем та, где рецензент непреклонен в защите интересов искусства и публики. Я не преувеличу и не выйду за пределы собственного опыта, если скажу, что критик, не согласный на компромиссы, сильно снижающие ценность его суждений, должен быть готов не только делать гораздо больше

работы, чем ему оплачивают, но и рисковать своим местом всякий раз, когда наносит удар по тем мощным силам, которые стоят за теми или иными явлениями, губительными для искусства, а это в конце концов истощает самого сильного человека. Даже тот критик, положение которого позволяет ему пойти на риск, должен найти сочувствующего и достаточно смелого издателя-предпринимателя, который будет поддерживать его в этой неустанной борьбе вне зависимости от выгодности или невыгодности этой борьбы. Поскольку вся экономика нашего общества все более сосредоточивает газеты в руках удачливых дельцов, счастлирое сочетание решительного, способного и неподкупного критика, сочувствующего ему издателя и смелого, бескорыстного предпринимателя встречается до того редко, что это не может представить себе тот, кто знает журналистику лишь под ее белочерной вуалью.

В общем, хотя у нас еженедельно появляются отличные критические статьи, написанные либо авторами, известными в других областях литературы и журналистики, либо государственными служащими, не заинтересованными в постоянной должности театрального критика (не говоря уж о тех немногих критиках, которые неподкупны просто в силу своего характера и призвания), все же огромная масса газетных рецензий только из вежливости зовется театральной критикой. Если говорить о критиках в собственном смысле слова, то мнения об Ибсене неизбежно должны были разделиться на мнения филистеров, идеалистов и реалистов (в большей или меньшей степени). Сейчас между ними идет перестрелка, сильно затемняющая картину. При этом критик, даже не будучи непременно ибсенистом, иногда уже с первого взгляда видит, что брань, вроде цитированной¹, ничего не стоит, и поэтому выступает против нее, охраняя честь своей профессии. Так, А. Б. Уокли из «Спикера», один из наиболее способных и известных наших критиков, привел в крайнее раздражение Клемент Скотта, когда добродушно, но с явной насмешкой над литературными познаниями критиков назвал их «этими господами» за то, что они окрестили поклонников Ибсена «собаками, роющимися в

¹ William Archer, «Ghosts and Gibberings», The Pall Mall Gazette, April 8, 1891.

помойке». В ответ на это Скотт бросился доказывать высокую культуру школы, беспощадно высмеянной Уокли. Однако признание художественного значения Ибсена и тем более разоблачение литературного убожества его противников вовсе не означает, что Уокли следует зачислить в ибсенисты. С другой стороны, Фредерик Уэдмор, известный знаток Бальзака, пытал к Ибсену такую антипатию, что почти вторил сэру Эдвину Арнольду, хотя обвинения, выдвинутые последним, по меньшей мере столь же применимы к создателю Вотрена, как и к автору «Привидений». Джордж Мур *, привыкший защищать Золя от тех самых лиц, которые сейчас нападают на Ибсена, теперь вновь вышел на бой со своими старыми врагами, защищая, однако, не ибсенизм, а Свободное Искусство. Даже Уильям Арчер явно не хочет быть причисленным к ортодоксальным ибсенистам. Суть здесь вовсе не в том, что некоторые из критиков, которые ополчились на Ибсена, сделали это — скажем без обиняков — потому, что были малограмотны и слишком несведущи в драматической поэзии, чтобы получить наслаждение от чего-либо более серьезного, чем привычное для них театральное меню. И не в том, что, испугавшись громкого крика, поднятого сэром Эдвином Арнольдом и той частью публики, которая воплощена в образе пастора Мандерса (не говоря уж о Пекснифе), другие критики примкнули к хору порицателей Ибсена наперекор собственным убеждениям, из скромности, осторожности, податливости, — словом, от недостатка мужества, требуемого их профессией. Нет оснований думать, что если бы все критики были достаточно образованы и материально независимы, то число ибсенистов среди них стало бы заметно больше, чем теперь, хотя их враждебный тон, возможно, изменился бы. В качестве новатора не только в области драмы, но и в области морали Ибсен неизбежно должен был восстановить против себя большинство своих современников, будь то актеры, антрепренеры или критики.

В заключение необходимо в качестве предупреждения сказать, что многие из рядовых участников боя в обоих станах либо вовсе не были знакомы с пьесами Ибсена, либо так были ими озадачены, что под влиянием идеалистов вычитали между строк чудовищно аморальные вещи, например будто Освальд в «Привидениях» на самом деле сын пастора Мандерса, а Левборг — отец ребенка Хедды

Тесман. Утверждали даже, что у Ибсена почти в каждой сцене можно найти отвратительное изображение смерти и болезней, тогда как в действительности его пьесы содержат для трагедии на редкость мало картин зримых физических ужасов. Я не преувеличу, если скажу, что лишь очень немногие критики научились более или менее правильно пересказывать сюжеты виденных ими пьес. Не удивительно поэтому, что они еще не составили себе мнения по наиболее трудному вопросу — о философских взглядах Ибсена, хотя я не понимаю, как можно правильно судить о постановках его пьес, оставляя в стороне эти взгляды. В результате те, кто заинтересован и очарован драматургией Ибсена, кто освежился в ее струях, искажают его с самыми лучшими побуждениями столь же часто, как и те, кто, озадаченный и возмущенный им, искажает его по злобе. Похоже на то, что Ибсен получит всеобщее признание как величайший из современных драматургов, не обратив при этом в свою веру ни одного критика. Значение его не может быть вполне понято, а тем более не может утвердиться, пока Общество, каким мы его сейчас знаем, не избавится от самодовольства благодаря такому развитию сознания, которое предсказал Рихард Вагнер, заявив: «Человек не станет тем, чем он может и должен стать, пока, следуя сознательно той естественной внутренней потребности, которая является единственно подлинной, не сделает свою жизнь зеркалом природы и не освободится от рабского подчинения внешнему, искусственному и фальшивому. Только тогда он впервые станет живым человеком, а не простым винтиком в механизме той или иной Религии, Нации или Государства».

ДРАМАТУРГ-РЕАЛИСТ — СВОИМ КРИТИКАМ

Мне кажется, мало кто знает, сколько неприятностей доставляют театральные критики. Не то, чтобы они были морально хуже других людей, но они просто ничего не знают. Вернее, что еще хуже, они все толкуют наыворот. Покажите им на сцене какое-нибудь явление, как оно существует в жизни, — вместо того чтобы

просто изумиться, подобно обыкновенным невеждам, они презрительно назовут его обманом на том основании, что подлинное явление, как известно всему свету, выглядит совершенно иначе. Покажите им настоящие насос и лохани, как у мистера Краммлса * — они объявят их поддельными на том основании, что у лоханей нет ручек, а у насоса — втулки.

Я, кстати сказать, драматург; но я не оригинальный писатель и поэтому вынужден брать весь материал для своей драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных документов. Проще всего брать материал из других пьес, и в этом случае, если проследить его из пьесы в пьесу, то вы в конце концов найдете его первоисточник в изобретательном воображении какого-нибудь оригинального драматурга. А надо сказать, что факт, вымышленный драматургом, сильно отличается от факта, существующего или происходящего в действительной жизни. Не только сценические насосы и лохани, но в гораздо большей степени сценическая мораль и сценическая человеческая природа отличаются от соответствующих реальностей. Поэтому человеку, получающему все свое знание жизни из пьес, которые он увидел на сцене, ничто не кажется столь далеким от реальности, как живая действительность. Таков обычно театральный критик; и чем точнее я воспроизвожу перед ним на сцене подлинную жизнь, тем больше шансов, что он назовет мою пьесу эксцентриадой.

Могут спросить, возможно ли, чтобы человек, созерцающий действительность четырнадцать часов в сутки, а сцену — только два, знал о сценическом мире больше, чем о действительном? Но ведь с таким же успехом можно было бы утверждать, что фермерша, которая сбивает масло каких-нибудь два часа в неделю, а созерцает природу почти непрерывно, должна лучше разбираться в геологии, ботанике и лесном деле, чем в масле. Человек знает то, над чем работает, а не то, на что он праздно таращит глаза. Театральный критик работает в области театра, пишет о театре, думает о театре и ничего не смыслит в реальной действительности, на которую он лишь бессмысленно смотрит, пока не переведет ее на язык сцены. Ежедневно видя, как люди строят дома, водят паровозы, маршируют под духовой оркестр, выступают с политическими речами и делают еще многое другое, он может лишь мысленно пред-

ставить себе, каково быть строителем, машинистом, солдатом или политическим деятелем. При этом, разумеется, он представляет себе не настоящих, а изображаемых на сцене строителей, машинистов, солдат и пр. Но, как это ни просто, только у очень немногих театральных критиков хватает ума понять это. Никто не обладает такой идиотской уверенностью в реальности своих нереальных познаний, как литераторы вообще и театральные критики в частности.

Итак, мы имеем дело с двумя видами действительности: субъективной, или сценической, и объективной, или реальной. Каковы же сравнительные преимущества той и другой для целей драматурга? Сценическая действительность отличается искусственной простотой и доступна пониманию массы зрителей; но она крайне избита, а чувства в ней условны; она не будит мысль, потому что все выводы в ней подготовлены; она постоянно вступает в противоречие со знанием подлинной жизни, которое каждый отдельный зритель черпает из своих повседневных занятий. Поэтому, например, мелодрама из жизни военных или моряков хорошо принимается только штатской публикой. С другой стороны, даже проникательным наблюдателям так трудно понять реальную жизнь, что им не удается обнаружить в ней никакой последовательности: здесь нет «естественной справедливости», которая соответствовала бы простому и утешительному для нас понятию «поэтической справедливости», а есть нечто невообразимое. Но зато она достоверна, она волнует, будит мысль, она разнообразна, свободна от догм и систем, — короче говоря, она настоящая.

Это схематическое противопоставление достаточно ясно показывает, что оба вида действительности, каждая из которых таит в себе возможности для драматурга, будучи воспроизведены на сцене, воспринимаются различными людьми по-разному. Сценическая действительность существует для тех, кто не может смотреть фактам в глаза, потому что боится быть пессимистом, хотя в то же время и неспособен подходить к жизни иначе, чем с меркой пессимиста. Казалось бы, что те, для кого все физиологические функции человека грязны, а все помыслы — греховны, должны искать прибежища в сектах, принципиально не посещающих театральные зрелища. Но это далеко не так. Если у такого человека есть артистические или

романтические склонности, то он тяготеет не к молебне, а к театру, где в созерцании идеализированной или сценической действительности находит некоторое облегчение от гнетущей его мысли о всеобщей гнусности и порочности. Но столкните его хотя бы с подобием подлинной жизни, и хроническое его страдание, напротив, усугубится; он будет гневно протестовать против зрелища трусости, эгоизма, вероломства, чувственности — словом, всего, от чего он жаждет укрыться в театре. Совершенно иначе воспринимают все это те пессимисты, которые отваживаются смотреть в лицо фактам и открыто исповедовать свои взгляды. Они большие поклонники драматурга-реалиста и немало смущают его своими похвалами. Они восклицают: «Правильно! Выставляйте на позор все эти гробы поваленные, разоблачайте человеческую природу во всей ее трагикомической низости, срывайте маску респектабельности с самодовольного буржуа, показывайте под нею лжеца, вора, труса и развратника».

Должен сказать, что для меня, как драматурга-реалиста, похвалы пессимиста сознательного и смелого более несносны, чем поношения пессимиста бессознательного и робкого. Сам я совсем не пессимист. Мне нет дела до того, что некоторые этические системы делят людей на категории, помечая их ярлыками — лжец, трус, вор и т. д. Я и сам, если верить этим системам, и лжец, и трус, и вор, и сладострастник; и я намерен сознательно, бодро и не теряя к себе уважения до конца своих дней обманывать людей; уклоняться от опасности; заключать сделки с издателями и театральными антрепренерами на основе закона спроса и предложения, а не отвлеченных концепций справедливости; и удовлетворять все свои аппетиты всякий раз, когда мне заблагорассудится.

Если по какой-либо догме или системе следует, что я негодяй, неспособный, когда нужно, сказать правду, пойти на риск, отказаться от материальной выгоды или побороть соблазн, то тем хуже для этой догмы или системы, потому что мне уже случалось все это делать, и, вероятно, придется делать еще не раз. Слова «все мы грешны» в том смысле, в каком они были написаны, безусловно, применимы ко всем людям, которых я когда-либо знал. Но к греховному в моих друзьях примешивается и праведное; одни их поступки греховны, другие — праведны. И опять-таки, если этическая система, которая делит людей на

праведников и грешников, утверждает, что черта, отделяющая греховные поступки моих друзей от праведных, в точности совпадает с чертой, разделяющей их неудачи и успехи (я употребляю оба слова в их наиболее высоком и широком значении), то тем хуже для системы, ибо она опровергается фактами. Любители систем могут на это возразить: «Нет, тем хуже для ваших друзей», — подразумевая, что я, очевидно, вращаюсь среди отъявленных мерзавцев; однако я готов не только опубликовать список своих друзей, который сразу же посрамит такое предположение, но, взяв любого человека, живого или мертвого, и разобрав любую дюжину из свершенных им поступков, показать на его примере, что ни одна из этических систем, обычно применяемых театральными критиками (не говоря уж о прочих лицах), не может подтвердить свои выводы на деле.

Вот почему, как драматург-реалист, я обязан выходить за пределы этих систем. Так, например, в моей пьесе, которая сейчас больше всего обсуждается в Лондоне, героиня, по определению критиков, — кокетка, лгунья и *roseuse*¹. Мне нет до этого дела; для меня есть лишь одна моральная проблема: что приносит моя героиня — пользу или вред? Если вы признаете, что пользу, что она великодушно спасает человеку жизнь и умело распутывает свои ложные отношения с другим человеком, то вы можете классифицировать ее как угодно — отважной, великодушной, любящей или же хитрой, опасной, вероломной, — мне это безразлично. С помощью этих искусственных категорий вы не в силах расположить меня к ней или настроить против нее, как не смогли бы внушить Мольеру неприязнь к господину Журдену, прочитав ему лекцию о тщеславии и нелепых претензиях милейшего *bourgeois gentilhomme*². Разумеется, я очень желал бы, чтобы человеческая природа по возможности совершенствовалась, но и теперь люди, за исключением совсем уж прогнивших и испорченных, нравятся мне, и нравятся тем больше, чем ближе я узнаю их! Если кто-нибудь заключит отсюда, что я циник, а он, который предпочитает своим ближним сценических чудовищ и ходячие каталоги систематизирован-

¹ Позерка (*франц.*).

² Мещанин во дворянстве (*франц.*).

ных добродетелей, наделен здоровым нравственным чувством, то как вы прикажете мне отнестись к нему? Очевидно, так же, как относится англичанка к арабу, который, придерживаясь своей догмы, называет ее бесстыжей, когда она показывается на людях с открытым лицом.

Постановка пьесы «Оружие и человек» в театре «Авеню» два с лишним месяца назад особенно подчеркнула противоречие между изображенной в этой пьесе живой действительностью и театральной действительностью, существующей в воображении критиков. В известном смысле это противоречие и составляло идею пьесы. Нет нужды рассказывать подробно ее содержание, достаточно сказать, что действие ее происходит в Болгарии в 1885—1886 годах, когда болгары проявили подлинный героизм, в течение полугода отражая натиск напавших на их страну сербов. Но так как они лишь почти накануне этих событий избавились от многовекового гнета турок и едва принялись искоренять у себя варварство — или, если хотите, насаждать у себя пороки цивилизации, — то, хотя они и отличались беззаветной храбростью и были исполнены патриотического энтузиазма, в военном отношении оказались настолько неумелыми, что им пришлось пойти под начало русских командиров. Попытки болгар воспринять европейскую цивилизацию, как и их попытки воевать, были поучительны, романтичны и беспомощны. Во всех областях это была нация отважных новичков. В пьесе в среду болгар попадает профессиональный военный из Швейцарии, страны высокой демократической цивилизации, — человек, на практике познавший реальности войны. Комедийная ситуация возникает из столкновения познаний этого швейцарца с иллюзиями болгар. В этой драматической схеме Болгария стала как бы символом первых рядов кресел в день премьеры. Болгары — это театральные критики, а швейцарец — вторгшийся в их мир драматург-реалист; комедия заключается в столкновении подлинной реальности, изображаемой драматургом-реалистом, с концепциями театральных подмостков. Проследим некоторые подробности комедии.

Война, как мы знаем, особенно сильно влечет к себе романтическую фантазию. Суть величайшего в мире реалистического романа «Дон-Кихот» — в отрезвляющем уроке, который человек с романтическим воображением получает от знакомства с буднями солдатского ремесла.

Сейчас ни у кого не хватит глупости назвать Сервантеса циником за то, что он высмеял Амадиса Галльского; или Дон-Кихота — никчемным человеком за то, что он воевал с ветряными мельницами и стадами овец. А между тем меня неоднократно обзывали циником, моего швейцарского офицера — трусом, а болгарского Дон-Кихота — никчемным хвастуном за то, что я руководствовался теми же побуждениями, что и Сервантес, и применил тот же метод. Не будучи, в отличие от Сервантеса, воином, я был вынужден брать материал из вторых рук. Однако это не представило особой трудности, так как от франко-прусской и русско-турецкой войн уцелело немало опытных солдат, с которыми можно встретиться и посоветоваться даже в Англии; а издание таких долгожданных книг, как «Мемуары» Марбо, и статей на увлекательную тему о боевой отваге, которые наши и американские журналы сумели получить от некоторых наших генералов, дали писателю-реалисту обильный документальный материал. Ценный материал такого же рода появился даже в художественной литературе; так, например, Золя для своего «Разгрома» настолько тщательно изучил различные документы, что его описание сражения можно считать достоверным.

Трудно выразить словами, насколько мой метод шел вразрез с воинственными домыслами критиков. Их несказанно возмущал малейший намек на то, что отваге солдата бывает предел или что он способен предпочитать жизнь и непродырявленную шкуру доблестной смерти во славу отчизны. Взгляд критиков был прост, мужествен и прям, как все неосуществимое. Человек — либо трус, либо нет. Если он храбр, то он ничего не боится; если трус, тогда он не солдат, и изображать его таким — значит клеветать на благородное ремесло.

Люди, кое-что смыслящие в этом деле, высказываются совершенно иначе. Приведем для сравнения краткий, но многозначительный отрывок из такого авторитета, как лорд Уолсли, которого никак не назовешь циником и который пишет о войне почти с мальчишеским энтузиазмом, удивительным в человеке, видевшем ее столь близко: «Одна из труднейших задач для капитана или младшего офицера — это заставить солдат, нашедших временное укрытие от неприятельского огня, подняться всем вместе и пойти в атаку по открытому месту. Их трудно подвять,

даже когда они просто легли передохнуть после длительной перебежки во время наступления»¹.

Заметьте, что здесь речь идет о британском солдате, который не хуже любого в мире. Поклонники голубой крови могут возразить на это, что наши сражения, как и спортивные состязания в Итоне и прочих местах, выигрываются не солдатами, а британскими офицерами. Позвольте поэтому процитировать другой отрывок из писаний нашего опытного командира:

«Я видел, как целая часть теряла голову от какой-нибудь внезапной, бестолковой ночной тревоги. При этом случалось, что даже офицеры бросались на своих же товарищей и ранили их. Разумные люди в таких случаях на некоторое время уподобляются животным, в слепом ужасе кидающимся на стены. (Далее лорд Уолсли описывает одну такую тревогу.) Эта ночная паника стоила жизни нескольким солдатам; многие получили ранения»².

Послушаем теперь генерала Хореса Портера, ветерана Американской войны, которая имела то преимущество, что была войной гражданской и потому заслуживающей наибольшего уважения, ибо в такой войне обычно сражаются за идею. Генерал Портер, более хладнокровный, чем наш генерал, и, очевидно, имеющий не только военный, но и в гораздо большей степени жизненный опыт, пишет следующее:

«Вопрос, который чаще всего задают солдату, — это как чувствует себя человек в бою? Среди тех, кому никогда не приходилось изображать собой мишень для стрельбы, существует убеждение, что в бою человек чувствует необычайный подъем, который воспламеняет в нем романтический энтузиазм, наполняет восхитительными ощущениями, заставляет желать, чтобы бой длился бесконечно, и презирать мир, как нечто жалкое. Другие, напротив, полагают, что колени солдата стучат друг о друга, словно кастаньеты испанской танцовщицы, а ум его занят только мыслью о том, как бы спастись бегством.

Золотая середина между этими двумя крайностями — вот, очевидно, состояние нормального человека, когда ему приходится быть солдатом, то есть не только посылать пули, но и служить заслоном от них. Он из чувства дол-

¹ «Fortnightly Review», August, 1888.

² Там же, стр. 284—285.

га и собственного достоинства не отступит перед неизбежными в его ремесле опасностями; но он часто сознает, что чем скорее прекратится стрельба, тем больше это будет отвечать его желаниям, и что если враг думает отступать, то лучше бы ему начать это разумное и похвальное дело не откладывая. Разумеется, бросая вызов опасностям, мы получаем известное удовлетворение: «Охота на льва сильнее горячит кровь, чем травля зайца». Порыв, увлекающий солдата в атаку, или торжество близкой победы приносят чувство радости, которое не следует недооценивать. Это то удовлетворение, какое всегда дает успех; испытываемое в волнующие минуты благоприятного перелома в ходе боя, оно вознаграждает солдата за множество тяжелых испытаний и опасностей»¹.

Для театрального критика нет более отвратительного, возмутительного и гнусного зрелища малодушия, чем солдат, приседающий при свисте пуль. Великолепное исполнение Банном роли дона Сезара де Базана, «распахнувшего грудь перед пулями», стало вечным сценическим идеалом солдата под огнем. В цитируемом ниже отрывке генералу Портеру, конечно, далеко до Банна*:

«Я могу вспомнить лишь двоих людей, которые под сплошным ружейным огнем могли усидеть в седле, не дрогнув и не моргнув. Одним из них был некий трубач кавалерийского полка, другим — генерал Грант».

Мне могут возразить, что в своей пьесе я вывел солдата, который шарахается, точно пугливая лошадь, не от пуль, а от того, что молодая девица выхватывает у него коробку конфет и бросает ее. Но мой солдат объясняет, что он перед тем пробыл три дня под огнем; идеальному солдату это, разумеется, ничем, а для настоящего, как свидетельствует генерал Портер, имеет немалое значение:

«Отвага, как и все остальное, может иссякнуть. Во время последней нашей войны войска, введенные в дело, в первый день проявляли такое хладнокровие и стойкость, словно визг пуль и снарядов был для них привычной с детства музыкой. После двухдневных боев их нервы постепенно сдавали; подъем духа исчезал, и опасности, над которыми они посмеялись бы в первые сутки, на

¹ «The Century», June, 1888, p. 251.

третьи часто заставляли их в панике бежать в тыл. После трех дней боев всегда было любопытно наблюдать проявления этой нервозности: люди вздрагивали при малейшем звуке и шарахались от взлетевшей птицы или брошенного камешка. В таких случаях солдаты часто бросали друг в друга камешки и щепки, пролетавшие над самой головой, забавляясь тем, как товарищи проворно приседают перед ними».

Простой драматический пересказ этого сообщения в первом действии моей пьесы «Оружие и человек» был встречен как бредовое измышление. Когда капитан Блунчли сказал молодой девице: «Если бы я был сейчас в лагере, надо мной разыгрывали бы всевозможные шутки», — это сочли за признание им себя первейшим трусом во всей сербской армии. В действительности же он скорее похвалялся, но так, как полагается бывалому вояке. Когда офицер переживет период молодого тщеславного стремления выставить себя героем и начнет понимать, что храбрость нужна ему не напоказ, а для дела и что лучший солдат тот, кто побеждает с наименьшим риском, его тщеславие примет иной характер. Ну а если он хоть сколько-нибудь наделен еще чувством юмора, то он увидит, как забавно несоответствие между ним и тем театральным воякой, каким его считают штатские. Генерал Портер весьма выпукло рисует эту черту ветерана:

«В начале войны офицерам казалось, что им, неопытным воинам, чтобы проявить себя, надо делать множество совершенно ненужных вещей; это вело порой к позерству ради эффекта и к бесцельному риску. Офицеры верхом сопровождали колонны, идущие в атаку по проезжей дороге, и занимали места как можно более на виду. Они не бравировали, они сами нуждались в подтверждении своей храбрости и были уверены, что храбрость должна быть не только несомненной, но и бьющей в глаза. Они стремились отвести от себя всякое подозрение в трусости.

На более позднем этапе войны, когда они уже гордо считали себя ветеранами, они могли позволить себе больше осторожности. Они уже заслужили свои шпоры; их репутация была установлена и признана безупречной. Офицеры при атаках спешиливались; могли сколько угодно кланяться пулям, не колеблясь, прятаться в окопы, когда это представлялось нужным, и делать много такого, что помогает воину сохранить свою жизнь, отнюдь не мешая

справляться со своим делом. Никто уже больше не пу-
скал пыль в глаза; все взялись за настоящую работу»¹.

В пьесе «Оружие и человек» эта простая и ясная картина драматически заострена контрастом между опытным швейцарским офицером, имеющим отличный послужной список, и болгарским героем, выигрывающим битву благодаря отчаянно храброй атаке, за которую его, по мнению швейцарца, следовало бы судить военно-полевым судом. Что же в результате? Театральные критики объявили швейцарца «трусом». Я вновь обращаюсь к генералу Портеру, чтобы найти у него описание случая, который подтвердил бы мнение швейцарца о героическом болгарине и доказал бы, что новичок «исключительно по незнанию военного искусства» (как выражается швейцарец) может достичь точно такого успеха, какой я приписал Сергию Саранову.

«Новобранцы иной раз устремляются в такие опасные места, куда ветеран идти не решится. После того как Томас уже два дня удерживал позиции в Чикамауге, отбивая одну за другой атаки упоенного своим успехом противника, к нему подошел генерал Грейнджер с частями, которые в большинстве своем ни разу еще не были под огнем. Едва успев построиться перед противником, они испустили крик, перепрыгнули через земляные укрепления, врезались в неприятельские ряды и произвели такое смятение, что ветераны конфедератов оцепенели от их дерзости. Наблюдая за ними, Грейнджер сказал: «Вы только посмотрите на них. Они иначе не умеют и думают, что дело делается именно так. Держу пари, что больше они этого не повторят».

Критики наверняка сказали бы, что Грейнджер — циник и карьерист, неспособный оценить истинную отвагу.

Правда, некоторые из моих критиков могут напомнить мне, что в «Оружии и человеке» речь идет о кавалерийской атаке и что я здесь умолчал об уничтожающей издевке над воинской отвагой — издевке, содержащейся в ответе капитана Блюнчли Райне Петковой, которая просит его описать кавалерийскую атаку:

Блюнчли. Вы никогда не видели кавалерийской атаки?

¹ «The Century», June 1888, p. 249.

Раина. Где же я могла бы видеть ее?

Блюнчли. Да, конечно. А зрелище занятное. Точно кто-то бросает горсть гороха в оконное стекло: сначала в него ударяется одна горошина; сразу же вслед за ней еще две-три, а потом уж и вся масса.

Раина (*думая о своем возлюбленном, который только что стяжал себе славу в кавалерийской атаке*). Да, сначала один — первый, самый храбрый!

Блюнчли. Гм!.. Посмотрели бы вы, как несчастный натягивает поводья.

Раина. Для чего же ему натягивать поводья?

Блюнчли. Да потому, что лошадь понесла. Уж не думаете ли вы, что он спешит прискакать первым и быть убитым?

Вообразите чувства критиков — соотечественников героев Балаклавы, — получивших военную подготовку путем многократного созерцания репродукций с картин Элизабет Томсон * в витринах Риджент-стрит, не говоря уж о декламациях «Атаки легкой бригады» * Теннисона, на которые они писали рецензии, — вообразите их чувства, когда они слышат подобные речи от какого-то швейцарца! Я попрошу этих критиков на минуту отложить в сторону свои авторитетные источники и ответить: видели ли они когда-нибудь, чтобы лошадь понесла на Пиккадилли или на Роттен-Роу? Если видели, я спрошу: а не кажется ли им, что на поле боя, которое никак не назовешь очень спокойным местом, какая-нибудь лошадь из эскадрона может вдруг да понести во время атаки? Незаметно подведя их к этой предварительной посылке, я спрошу далее: как чувствовали бы себя все эти критики, если бы они очутились на спине такой лошади, когда опасность, часто смертельная даже на Роттен-Роу, осложняется еще тем, что по существу в одиночку вам приходится доблестно атаковать целый неприятельский полк? Если верить статьям критиков, то они почли бы за счастье так отличиться. Швейцарский капитан из моей пьесы, наоборот, считает несомненным, что они оторвали бы голову своей лошади.

Оставим этот вопрос открытым, ибо совершенно ясно, в чем заключался бы долг критиков, если бы они были солдатами. Кавалерийская атака только тогда дает максимальный эффект, когда конница обрушивается на врага всей своей массой. Это должно быть особенно хорошо

известно дилетантам балаклавского боя. Такой признанный авторитет, как Кинглейк, цитирует приказы, раздававшиеся во время страшного наступления по «долине смерти». По мысли театральных критиков, приказы должны были бы звучать примерно так: «В атаку, Честер! В бой, Стэнли, в бой!» А вот как это происходило в действительности:

«Шум падающих тел, сраженных пушечными ядрами, картечью и ружейными пулями, перемежался сухими словами команды: «Правый фланг — назад!», «Рядовой такой-то, осадить назад!», «Рядовой такой-то, еще назад!», «Сомкнуться к центру!», «Равнение!», «Правый эскадрон, правый эскадрон, осадить назад!»

Это ли не цинизм? Только и слышно, что «Осадить назад!» Иное дело лорд Кардиган, ехавший во главе «Легкой бригады». Хотя он тоже скомандовал «Осадить назад!», когда капитан Уайт пытался форсировать марш, но зато он атаковал центральное орудие батареи совсем во вкусе театральных критиков и первым врезался в группу русской орудийной прислуги. Он даже нечаянно вылетел на другую сторону батареи через какой-то попавшийся ему узкий проход.

В результате он оказался совершенно один перед целым полком русской конницы. Ему представился случай собственноручно истребить весь этот полк и водрузить британский флаг на холме из русских трупов. Но, отказавшись от этого, он сразу уронил себя в глазах зрителей премьеры. Не доезжая двадцати ярдов до противника, он разобрался в ситуации, осадил коня и превратил двадцать ярдов в двести со всей поспешностью, какая была совместима с офицерской честью. У театрального героя и в смерти есть огромное утешение: после занавеса он может встать и отправиться домой, но настоящий воин — даже когда он возглавляет балаклавские атаки и длительное время подвергается огромной опасности — не склонен к бесцельному самоубийству. Надо сказать, что описание кавалерийской атаки капитаном Блюнчли почти дословно повторяет рассказ некоего офицера, участника франко-прусской войны, поделившегося своими воспоминаниями с одним из моих друзей. Я отлично понимаю, что если я решил полагаться на людей, ничего не смыслящих в театральной критике и примечательных только тем, что они своими собственными глазами видели кавал-

лерийские атаки, то я должен нести всю ответственность за последствия. Но если говорить об отношении зрителей к моей пьесе, неприятных последствий это не имело — и потому я смело могу рекомендовать свой метод собратьям драматургам.

Однако если я вызвал возмущение критиков, когда изобразил солдата как человека, который не хочет бесцельно гибнуть, то еще большее негодование я возбудил тем, что показал солдата, который хочет есть. Природа наделила защитников нашей родины хорошим и регулярно пробуждающимся аппетитом. Налогоплательщик с большим ущербом для себя снабжает солдат рациями, которые в мирное время недостаточны, а в военное — по воле нерегулярны. В результате наши молодые солдаты, которые еще растут, иногда по целым месяцам не едаются досыта и, побуждаемые голодом, нередко занимают флорины и иные серебряные монеты у молодых особ, с которыми ведут знакомство, и этим пополняют свой «прожиточный минимум». Прочитую из «Советов молодым людям» Коббетта* его воспоминания о солдатине, которых не забудет никто из прочитавших книгу:

«Я помню — да и как не помнить? — что однажды в пятницу, оплатив все необходимые расходы, я умудрился сэкономить полпенни, на которые рассчитывал утром купить копченую сельдь; но вечером, раздеваясь и чувствуя такой голод, что жизнь была мне не мила, я обнаружил, что потерял эти полпенни. Я сунул голову в свою жалкую постель и расплакался, как ребенок».

Боюсь, что тайных слез, все еще проливаемых в подобных случаях молодыми солдатами (которые скорей умрут, чем в них признаются), наберется больше, чем слез по убитым товарищам или из-за ранения национальной части. В полевых условиях дело обстоит еще хуже. Не следует думать, что во время боев официанты регулярно подносят воюющим суп, рыбу, закуску, дичь, жаркое, мороженое, кофе и сигареты плюс напитки в неограниченном количестве. Когда бой, как это часто бывает в современной войне, длится по нескольку дней, подвоз продуктов и боеприпасов может в любую минуту быть прерван или дезорганизован, и в результате солдат жестоко страдает от голода. Опытный воин на этот случай добавил бы к своей выкладке еще корзину с продуктами, если бы она была достаточно портативна, а он имел бы на это деньги или если бы

на поле боя открылись лавки Фортнума и Мэйсона. Но пока что он обходится самым портативным, дешевым и доступным средством «заморить червячка», а таким средством, как известно всякому велосипедисту, является шоколад. Этот шоколад, который в пьесе так шокирует Райну — она в простоте своей называет его «сладостями», — а многим из моих критиков представляется вершиной моего дерзкого сумасбродства, в большом ходу у современного воина. Я слышал о человеке, который питался им на Шипке в течение двух суток.

Кстати, меня осмелили также и за то, что я заставил своего офицера носить незаряженный револьвер и предпочитать шоколад патронам. А ведь я мог бы пойти еще дальше и изобразить его совсем без револьвера. Лорд Уолсли упоминает о двух офицерах, которые редко имели при себе оружие. Одному из них, когда русские в Севастополе атаковали его батарею, пришлось обороняться камнями. Вторым был Гордон.

Разговоры о том, что мой военный реализм — это сплошное балагурство, привели к тому, что зрители в театре «Авеню» смеялись порой даже над некоторыми мрачными сценами, не относящимися к комедии утраты иллюзий, которая разыгрывается между молодой девушкой и швейцарцем. Читатели «Мемуаров» генерала Марбо помнят его описание Ваграмской битвы, когда снаряды подожгли хлеб на корню и множество раненых спорело заживо. «Это часто случается, — хладнокровно замечает Марбо, — когда бои идут летом». Сербско-болгарская война происходила зимой, но эпизод с приятелем Блюнчли, Штольцем, который был ранен в бедро в дровяном складе и погиб в пожаре, вызванном сербскими снарядами, имеет своим источником Марбо. В этой ситуации, несомненно, есть некоторый грубый юмор; вот почему болгарин на восклицание Райны: «Как ужасно!» — добавляет с горечью: «И как нелепо!» Однако я должен заверить тех, кто хочет получить полное удовольствие от военного бурлеска, обнаруженного в моей пьесе критиками, и кто держится правила «если сомневаешься — смейся», что сам я, если бы смотрел пьесу, не стал бы смеяться в этом месте. С эпизодом из Марбо, изображающим горящих солдат, я рекомендую познакомиться нашим постановщикам в мюзик-холле, ищущим чего-нибудь новенького. Каждый, кто читал главу о Ваграме, помнит, как Марбо,

спеша к Массене, принуждал свою несчастную лошадь скакать по горящему жнивью; как у Массены не осталось адъютантов и ему, кроме своего единственного сына, некого было послать с поручением, грозившим почти верной смертью; как вместо сына был послан Марбо, едва успевший сменить свою обожженную лошадь на свежую; как негодующий сын Массены догнал его, чтобы разделить с ним опасность; и как, наконец, оказалось — потому что жизнь почти всегда вносит в драму элемент фарса, — что сын Массены не владеет саблей и что его самого нужно защищать от неприятельских кавалеристов. А эти кавалеристы, как и предсказывал Блюнчли, очутившись перед выбором: преследовать ли им двух человек, которые решили сражаться, или же сотни людей, которые убегали без оглядки, позволяя перебить себя как овец, — кинулись за овцами и дали Марбо возможность выйти из Ваграмского боя невредимым.

Я мог бы значительно умножить цитаты из документов, но и приведенное выше, надеюсь, достаточно ясно говорит о том, что пьеса, принятая критикой за фантазмагорию, где все вывернуто наизнанку и столь же далеко от подлинной военной жизни, как «Пинэфор» Гилберта от морской жизни, — что эта пьеса на самом деле строго реалистична. В ней нет никакого бурлеска; я изобразил в ней лишь одни военные будни, основываясь исключительно на свидетельствах настоящих военных и избегая фарсовых эпизодов вроде эпизода с сэром Уильямом Гордоном, который отбивался от неприятеля камнями, или рассказа генерала Портера о двух генералах, людях храбрых и способных, которых, однако, к их великому смущению, неизменно тошнило под огнем. Я утверждаю, что столкновение этой действительности с понятиями романтических девиц и воинственных штатских создает не бурлеск, а самую настоящую комедию; эффект ее не стал менее острым от того, что на премьере романтическая девица оказалась на сцене, а воинственные штатские — в креслах. Авторы моих источников, содержащих множество таких свидетельств сверххрабрости, что их даже не слишком приятно читать, не могут быть заподозрены в циническом неверии в мужество, столь охотно приписываемом мне. Поэтому я считаю себя вправе спросить: разве не ясно, что моя концепция войны, подкреплённая подлинными документами, отличается от сценических по-

нений о войне следующим: я показываю, что в настоящей войне есть и настоящая опасность для солдата и никогда не покидающее его сознание этой опасности. Театральная же война сулит ее участникам одну только славу. Вот почему капитан Блюнчли, для которого поле битвы является местом тяжелого и опасного труда, невероятен для критика, для которого это поле — всего лишь зрелище, доставляющее наслаждение и удовлетворяющее наши патриотические чувства и жажду крови и победы, но отнюдь не грозящее ни опасностью, ни расплатой.

В пьесе есть несколько общих моментов, которые следует кратко пояснить, раз уж к этому представился случай. В Англии храбрость рядового солдата принято называть «бульдожьей хваткой». Я считаю это выражение оскорбительным: разве кому-нибудь пришло бы в голову сравнить воодушевление древнего грека, идущего в бой, со свирепостью зверя? Правда, оскорбление это не преднамеренное, ибо обычно это выражение употребляется людьми, легкомысленно воображающими, что, применяя его, они тем самым отпускают армии комплимент. Одно место в пьесе, разъясняющее подлинное значение этого сравнения, крайне удивило этих легкомысленных людей. Можно ли применить слово «доблесть» к поведению в бою, ну, скажем, войск Фридриха Великого, состоявших из насильственно завербованных людей, которых муштровали и били палками и плетью, доводя порой до самоубийства? Плетя — гнусный обычай английских казарм в наиболее «славные» периоды нашей военной истории — были отменены вовсе не потому, что против них взбунтовался английский солдат; наши войны и доныне все так же безропотно пороли бы друг друга, если бы не вмешательство гуманистов, ненавидящих самое понятие воинской славы. Мы до сих пор слышим, как сурово наказывают солдат за то, что они вывешивают в бараках газетные заметки о каких-нибудь непорядках в армии. Подобная нелепая тирания, естественно, вызвала бы забастовку в доке или на спичечной фабрике среди женщин-работниц, но на солдат, даже на целый полк, она нагоняет страх. Дело в том, что армия, как мы ее знаем, держится не на доблести рядовых, а на ее отсутствии, не на физическом мужестве (у новобранцев проверяют зрение и легкие, но не мужество), а на гражданском бессилии и моральной трусости. Я боюсь солдата не потому,

что он храбр, а потому, что он до того деморализован дисциплиной, что способен убить меня, если ему прикажут убить, даже если он знает причину этого приказа: мое стремление свергнуть гнет, внушающий ему самому страх и ненависть. Я уважаю полк за мятеж больше, чем за сотню побед, и глубоко презираю того воинственного штатского, который платит беднякам гроши, чтобы они служили пешками в сражении, а сам тем временем сидит дома и болтает наглухо чепуху о патриотизме, геройстве, верности долгу, вдохновляющих звуках британского «ура» и тому подобном. «Бульдोजья хватка» — это по крайней мере откровеннее и ближе к истине.

И вот идеалист в моей пьесе каждый вечер заявляет, что его бультерьер, умеющий драться со свирепостью солдата, с покорностью же солдата сносит хозяйские побои. Один из критиков как будто полагает, что для подобных высказываний требуется особое мужество и поскольку «столь злобная насмешка над собственными военными делами может стоить дорого», то я, стремясь обезопасить себя, «для вида переносу свои нападки на две малые и незначительные нации». Смею уверить этого джентльмена, что я не думал ни о какой насмешке. В пьесе это замечание служит средством речевой характеристики идеалиста, который переживает крушение своих иллюзий и становится пессимистом. Он приходит к заключению, что «жизнь — это фарс». А я прихожу к заключению, что солдата следует сделать гражданином и обращаться с ним как с таковым. Внося такое предложение, я не подвергаю себя, как мне кажется, никакому риску, кроме риска подвергнуться глупой критике.

Мне изрядно досталось также за мои нетактичные замечания относительно употребления воды и мыла в Болгарии. Между тем я хотел лишь дать зрителям известное представление о той стадии цивилизации, на которой находились болгары в 1885 году; имея чистый воздух и чистое белье, они были намного чище, чем мы среди лондонской копоты, как бы часто мы ни мылись. И поэтому они перенимали привычку мыться, принятую в больших городах Запада, не в гигиенических целях, а только как некий ритуал, предписываемый культурой и цивилизацией. Изображая болгарского майора, совершающего тщательные омовения только потому, что этого требует его положение в обществе, или его отца, не принявшего

ни одной ванны за всю свою жизнь, я вовсе не намеревался выставлять их неопрятными людьми, хотя кокни, который от одного лишь пребывания в родном городе становится за три часа грязнее, чем балканский горец за три года, чувствует себя порой обязанным делать вид, будто он шокирован, и брезгливо морщится из-за отсутствия ежедневной ванны, которую, как он прекрасно знает, большинство англичан, шотландцев и ирландцев вовсе не принимают, а большинство прочих обитателей земного шара даже и не пытаются лгать на этот счет.

Майор Петков совершенно прав в своей догадке, что мыло — отнюдь не радикальное средство от грязи, а скорее одно из ее худших последствий. Его замечание о том, что культ мыла создан англичанами потому, что в их климате становишься удивительно грязным, является одним из наиболее суровых и правдивых положений пьесы, и мы, жители закопченных городов, знаем это по себе. Однако я сожалею, что этот реалистический момент был истолкован как нечто оскорбительное для болгарского народа. Ведь если бы я знал, что пламенная вера в безкоризненную чистоплотность жителей Балканского полуострова составляет неперемennую часть либеральных воззрений в области внешней политики, то я, пожалуй, не решился бы ввести его в пьесу. Но что сделано, то сделано. А теперь я хочу подвести черту, процитировав из ежедневных газет от 5 мая сего года одну статью парламентских отчетов, которая позволит нам определить стоймость британской чистоплотности, основываясь на подсчете материальных жертв, которые мы готовы ради нее нести.

О постельных принадлежностях для армии

Отвечая на запрос мистера Хенберри о возможностях стирки солдатского постельного белья, военный министр сообщил, что в настоящее время постельное белье солдат стирается раз в месяц, а одеяла — раз в год; distinguished джентльмен указал, что смена простынь два раза в месяц вместо одного потребует около 10 тысяч фунтов стерлингов в год, каковую сумму, по его мнению, целесообразнее употребить иначе (возгласы одобрения).

Я боюсь, что большинство моих критиков воспримет только что приведенное сообщение за насмешку с моей

стороны. Суть их заметок, большею частью лестных, сводится к тому, что я — на редкость остроумный зубоскал, стяжавший блестящий успех забавным и причудливым извращением общеизвестных фактов и пикантно-циническими насмешками над человеческой природой. Я не хочу подводить этих благожелательных людей, но должен откровенно признаться, что все мои смелые и оригинальные выдумки — это просто-напросто заимствования из источников, доступных всем и каждому. Даже вершина моих эксцентричных выдумок, вызывающая на каждом спектакле бурю аплодисментов, — предложение, которое капитан Блюнчли делает Раине, — есть не что иное, как пересказ предложения, действительно сделанного владельцем одного австрийского отеля моей собственной родственнице. Именно ему и никому иному принадлежит восхитившая всех шутка насчет четырех тысяч скатертей и семидесяти экипажей, из которых двадцать четыре вмещают по двенадцати пассажиров. Я обокрал его, как и лорда Уолсли, генерала Портера и каждого, у кого было что украсть. Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, тающиеся в реальной действительности.

Сейчас я призываю к созданию театра, который удовлетворил бы потребности в такого рода драме. Я заявляю, что мне до отвращения надоели выдуманная жизнь, выдуманные законы, выдуманные мораль, наука, мир, война, любовь, добродетели, пороки и вообще все выдуманное как на сцене, так и вне ее. Я требую уважения и доброжелательного интереса к человеческой природе, как она есть, и к жизни, какую нам предстоит прожить даже после того, как мы усовершенствуем до возможного предела и ее и себя. Если критики действительно верят во все свои бесплодные рацен насчет «несчастливого человечества», «изнанки жизни», низости, гнусности, эгоизма и прочих названий, которые они дают качествам, столь же неотъемлемо присущим и им самим, как руки и ноги, отчего бы им, как настоящим мужчинам, не застрелиться, вместо того чтобы с жалобным хныканьем уверять драматурга, что они-то совсем другие? Я отлично знаю, каковы они, потому что и сам таков же; но я не чувствую к ним неприязни за то, что они настойчиво называют своим тщеславием, чувственностью, лживостью, нечестностью, лицемерием, корыстолюбием и так далее; более того, они

не интересовали бы меня ни в малейшей степени, если бы были иными. А поэтому я буду и впредь, в меру своих способностей, выводить их на сцене такими, как они есть, в надежде, что когда-нибудь они проникнутся элементарным уважением к себе, перестанут обзывать себя обидными словами и тогда поймут, что любовь их друзей, жен и возлюбленных — не рассудочная дань их добродетелям, а человеческое влечение к ним самим. Когда в пьесе Райна говорит: «Теперь, когда вы меня разгадали, вы, вероятно, презираете меня?» — она убеждается, что это отнюдь не так, ибо капитан Блюнчли, не будучи театральным критиком, не чувствует себя обязанным называть женщину, спасшую ему жизнь, «лживой и фальшивой кокеткой» только за то, что в двадцать три года у нее оказались некоторые идеалистические иллюзии, заставившие ее наделать изрядно глупостей.

Более того, я требую, чтобы в тех случаях, когда я изображаю факты, которые мой критик никогда не изучал и не познал на личном опыте, он не делал свои пустые домыслы критерием их достоверности. Не могу же я в самом деле давать к каждой пьесе в виде приложения руководство по закладыванию недвижимости, или по военному делу, или еще по чему-нибудь ради просвещения джентльменов, которые не желают ни верить результатам моего исследования (чтобы не разрушить милые их сердцу иллюзии), ни изучить вопрос сами. Если я написал пьесу, которая только тем и примечательна, что не содержит злобы на ближнего и тщательно сверена с фактами, то я отнюдь не хочу, чтобы меня хвалили как создателя «блестящих» динических фантазмагорий. Не считаю я также приличным и то, чтобы критики именовали собственное свое невежество «английским зрителем», как они это почти всегда делают.

Не следует, однако, думать, что вся пресса заблуждалась относительно пьесы «Оружие и человек» в одинаковой степени и в одном и том же направлении. Ряд лондонских корреспондентов провинциальных газет, привыкших иметь дело с реальной жизнью вне театра, справились со своей задачей лучше, чем безнадежно специализированные критики. Правда, некоторым из этих последних пьеса очень понравилась, и это мне крайне приятно, но большинство меня совсем не поняло. Здесь меня можно было бы обвинить только в том, что я не сумел

быть достаточно ясным, если бы А. Б. Уокли со свойственным ему критическим мастерством не разъяснил отличнейшим образом мой замысел в своей статье в «Спикере». Эта статья Уокли отводит от критиков упрек в том, что они не поняли того, что поняли актеры. Кто видел Йорка Стивенса в роли швейцарского капитана, тому ни на минуту не придет в голову, что актер считает его, подобно большинству критиков, «трусом, предпочитающим сражениям шоколад». Именно Уокли признал, что Блюнчли, «упорный, безнадежно прозаичный, неисправимо правдивый, неизменно *terre-à-terre*¹, но с головы до ног настоящий мужчина, является одним из лучших образов, созданных Йорком Стивенсом».

В образе Блюнчли актер сумел показать тонкому критику и, несомненно, зрителям галерки мужественного, честного и прямого солдата, а между тем кое-кто из критиков, неспособных подняться до уровня понимания актера, позволил себе, морализируя, прямо-таки гнусные рассуждения насчет «трусливого и циничного наемника». Представьте-ка себе английских театральных критиков, пишущих, подобно мне, для той газеты, которая лучше платит, не интересуясь ее политической платформой, да еще в стране, где регулярная армия целиком формируется из профессионалов, состоящих на жалованье. Не очень пристало им добродетельно негодовать по поводу «наемников»!

После этого мы почти не заметили, что они воздали дань идеальной женщине (некоему подобию Джорджа Вашингтона в юбке) тем, что обозвали Райну кокеткой, и беспомощно укоряли Альму Мэрри за то, что она очаровала их в подобной роли. Что касается героического Сергия, одержимого теми же идеалами, что и критики, и отчаянно пытающегося осуществить эти идеалы наперекор своей подлинной природе, которую он имеет глупость презирать, то я ожидал, что критики побьют его камнями. Должен воздать хвалу Бернарду Гулду и Уокли: первому — за воплощение этой роли на сцене, а второму — за ее критический анализ, причем тонкость второй операции подтверждает успех первой.

Здесь мне следует поставить точку, чтобы не показалось, что я слишком много говорю о своей собственной

¹ Практичный (франц.).

пьесе. Я должен был сделать это раньше, если бы не соблазнился случаем заявить о праве авторов решать, кто лучший критик, если уж критики присвоили себе право решать, кто лучший автор.

«Нью ревю» XI, июль 1894 г.

**ПРЕДИСЛОВИЕ К
«ТИЭТРИКАЛ УОРЛД»
УИЛЬЯМА АРЧЕРА
за 1894 год**

Как я уже тщетно доказывал своему другу автору, моя квалификация делает меня совершенно непригодным для того, чтобы написать предисловие к этому сборнику. Каждый четверг в течение минувших лет читатели «Уорлда», в которых интерес к искусству будил и вкус к критике, переходили от страниц о драме, подписанных У. А., к страницам о музыке, подписанным G. B. S. В прошлом году со смертью Эдмунда Йетса закончилась одна из глав в истории этой газеты, и тогда G. B. S., исчерпав все свои идеи о музыке, воспользовался случаем, чтобы поставить слово «*finis*»¹ под своими музыкальными статьями. Однако наше прежнее и совсем еще недавнее сотрудничество так себя зарекомендовало, что мы решили испытать, не полистает ли читатель эти страницы хотя бы еще раз и не перейдет ли, просто в силу привычки, от G. B. S. к У. А., не заметив того бросающегося в глаза обстоятельства, что обязанности музыкального критика, почти целиком оторвавшие G. B. S. от театра, сделали его, как уже выше было сказано, человеком, не подходящим для того, чтобы иметь дело с книгой, посвященной только одному театру.

Тем не менее даже в опере можно узнать кое-что о театре, например о некоторых условиях, которые постоянно и глубоко влияют на лондонские художественные постановки. Ни один критик, высказывая свои суждения,

¹ Конец (*лат.*).

не смеет игнорировать эти условия, если только он не относится с недопустимой несправедливостью к актерам и режиссерам, заработок которых вечно находится под угрозой. Но для него не обязательно упоминать об этих условиях во всех своих рецензиях, потому что всякий раз заявлять о них было бы скучно. Критик поэтому так же должен верить, что его читатель осведомлен о всех трудностях, в которых у нас ставятся пьесы, как должен автор передовой статьи исходить из предположения, что его читатель знаком с британской конституцией и с настоятельными практическими потребностями, возникающими при нашей системе партийного правительства. Но именно оттого, что читатель с трудом разбирается во всех этих вещах, наши газеты так часто приносят больше вреда, чем пользы.

Очевидно, Арчер, перепечатывая свои еженедельные статьи точь-в-точь в том виде, в каком они появлялись, и этим путем сохраняя их свежесть и живость, сохраняет в то же время и присущую журналисту уверенность, что его приговоры читаются внимательным и хорошо подготовленным читателем. Вряд ли нужно говорить, что он заблуждается: его читатели, возможно, и интересующиеся театром, не знают и не хотят ничего знать о практике театрального дела. А между тем искусство театра так же зависит от последней, как гений поэта от хлеба с маслом.

Наша театральная антреприза — это одна из самых рискованных коммерческих форм азартной игры. Предвидеть участь пьесы никому не дано: самые опытные режиссеры заботливо выбирают для постановок одну незадачливую пьесу за другой, а самые пустоголовые новички случайно нападают на выигрышную пьесу. Театрам лондонского Уэст-Энда, в которых все современные английские драмы обретают жизнь, каждый спектакль обходится в неделю минимум в четыреста фунтов стерлингов, а максимум здесь такой, какой вам заблагорассудится. Кроме того, можно потерять, да и очень часто действительно теряют, почти все, до самого последнего гроша. С другой стороны, успех может в течение одного года принести состояние в пятьдесят тысяч фунтов. В очень немногих азартных играх рискуешь так, как в театре. В рулетке вы можете поставить не на желтое, а на красное или черное. На скачках вам случается выиграть небольшую сумму на фаворите, а на темной лошадке сорвать большой куш.

В обеих играх вы рискуете так, как хотите — всем или ничем. Но в театре вы обязаны играть, причем играть в игру безнадежную по высоким ставкам или же не играть вовсе. Рискует только режиссер; всем остальным, от автора до уборщицы, нужно заплатить еще до того, как он заработает хотя бы фартинг.

Человек, знающий толк в азартных играх, сразу поймет, что в театре не те условия, которые могут привлечь игроков. Здесь все — слишком большие крайности, все слишком негибко. Кроме того, эта игра требует чрезвычайно много знаний, и поэтому простой и неискушенный игрок никогда не станет путаться с театром — к его услугам дюжины более подходящих игр. Ну а раз это чересчур рискованно для игрока, то для человека делового и вовсе исключено. Таким образом, с чисто экономической точки зрения театр ужасен. Он не может привлечь капитал даже в один соверен ни как предприятие, в которое выгодно вложить деньги, ни как объект спекуляции или как азартная игра, ни как серьезное дело или как забава. Следует сначала лишить человека рассудка, прежде чем он всерьез отнесется к предложению организовать театр.

А теперь позволительно спросить, почему же при таких условиях у нас в Лондоне в одном только Уэст-Энде открыто дюжины две театров? Что же, во главе их стоят люди, поврежденные в разуме? Безусловно! — отвечу я. Все эти театры существуют лишь потому, что разумная экономическая осмотрительность начисто сметена властью могучего художественного инстинкта; он-то и заставляет актера, рискуя всем, пользоваться каждой возможностью, чтобы проявлять свое искусство, и делает театр неотразимо притягательным для богачей, которые могут себе позволить содержать театр так, как содержат ипподром, яхты или газеты. Актер, пользующийся в Лондоне успехом, обеспечивающим ему более или менее постоянное положение «премьеры» с жалованьем от двадцати до сорока фунтов стерлингов в неделю, с течением немногих лет может накопить деньги, чтобы попытаться снять на несколько месяцев театр и на свой риск поставить какую-нибудь пьесу. Те же самые достоинства, которые ему позволяли заинтересовывать публику, когда он был актером, теперь, когда он стал и режиссером, помогут ему заинтересовать богатых поклонников театра и убедить их стать

покровителями последнего. Если возникшее таким путем театральное предприятие подкармливается время от времени большими сборами с модной пьесы, то уничтожить его почти невозможно. Благодаря этим сборам и случайным пожертвованиям полосы неудач сменяются процветанием, с виду таким блестящим, что оно вызывает сомнение только у опытных антрепренеров да у журналистов, от проникательности которых не скроешь крайнего скептицизма этих джентльменов, не слишком-то верящих в реальность успеха, на первый взгляд огромного.

В Лондоне, собственно говоря, преобладает система актеров-режиссеров и поддерживающих их патронов. Драма находится в руках Ирвинга, Александра, Бирбома-Три*, Льюиса Уоллера, миссис Джон Вуд, Хейра, Терри, Уиндхема, Пенли и Тула. Почти во всех театрах, за исключением тех, которыми руководят эти лица, господствует, как, например, в «Адельфи» и «Друри-Лейне», рутина и более или менее ребячливая мелодрама, которая развитию театра как одной из высших форм искусства способствует не больше, чем мадам Тюссо и менестрели Кристи*. Кроме названных, в Лондоне есть еще оперные театры.

Мы все знаем, что эта система руководства театра актерами-режиссерами очень тяжело отзывается на драматурге, желающем, чтобы его пьеса ставилась в самом лучшем стиле: она накладывает на него обязанность позаботиться, чтобы в его пьесе была хорошая роль для актера-режиссера. Это происходит не из-за честолюбия или завистливости актера-режиссера, а из-за его популярности: ведь самая главная приманка в театре — это актер или актриса, а совсем не автор. И не ради шекспировских пьес идет большинство зрителей в «Лицеум», а ради Ирвинга или Эллен Терри. Во всяком случае, совершенно очевидно, что если бы Ирвинг изуродовал самого себя так, как он изуродовал Лира, то по всему Лондону раздался бы вопль возмущения. Если бы Ирвингу пришлось поставить трагедию, а Уиндхему* — комедию, в которых они играли бы второстепенные роли, — публика не пошла бы к ним и автор был бы вправе проклинать самопожертвование актеров-режиссеров. Режиссерская политика Хейра, в которой проявляется присущая ему скромность, ни к чему не понуждает ни авторов, ни критиков, которым хотелось бы, чтобы все актеры-режис-

серы походили на него. Но отсутствие со стороны Хейра личной заинтересованности в предлагаемых ему пьесах весьма притупляет его способность судить об их достоинствах. За исключением тех случаев, когда он возвращается к излюбленному старью вроде «Касты» и «Дипломатии» или же цепляется за «Очки» * (и то и другое, как и «Гамлет», представляет собой тип пьесы с одной ролью для актера-режиссера), он слишком часто берется за все самые неудачные современные пьесы, предоставляя более удачные тем актерам-режиссерам, чьи избирательные способности обостряются, как только они обнаруживают, что в этих драмах есть для них выигрышные роли. Итак, оказывается, что дело не улучшается, а ухудшается, когда личные мотивы исключены из работы актера-режиссера. Пока же экономические условия для всех, кроме актера, рискующего на руководство любым не работающим по шаблону театром, настолько неблагоприятны, что, сведя к трем число подлинных исключений из правила, действующего в Лондоне в отношении актеров-режиссеров, мы должны рядом с Каминсом Карром упомянуть и Дейли *, а также и Грейна из «Независимого театра». Хотя рискованные начинания Грейна, если соотнести их с осуществленными им спектаклями, принесли драме огромную пользу, он тем не менее, по его же признанию, потерял на своих опытах больше, чем мог бы пожертвовать на них любой фанатик. Что касается Дейли, режиссера и владельца одного из лондонских театров (с центром деятельности в Нью-Йорке), то на его долю выпал совсем незначительный успех. Исключения составили его постановки Шекспира, для которых он привлекал Аду Реган с ее несравненным даром поэтической речи.

Признав, что существование актеров-режиссеров для данного момента неизбежно, и отвергнув, как несостоятельное, предположение, будто актер-режиссер может позволить себе быть великодушным и ленивым, спросим, почему же в целом вследствие этой системы театральное искусство так страшно отстает от драмы? Ответ таков: потому что театр живет на иждивении очень многочисленной публики, а драма — очень немногочисленной. Великий драматический поэт будет писать пьесы, чтобы заработать хотя бы себе на жизнь, если не умеет зарабатывать больше. И даже если какой-нибудь лондонский театр будет ставить его пьесы на тех же самых условиях,

то деньги, которых автору хватит на год, а в случае крайности и на пять лет, обеспечат театр не больше чем на неделю. Ибсен, величайший из ныне здравствующих драматических поэтов, пишет в два года одну пьесу. Если в течение двух лет после ее окончания он сможет продать двадцать тысяч ее экземпляров по пять шиллингов за каждый, он, без сомнения, сочтет, что для поэта он очень удачлив в своих коммерческих операциях. Но пока какой-нибудь лондонский режиссер не уверится, что 50—70 тысяч зрителей будут ему в течение года платить в среднем по пять шиллингов за билет, его вряд ли уговоришь пойти на риск. В этой книге читатель найдет описание первой английской постановки ибсеновской «Дикой утки» — прогремевшего по всей Европе шедевра современной трагикомедии. Пьеса эта, несомненно, обладает всем, что может лично заинтересовать актера-режиссера, потому что в ней есть две роли, одна из которых — старика Экдала — словно создана для Хейра, а другая — Ялмара Экдала — подошла бы Бирбому-Три. А случилось, однако, так, что ни один из лондонских режиссеров не решился взять ее, и это было до тех пор, пока несколько частных лиц не наскребли по подписке небольшую сумму и Грейн, преодолев большие трудности, не показал две скромные ее постановки. Бирбом-Три на опыте нескольких утренних спектаклей «Врага народа» уже утверждает, что такие первоклассные произведения, как ибсеновские, и сейчас еще намного выше очень низкого уровня вкусов той огромной массы рядовых зрителей, которая необходима, чтобы пьеса приносила театру доход. «Дикая утка» поэтому должна была уступить место более шаблонным произведениям. Так театр и тащится позади собственной уже опубликованной литературы. Это зло имеет тенденцию укореняться двумя способами: во-первых, мешая формированию у наиболее культурной части лондонского общества привычки ходить в театр и, во-вторых, отвращая от театра лучших из наших талантливых литераторов и толкая их к роману или журналистике, в которых их талант становится практически непригодным для театра.

Дело еще более осложняется теми условиями, с которыми зритель сталкивается в театре. На мой взгляд, уже одних этих условий достаточно, чтобы разумные люди видели в театре не приятную возможность провести

свободный вечер, а обременительную дорогостоящую роскошь, которую, поддавшись уговорам семьи, можно себе позволить не более трех-четырёх раз в год. Театральные деятели не понимают, что им приходится серьезно соперничать с каминными, столь любезными сердцу британцев, с домашними туфлями, с удобным креслом, библиотекой, иллюстрированными журналами. Режиссеры упорно надеются, что супружеские пары покинут после обеда свой дом и, пересаживаясь с поезда в кэб или омнибус, доберутся до театра и заплатят по семь шиллингов, а то и по полгинее за каждый билет. В Соединенных Штатах, где цены на все вещи выше наших, хорошие билеты в театр дешевле, чем у нас. А дешевые места в лондонских театрах не обеспечивают зрителям даже тех удобств, которые на наших северных железных дорогах предоставляются теперь пассажирам третьего класса. В итоге люди не то, что совсем отказываются ходить в театр, но бывают там очень редко, причем либо в таком театре, у которого, как у театра Ирвинга, хорошая репутация, либо на такой пьесе, которая вызывает в Лондоне род помешательства, характеризуемого термином «инфекционное». Когда это помешательство распространяется, доходы театров, как мы наблюдали, просто огромны. А когда этого нет, театральные администраторы выбиваются из сил, чтобы заполучить зрителей и задаром посадить их в партер, куда билеты стоят по полгинее, и на балкон, где место стоит семь шиллингов шесть пенсов. Это делается для того, чтобы у провинциальных зрителей, когда приходит их черед увидеть пьесу «боевик» с великолепного места, создалось впечатление, что они — свидетели «огромных достижений лондонского театра». В конечном итоге такая система не выдерживает ни конкуренции, ни растущих неполадок в ценах на театральные билеты. Читатель, всерьез желающий разобраться в причинах успехов и провалов, описанных в данной книге, должен принять во внимание и тот факт, что все места в театрах лондонского Уэст-Энда, за исключением шестипенсовых мест на галерку, обложены в настоящее время таким налогом, который препятствует антрепренерам излечиться от спекулятивной лихорадки и превратить театры в солидные устойчивые предприятия.

Такое положение вещей имеет своим результатом и временный характер занятости актеров. Последние,

желая обеспечить себе в течение всего года самый ничтожный прожиточный минимум, вынуждены требовать невероятно высокого жалованья. Как мы уже видели, те немногие актеры, у которых есть и умение приспособляться и популярность, обеспечивающие им постоянный заработок, довольно быстро накапливают деньги на то, чтобы стать актерами-режиссерами, а то и выстроить собственный театр. В результате этого все труднее подбирать для пьесы хороший актерский состав. Система «звезд», как будто исчезнувшая в Лондоне, на самом деле безудержно властвует там, где речь идет об актерской игре. Сопоставьте Оперу, где нет актера-режиссера, с театром «Лицеум». Огастес Хэррис в состоянии поставить в оперном театре спектакль с целой плеядой «звезд». «Леоэнгрин», одна из величайших в мире опер, исполненная полдюжиной величайших драматических певцов мира, — это большое событие, и я, как музыкальный критик, слушал ее в «Ковент-Гарден» и даже критиковал. А теперь попробуйте представить себе, что Ирвинг попытался бы сделать с одним из шекспировских шедевров то же самое, что сделал Огастес Хэррис с «Леоэнгрином». Все другие «звезды» подобны Ирвингу: у них есть собственные театры, и они конкурируют с Ирвингом как предприниматели, вместо того чтобы кооперироваться вместе как художники. Старый, годный для оперной труппы рецепт: «Каталани * и несколько кукол» — и сейчас, если оставить в стороне декорации и монтаж, применим к любому шекспировскому спектаклю «Лицеума», как во времена блистательных провинциальных триумфов покойного Барри Салливена. Со всех сторон говорят, что Уоринг, Фрэд Терри, Йорк Стивенс, Форбс-Робертсон, Брэндон Томас и Хотри вот-вот последуют примеру Александера и Уоллера и возглавят собственные труппы. И тогда в Лондоне окажется шестнадцать актеров-режиссеров, соперничающих друг с другом в шестнадцати театрах, — в столице, где, даже если принять в расчет всех этих актеров-режиссеров, вряд ли подберется достаточно хороший состав для одновременной постановки хотя бы трех хороших пьес. Нет сомнений, что появление шести новых руководителей театра настолько увеличит спрос на новые пьесы и на актеров, что повлечет за собой рост и улучшение качества предложений, если, конечно, потребность пусляки в театральных зрелищах

будет пропорциональна честолюбивым стремлениям актеров стать также и режиссерами. Но без значительного снижения цен, в условиях прироста населения и существующей в настоящее время системы распределения доходов возможно ли сейчас хотя бы подобие такого скачка в росте общественных потребностей?

Следует также принять во внимание одну очень интересную перспективу. У нас сейчас девять актеров-режиссеров и только одна актриса-режиссер — миссис Джон Вуд. До настоящего времени наши лучшие актрисы удовлетворялись положением «первой героини» при каком-нибудь актере-режиссере. Десять лет назад это удовлетворяло самое нормальное честолюбие. Но с тех пор революция в области так называемого женского вопроса настолько взбудоражила общественное мнение, что это сказалось и на нашем театре. Мы увидели, что в драме najwyżшего класса, обогащенной в наш век произведениями Рихарда Вагнера, Эльза из оперы «Лоэнгрин» (наиболее совершенная из оперных «prima donnas»), чья жизненная цель — получить в награду любовь героя, уступает свое место целому племени подлинных героинь вроде Брунхильды или Изольды — женщинам, которые ни в чем не ниже мужчин, связанных с ними общей судьбой, и в то же время безгранично превосходят мудростью, мужеством и всеми высокими качествами души и сердца театральных романтических героинь середины викторианской эпохи.

Импульс, который возник в героической музыкальной драме, теперь передался и бытовой прозаической комедии. Дипломатичную Дору и Эстер Эккла сменили Нора Хельмер, Ребекка Уест, Хедда Габлер и Хильда Вангель. Перемены эти настолько разительны, что одна из пьес, которую Арчер критикует на этих страницах, так и называется «Новая женщина». Теперь немисливо всерьез показать новую женщину в ее отношениях с обществом, не породив при этом на сцене и в зрительном зале борьбу за то, чтобы вернуть ее к прежнему положению.

«Кукольный дом» — пьеса, которой Ибсен покори́л мир, — предоставляет премьеру роль почтенного управляющего банком, и мы узнаем в нем как раз тот тип человека, чье скромное, но непоколебимое моральное превосходство над женщинами к вящему удовольствию публики прославлял Том Тейлор* в пьесе «В тихом омуте черти

водятся». Пьеса Ибсена заканчивается самым унижительным разоблачением тщеславия, глупости, самовлюбленности этого чванного господина, сказывающихся в его отношении к жене, — она-то и разоблачает его. Роль эта не из тех, которые любят актеры-режиссеры. Уиндхем возобновил «В тихом омуте черти водятся», но он не притронется к «Кукольному дому». Единственная роль, которую ни одному актеру не хочется играть, — это роль героя, чей героизм не вызывает ни восторгов, ни смеха. Злодей, если угодно, горбун, убийца, шут, которого все толкают, бьют, обманывают, — пожалуйста! Но герой *tapqué*¹ — никогда! Мужчина цепляется за старую позу, за старый дешевый героизм. Актер, чьим жизненным стремлением всегда было воплощать эту позу, с невыразимым смятением особенно остро чувствует, что земля уходит из-под ног, ибо энтузиазм, который некогда возбуждал его героизм, теперь сменяется жалостью и насмешками. Смятение это как раз и есть тот материал, на котором современный драматург ибсеновской школы создает свою трагикомедию. За этот материал ухватился и я в одной из своих пьес, которая критикуется в данной книге. Я обращаюсь к ней по просьбе своего друга Уильяма Арчера: высказать что-нибудь об «Оружии и человеке».

Исполняя эту просьбу, начинаю с признания, что пьеса была совершенно неверно истолкована, и если бы не удовольствие от актерского исполнения и не то счастливое обстоятельство, что забавность чисто комической стороны доставила пьесе славу какого-то нового типа эксцентриады, ее провал был бы так же очевиден зрителям, как и мне самому, благодарившему публику за незаслуженные мной бурные поздравления по поводу успеха якобы сделанных мной традиционно-диничных и парадоксальных обличений «изнанки человеческой природы». Вся же сложность понимания этой пьесы возникла потому, что мой герой-болгарин, почти так же как Хельмер в «Кукольном доме», был показан с точки зрения современной женщины. Я еще усложнил психологию этого героя тем, что заставил его, вглядываясь в свои манеры и свое поведение, воспринять постепенно ту же точку зрения на себя самого (что в большей или меньшей степени теперь начинают делать все мужчины), и, конечно, в результате это вызва-

¹ Неудачник (франц.).

ло у него самые ужасные сомнения в том, был ли он по-настоящему храбрым и рыцарственным джентльменом или же обманщиком и моральным трусом. Разумеется, поступки моего героя разительно расходились со всеми общепринятыми идеалами. Нужно ли упоминать, что, если прямолинейный Хельмер, этот честный и заурядный буржуа, сбитый с толку ложными идеалами женственности, сначала просто озадачил публику, а потом всеми хельмерами в зрительном зале был осужден как эгоист и лицемер, то моему склонному к самоанализу болгарину а fortiori¹ не повезло, и его проводили со сцены стихийно возникшим, но сдержанным смехом как развязного обманщика того типа, для которого современный жаргон изобрел термин «надувала». Но какое отношение индивидуальные особенности Хельмера и моего непонятого болгарина имеют к вопросу о женщинах-режиссерах? А то, что именно эти особенности героев, отталкивающие от современных оригинальных пьес актеров, привлекают актрис. Если актрисы по-прежнему удовлетворяются положением «первой героини» при актере-режиссере, то этим они лишают себя возможности создать хотя бы один из удивительнейших женских образов в пьесах, которыми раз в два года награждает нас Ибсен.

Среди самых современных ролей для «первой героини» Паола Тэнкерей тоже сходит за «передовую женщину», хотя она скорее была бы уместна в романе Теккерей или Троллопа, которые Нору Хельмер сочли бы, вероятно, невысказанной особой. С первого взгляда на наш театр видно, что большая художественная деятельность нашим «первым героиням» пока практически недоступна. Положение Эллен Терри в «Лицеуме» может показаться завидным. Но, вспоминая роли, в которых она была осуждена судьбой «подыгрывать» Ирвингу, я должен признать, что завидовать скорее можно, например, Дженет Эчрч, которая фактически поставила себя в положение актера-режиссера и сама завоевала себе возможность создать для Англии Нору Хельмер. Сравнивая Элизабет Робинс, создательницу Хедды Габлер и Хильды Вангель, с Кейт Рорк из театра Гаррика или мемуары Флоренс Фарр и Мэрион Ли с мемуарами Мэри Мур из «Критериума», мы можем только заключить, что теперь настало время для появления акт-

¹ Тем более (лат.).

рисы-режиссера и что мы находимся накануне чего-то вроде борьбы полов за господство в лондонских театрах. В случае если не будет достигнут почетный мир или не будет сокрушена система актеров-режиссеров, противящихся новым формам театральной антрепризы, борьба эта закончится катастрофически для той стороны, которая очень сильно отстает от века. В настоящее время эта отсталая сторона — мужчины.

Теперь читатель может удовлетворить свое нетерпение и перейти к критическим статьям Арчера (если он давно этого не сделал), получив из моего предисловия кое-какое представление о той скидке, которую необходимо делать на условия работы театра, прежде чем составить суждение о том занимательном зрелище, какое проходит перед глазами театрального критика, когда он вечер за вечером сидит в партере. Пусть он хвалит театр или бранит, защищает или нападает, но он всегда должен гуманно и разумно разбираться в том, что возможно или невозможно для театра при существующих условиях. Большинство читателей начинены самыми идеальными представлениями об искусстве театра, но они часто понятия не имеют об этих условиях и, возможно, воображают, что за пределами их знаний находится только театральная техника. Может быть, некоторые мои намеки помогут им понять, что подлинные тайны театра заключены не в театральных механизмах, а в билетной кассе, в кабинете актера-режиссера и в его душе.

Лондон, Вальтер Скотт, Лимитед, 1895 г.

ДВЕ НОВЫЕ ПЬЕСЫ

(«Гай Домвилл», пьеса в 3 действиях Генри Джеймса. Театр Сент-Джеймс, 5 января 1895 г.)

«Идеальный муж». Новая оригинальная пьеса Оскара Уайлда о современной жизни. Театр «Хеймаркет», 3 января 1895 г.)

Самая худшая правда о «Гае Домвилле» Генри Джеймса — это то, что пьеса не соответствует моде. В один прекрасный день любой интересующийся театром молодой человек, который возвращает свои эмоции на алкоголе, проникает в тайну «вечно женственного» с помощью парочки грязных интрижек,

чурается искусства и философии и сохраняет невинность в отношении высокой жизни человеческих чувств и интеллекта, может легко состряпать пьесу, и она сойдет за подлинную драму у тех, кто Генри Джеймса не считает драматургом. Если бы поклонники Райдера Хаггарда так же верховодили романистами, как их единомышленники драматургами, то они заявили бы, что Джеймс совершенно неспособен писать романы. Это пока не критика, а постановка вопроса.

Нет оснований думать, что на сцене нельзя показывать ту жизнь, какую мы находим в романах Джеймса, — а это жизнь, в которой страсти подчиняются рассудку и утонченному художественному вкусу. Если для Джеймса она подлинна, значит, и другие, несомненно, признают ее подлинной. И почему бы этим другим не получить, в конце концов, свою драму, вместо того чтобы быть изгнанными из театра (для него это большая потеря) серостью и вульгарностью той драмы, в которой страсть — все, а разум — ничто и в которую искусство прорывается с трудом и случайно?

Я, кстати, не принадлежу к единомышленникам Генри Джеймса. Меня лично интересует та жизнь, которая кипит энергией и в которой субъективная воля, страсть, желание превращают интеллект в простое орудие. Но в центре этого циклона есть некий спокойный уголок, где образованные леди и джентльмены живут на свои средства или на заработки от приятных артистических профессий. Вот с этой жизнью и соприкасается искусство Джеймса, вбирающее в себя все, что изящно и прекрасно, что преисполнено достоинством покоя. Это, правда, не та жизнь, которую рисуют в своем воображении зрители последних рядов партера и галерки или даже кресел. Это, если хотите, идеал зрителей, сидящих в первом ярусе. Но нельзя же допускать, чтобы партер и галерка изгоняли ее из театра, заявляя, что она бескровна и в ней нет нутра, и чтобы этот приговор формулировался каким-нибудь страшно тщеславным и злонамеренным критиком, восседающим в креслах! Все разговоры о ее несовпадении с действительностью основаны на том, что драматург нарушил главнейшую сценическую условность, согласно которой любовь есть самая непреодолимая из всех страстей. Эта условность особенно дорога большинству зрителей, которых в театр влечет желание убежать от повседневно-

сти в тайный, переальный, вымышленный мир, где царит всемогущая любовь, та любовь, которая в реальном мире превращена в презренную рабу нелепых обычаев, пред-
рассудков и трусости, в жертву классовой неприязни и
дележных расчетов. Толстые лодыжки, просторечие кокни
или старомодная шляпка нередко заставляют ее уклонять-
ся от того, что на сценически-условном языке называется
ураганым развитием страсти.

И зная все это, можно ли утверждать, будто у Ген-
ри Джеймса не хватает умения показывать настоящую
жизнь, поскольку он выводит героя, который жертвует
любвью ради своего сильного и благородного призвания
стать слугой церкви? А когда какой-нибудь невоспита-
нный завсегдатай галерки, которого не трогают ни любовь,
ни религия, презрительно осмеивает эту ситуацию, нам
что же — согласиться с тем, что Джеймс не драматург,
ибо «законы предписывает драме ее патрон»? Позвольте,
но какой из патронов? Образованное большинство, кото-
рое, подобно мне и моим наиболее даровитым коллегам,
аплодировало Джеймсу в субботу? Или горсточка хулига-
нов, которые издевались над ним? Обязанность театраль-
ного критика воспитывать этих глупцов, а не быть их под-
голоском.

Признав, таким образом, что драматургическое твор-
чество Джеймса ценно, а его пьесы — *du théâtre*¹, если в
зрительном зале присутствует настоящая публика, погово-
рим теперь о достоинствах и недостатках «Гая Домвил-
ла». Во-первых, главнейшее достоинство драмы — редкост-
ная красота языка. Все реплики заключены в такую
изящную форму и обладают такими разнообразными му-
зыкальными оттенками, что я, не колеблясь, вызываю
любого из наших известных драматургов написать хотя
бы одну сцену в стихах, которые могли бы соперничать с
прозой Джеймса. Я говорю сейчас не о словесных сред-
ствах выражения (это дело высокой литературной техни-
ки), а о тончайших оттенках чувства, передаваемых ка-
денцией реплики. Эти оттенки и каденции, зазвучавшие,
наконец, на сцене после того, как в течение долгого
периода на ней раздавались лишь пошлые завывания и
господствовала риторика, для моего уха так же приятны,

¹ Сценичны (франц.).

как музыка моцартовского «*Entführung aus dem Serail*»¹ после целого года «*Eggs*» и «*Il Trovatore*»². Во-вторых, в «*Gae Domville*» есть содержание, а не только ситуация, кое-как подвешенная к сюжету. Это история высокого чувства и благородных нравов, история, у которой естественный и трогательный конец. В-третьих, пьеса рассчитана на актеров, но не на особенности их индивидуальности или их популярность, а на высочайшие достижения их мастерства, изящные манеры, красоту дикции, благородство стиля.

Приятно отметить, что надежда на актеров, в наши дни не всегда обоснованная, не была обманута. В Александере, которого Уайлд, Пинеро и Генри Артур Джоис считали немногим лучше манекена, Джеймс почувствовал настоящего художника, и он вознаграждал драматурга за доверие не только как режиссер — очаровательным оформлением спектакля в стиле восемнадцатого века, — но и как актер, прекрасно, с большим пониманием и искусством сыграв главную роль. Мэрион Терри в роли миссис Пиверри была прелестна во всем — в каждой интонации и каждом жесте, которые гармонировали с душевным настроением героини и ее изысканной грацией. Если бы и второй акт был так же хорош, как первый и третий, и все его исполнение так же тонко, как в сценах с участием Александера и Мэрион Терри (в которых, кстати сказать, им очень хорошо вторил Уоринг), то успех спектакля был бы беспорным. Будет очень жаль, если «*Гай Домвилл*» не удержится на сцене столько времени, сколько требуется, чтобы подтвердить правильность решения Александера поставить эту пьесу.

К сожалению, второй акт рассеял все очарование, и, что хуже всего, сами актеры чувствовали это. Фальстафовский грим госпожи Сейкер и бессмысленная сцена обвинения, которую Александер играл с трезвостью отчаяния, превратили драму в какой-то сумбур. А диалог, за исключением короткого и очень хорошего эпизода, в котором участвовали Эвелин Миллард и Эсмонд, стал вдруг напыщенным. Из всего акта можно вспомнить с удовольствием только одну фразу Миллард: «Прости

¹ «Похищение из Серая» (нем.).

² «Трубадур» (итал.)

меня — хоть чуть-чуть» — да несколько более или менее связанных реплик. Лучше было бы выпустить весь второй акт и предоставить нам самим вообразить скитания блудного сына. Недостатки этого акта еще усиливались из-за одного джентльмена, игравшего роль лорда Девениша так, как он, вероятно, играл бы какого-нибудь старого маркиза в комической опере. Он гримасничал над табакеркой и уничтожал и смысл и музыкальность текста пьесы неопишимо плохой дикцией. Это он виновен в том, что все раздражение зрителей обрушилось на автора. И я теперь колеблюсь — не позаимствовать ли мне оружие у спикера палаты общин и, пойдя на крайние меры, не назвать ли имя этого джентльмена?

Говорить о новой пьесе Оскара Уайлда, поставленной в «Хеймаркете», очень страшно: этот автор способен выставлять своих критиков глупцами. Они сердито смеются его эпиграммам, словно дети, которых лаской удается развеселить в ту минуту, когда они вот-вот разревутся от злости или боли. Критики утверждают, что литературные приемы Уайлда слишком обнажены и что такие эпиграммы дюжинами может сочинять любой человек, достаточно легкомысленный, чтоб снизить до подобной чепухи. Что касается меня, то я в Лондоне единственный человек, который неспособен сесть и написать пьесу так, как пишет Оскар Уайлд.

Его пьесы уникальны, хоть на первый взгляд и кажется, что они рассчитаны только на материальный успех. Об этом не мешало бы призадуматься нашим бескорыстным писателям. По-моему, Уайлд — паш в своем роде единственный законченный драматург. Он все подчиняет игре — ум, философию, драму, актеров и зрителей, весь театр. Такое искусство, конечно, шокирует англичанина, который умом и философией умеет играть не хуже, чем в футбол или крикет. Он в поте лица трудится над тем и другим и утешается сознанием, что если ему не дано смешить людей, то он лучший в мире футболист и крикетист. А отличие истинного художника заключается в том, что он трудиться не любит. Подобно тому как тщеславные люди соблюдают мелочную экономию, чтобы иметь возможность жить с показной роскошью, так и художник скорее будет голодать и терпеть всякие огорчения, проби-

вая себе путь к творчеству, чем куда-нибудь найдется ради еженедельного заработка. Уайлд — сверххудожник, и он так чудовищно ленив, что шутит даже с той работой, благодаря которой художник обычно избегает необходимости трудиться по найму. Он просто извлекает из искусства самую квинтэссенцию и получает пьесы, которые до того сценичны, что ими восторгаются все театралы, если у них есть хоть капля ума. Английский критик, который, неустанно твердя, что драма не должна быть нравоучительной, в то же время жалуется, когда драматург не ищет «проповеди — в камнях, и всюду — благо»¹, и не может не восхищаться изящным легкомыслием «Идеального мужа». Литературные достоинства этой комедии, непоколебимый здравый смысл и такт, благодаря которым Уайлд делает свое остроумие приятным для своих далеко не умных зрителей, — все это не может не убедить, что Ирландия чужда Англии больше, чем какая-либо другая страна, и что для ирландца (а Уайлд почти такой же ирландец из ирландцев, как и «железный герцог» Веллингтон) нет ничего смешнее на свете, чем серьезность англичанина. Вероятно, трагично, когда англичанин сам обыгрывает свою серьезность; но это бывает столь редко, что не заслуживает внимания. Англичанин совершенно неспособен разобратся в себе самом, и это усиливает комизм ситуации. Уайлд, подметив эту черту, обыгрывает ее с неотразимым юмором, и в результате англичанин сердится на самого себя и за то, что его высмеивают, и за то, что ему не удастся обвинить Уайлда в непонимании человеческой природы. Кроме того, он боится, что публичное осмеяние его серьезности подрывает основы общества. Подчеркивая парадоксальность ситуации, я добавляю, что Уайлд, высмеявший то, что он сам уважает, — наиболее сентиментальный драматург наших дней.

Бесполезно описывать пьесу, в которой нет тезиса и которая просто-напросто пьеса в самом чистом виде, и никак не меньше. Шесть худших своих эпиграмм Уайлд в виде милостыни с улыбкой преподносит рядовому зрителю из предместья. Смысл трех лучших эпиграмм остается тайной между Уайлдом и немногими избранны-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1959, «Как вам это понравится», перев. Т. Щепкиной-Куперник, акт 2, сцена 1, стр. 30.

ми умами. Очень современна сцена, в которой сэр Роберт Чилтерн противопоставляет размах и смелость своих преступлений жалкому и вымученному идеализму своей глухой и доброй жены. По-современному звучит и его горькое осуждение той любви, которая дается только в награду за добродетель. На философии, составляющей основу этой сцены, и строятся наиболее многозначительные эпиграммы. Да это, собственно, единственная философия, которая порождает эпиграммы. Изобретая сценические положения, которые управляют развитием действия, Уайлд иногда пренебрегает сценической иллюзией. За каким чертом, например, понадобилось миссис Чивели, которая спряталась в комнате лорда Горинга, стукнуть стулом? Это мое единственное замечание. Спектакль очень интересен, и публика часто смеется. Все приходят в театр, подготовленные как знатоки этого дела, удерживая до поры до времени смех, уже сияющий на лицах.

Некоторые из исполнителей усердно стараются подавать уайлдовские эпиграммы с блеском. Я уверен, что Войн Федерстоун и мисс Форсайт сыграли бы леди Макбет и Медею с меньшим напряжением, чем леди Базилдон и миссис Марчмонт, которым в пьесе нечего делать, кроме как в течение десяти минут сидеть на диване и соблюдать глупую вежливость. Маленькие сценки, изображающие изысканные приемы в фешенебельных гостиных, где лакеи докладывают *ad libitum*¹ о титулованных гостях, чрезвычайно интересуют зрителей, не принадлежащих к светскому обществу (а таких 99 из 100). Но изображенная на сцене картина этого общества неубедительна. Актеры изо всех сил стараются показать, что они на приеме, но видно, что они к этому не привыкли, и печальнее всего то, что они сами себе очень нравятся.

Больше всех, по-видимому, забавляется своей ролью Чарлз Хотри. В качестве философа, всеобщего наставника и друга он стремится быть глубоким, сильным и нежным. Это, мягко выражаясь, у него не получается. В эпизодах менее серьезных он великолепен и легко смещит публику. Когда Джулия Нилсон сидит молча и ее красота и прелесть красноречиво говорят вместо нее, она очень хороша. Но этого нельзя сказать о сценах, где ей приходится говорить и играть. Здесь она становится неестественной

¹ По выбору (лат.).

и в ее игре появляется слишком много подражательности. Фанни Бру делает леди Маркби, особу вполне «мыслимую», совершенно «немыслимой». А Мод Милле, по-настоящему хорошо играющая Мейбл Чилтерн, нет-нет да и испортит какое-нибудь слово, произнося некоторые гласные звуки так, как это простительно только второстепенным актрисам. В роли авантюристки, которая, подобно всем настоящим авантюристкам и в отличие от авантюристок театральных, никого не любит и попросту эгоистична, беспринципна и подла, Флоренс Уэст потрясающе реалистична. Образ верен натуре, но не артистичен: актриса не обладает даром изображать неприятное приятно. Брукфилд, великий актер на малые роли, превращает ларкея в третьем акте в одного из героев спектакля. Уоллер красив и полон достоинства, как и полагается идеальному мужу. Эта роль вполне в его средствах. А что касается его постановки, то более многообещающее начало режиссерской деятельности просто трудно себе представить.

«Сотердей ревью», 12 января 1895 г.

БЕДНЫЙ ШЕКСПИР!

(«Конец — делу венец». Спектакль Ирвингского драматического клуба в Сент-Джордж-Холле 22 и 24 января 1895 г.)

Как жаль, что люди, которым дорого звучание драм Шекспира, так редко идут на сцену! Истинный ключ к нему — слух: только музыкант способен оценить игру чувств, составляющую подлинную красоту его ранних пьес. Нация глухих эти пьесы давно бы забыла. Мораль их условна и не нова; в лишенных оригинальности идеях, как бы прекрасно они ни были выражены, нет того огромного человеческого смысла, который заключен в своеобразной критике общества, одушевляющей риторику его поздних творений. Даже индивидуализация образов (связанная со специфическим для британцев стремлением утвердить себя) обязана всей своей магией построению строки. И не ее банальное содержание позволяет вам проникнуть в тайну переживаний

и характер героя, а ее музыка: неуловимый восторг и возвышенные чувства, презрительная насмешка и лукавство, нежность, нерешительность — чего только не несет с собой эта музыка! Словом, не либретто, а партитура сохраняет произведение живым и свежим. Поэтому с Шекспиром, и особенно с ранним Шекспиром, позволительно иметь дело только музыкальным критикам. Но хотя британская нация слух еще сохранила, актеры и зрители наших дней, к сожалению, глухи, как пни. Их восхищение Шекспиром — чистейшее лицемерие, и вот доказательство этого: пытаюсь поставить какую-нибудь из ранних шекспировских пьес, они изо всех сил стараются заглушить ее, а то, что заглушить не удастся, искажают до неузнаваемости, надеясь достичь успеха необыкновенными сценическими эффектами, участием популярных актеров и по возможности славящейся своей красотой актрисы, играющей главную героиню, и больше всего надеются на репутацию Шекспира, которая вынуждает британского зрителя решиться жестоко поскучать раз в жизни на каждой из его пьес, с тем чтобы получить право говорить, что он ее видел. И ни одна душа не осмеливается зевать, глядя на это надувательство! Хвалят режиссера, Барда, красивую актрису. Контрамарочники забираются в театр заблаговременно, понимая, что оказывают этим честь постановщику. Конечно, тяжело испытывать такое разочарование, не получив за это никакой платы. Чем очаровательней кажется пьеса, когда читаешь ее дома зимой у камина либо летним вечером на вересковом лугу, тем бесплоднее потуги воплотить на сцене это очарование с помощью безудержных затрат на случайное музыкальное оформление и световые эффекты, на танцы и костюмы или с помощью хитроумных переделок пьесы и перемены мест ее действия. Чем дальше отходит режиссер от старой площадки с занавесами и табличками, на которых написано «Улица в Мантуе» и тому подобное, тем плачевней и вульгарней его провал. Такие перлы драматической поэзии, как «Двенадцатая ночь» или «Сон в летнюю ночь», в его руках превращаются в жалкие цветные стекляшки, и простодушные люди, которым невдомек, в чем тут дело, пускаются тогда в безграмотную болтовню о пьесах, предназначенных для чтения, а не для сцены.

Но вот в один прекрасный вечер на сцену вдруг выходит красивая молодая женщина, чьи глаза подобны

звездам, а нежный музыкальный голос звучит приятнее, чем пение жаворонка для слуха пастуха. И как только она начинает извлекать из Шекспира подлинную музыку и пробираться к роли через свое понимание этой музыки, пьеса со всем своим волшебством тотчас же пробуждается к жизни. Возможно, актриса искажает смысл стихов, делая неверные ударения, неправильно расставляя запятые, — это показывает, что она совсем не разобралась в логическом построении фраз своей роли. Но если она сердцем чувствует музыку, пусть умолкнет негодующий критик-комментатор: она воскресила душу пьесы, и неважно, в чем ее смысл.

Мы все слушали, как Ада Реган совершала чудо с «Двенадцатой ночью». Вопреки невозможному замыслу Дейли, который намеревался превратить спектакль в эффектную демонстрацию актрисы, Реган дала нам дивную поэму, оставленную в наследство ее автором. А все, что я в состоянии припомнить о последнем представлении «Сна в летнюю ночь», — это как Кейт Рорк вышла на сцену и начала претворять в музыку роль Елены. Шекспир, дотоле неподвижный и бесчувственный, вдруг беспокойно зашевелился и стал обнаруживать признаки жизни, и это длилось до тех пор, пока не заговорили другие актеры и не убили его наповал.

Самые могущественные враги Шекспира — это его комментаторы и декламаторы. Комментатор — враг потому, что он, не зная языка Шекспира, всячески изощряет свои умственные способности, анализируя положения, высказанные каким-нибудь знаменитым лектором из Оксфорда или Кембриджа, вместо того чтобы, развив свое художественное чутье, научиться улавливать оттенки настроений и чувств, передаваемых музыкой слов. Декламатор же — враг потому, что он вообще прирожденный дурак; он глубоко страдает из-за того, что поэты придают драматическим диалогам качество, которое он называет напевностью, и, посвящая свою жизнь искусству его уничтожения, ломает стихи для того, чтобы они звучали, как безумно напыщенная проза.

Все это просто убийственно сказывается на раннем шекспировском стихе, трепещущем чистейшим восторгом, стихе, которым надо наслаждаться так, как итальянец наслаждается баркаролой, ребенок — качелями, младенец — ритмическим покачиванием колыбели. На более

поздние пьесы Шекспира, где ритм баркароллы развился в гораздо более разнообразные и сложные ритмы, это не действует столь пагубно, ибо дураку не так-то просто разложить их на составные части. Но в любую пьесу, начиная от «Тщетных усилий любви» до «Генриха V», декламатор врывается, подобно убийце, и с ним, пренебрегая законом о неподсудности, и должно поступать, как с убийцей. А нашей молодежи, которая готовится пойти на сцену, я торжественно заявляю: учитесь красиво и ясно произносить звуки английского языка у того, кто является одновременно и актером и знатоком фонетики. Не спешите читать вслух белые стихи, пока не разовьете своих чувств настолько, что у вас явится потребность выражать их в стихах; и тогда поэтическая форма речи покажется вам совершенно естественной и необходимой. Если же декламаторскому искусству вас захочет учить какой-нибудь педант, сердце которого неспособно чувствовать и у которого вместо слуха — одна теория, немедленно посылайте за полицией.

Среди ранних пьес Шекспира драма «Конец — делу венец» выделяется своими художественными достоинствами благодаря необычайному обаянию юной Елены и старой графини Руссильонской. Со стороны идейной она замечательна благодаря попытке (триста лет спустя эта попытка повторена в «Кукольном доме») вывести в качестве героя совершенно заурядного, начиненного пред-рассудками, себялюбивого молодого человека, который выглядит просто ничтожеством рядом со своей исполненной благородства женой. Это и придает известное правдоподобие в общем-то сомнительной традиции считать, что Шекспиру не удалось поставить свою драму (эта традиция возникла из-за отсутствия какой-либо записи о представлении пьесы при жизни Шекспира). Это же, конечно, объясняет и то, почему Фелпс, единственный соблазненный пьесой современный актер-режиссер, увлекся ролью Пароллеза, в которой великолепно раскрыт характер героя — авантюриста, труса и сочинителя небыллиц, — героя, снова настойчиво пробирающегося в современную литературу; вспомните, например, недооцененный роман Чарлза Ливера «Однодневная прогулка: роман из жизни».

Меня очень заинтересовало сообщение о том, что «Конец — делу венец» ставится Ирвинговским драматическим

клубом: наконец-то актеры без всяких корыстных побуждений обратились к Шекспиру ради самого Шекспира! Но, увы! На этом любительском спектакле, где не должно быть свойственного профессиональному театру духа торгашества, я невыносимо страдал: я увидел здесь всю вульгарность и глупость торгашества, да еще без тех эффектов, которые есть в профессиональных театрах. Нам всем известно главное возражение издателей брикстонского «Шекспира для семейного чтения» против пьесы «Конец — делу венец»: ее героиня — врач, а ни одна порядочная женщина не должна снисходить до профессии, которая может поставить ее перед необходимостью лечить таких больных, как страдающий фистулой король в пьесе. Теперь, к счастью, нам все труднее понять, как мог разумный и гуманный человек читать когда-то этот вздор, оскорбительный для всякой добросердечной и благородной женщины и для всякого страдающего мужчины. И тем не менее пьеса «Конец — делу венец» пострадала из-за глубокого уважения членов Ирвинговского драматического клуба к этому вздору. Они вычеркнули из пьесы все, что особам зловредным и с развращенным воображением могло показаться непристойным. Так, например, слова капрала, который с подобающей ему серьезностью и внушительностью говорит разоблаченному Пароллезу: «Если бы вам удалось разыскать страну, населенную одними девками, которые вот так же опозорили себя, вы смогли бы стать родоначальником нации бесстыжих», были вымараны под предлогом, что они в духе устаревших ныне елизаветинских шуток, а их, само собой разумеется, надо беспощадно вымарывать. А чтобы избавить Елену от такого позора, как ссылка на свою девственность, ее просто ограбили, выбросив из роли следующие полные восторженной страсти слова:

Нет, девственность моя еще не такова,
Но при дворе найдет ваш господин, наверно,
И тысячу возлюбленных, и мать,
И Феникса, и верную подругу¹.

Возможно, все жертвы были принесены в угоду издателю маленьких карманных книжечек «Темпл Шекспир»,

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. II, СПб, 1902, «Конец — делу венец», перев. П. Вейнберга, акт 1, сцена 1, стр. 258.

который называет эти строки «чепухой, придуманной каким-то глупым самовлюбленным актером». Таков образец критики, и только комментатор способен надеяться, что кто-нибудь может с этим согласиться.

Пьесу, разумеется, разодрали на куски,— и все ради того, чтобы плохие декорации, не имеющие отношения ни к Флоренции, ни к Руссильону, уничтожили иллюзию, которую создают в пьесе простые авторские ремарки и которую можно создать в спектакле, если просто напечатать их в табличках и повесить последние на сцене. Шествие флорентийской армии под стенами города поставили в стиле конца первого акта пьесы Робертсона «Наши». Вдова и обе девушки выглядывали из окна гостиной, а музыканты в это время играли попури из оркестровой части вариаций Берлиоза на тему Рикочи-марша. Костюмы были сборные, как на бале-маскараде. Особенно отличилась Елена, игравшая первую сцену частично в костюме Гамлета, а частично в костюме официантки из кафе и в чудовищном парике каштанового цвета, который даже силой воображения нельзя было припять за настоящие волосы. Словом, всю пьесу подвергли вивисекции, а отдельные ее части изувечили всяческими аксессуарами, смешными и глупыми во всех отношениях. Если с их помощью хотели усилить иллюзию, то достигли как раз обратного: сделали иллюзию почти невозможной. Если же они предназначались для характеристики страны и эпохи, то это просто невежественный обман. Мне приходилось видеть, как леди и джентльмены, не в театральных костюмах, а в обычных вечерних платьях, исполняли перед занавесом поэтические пьесы, производя в двадцать раз большее впечатление. Если бы члены Ирвинговского драматического клуба взяли в руки книги, сели в полукруг, как делают это менестрели Кристи, и грамотно прочли пьесу так, как она написана,— я готов прозакладывать свою репутацию, что это было бы намного лучше той пародии, которую нам показали в Сент-Джордже-Холле.

Вероятно, будет не совсем справедливо вовсе не подбодрить всех этих леди и джентльменов, у которых, несомненно, были добрые намерения и которых просто сбили с толку. Но даже если и встать на их точку зрения, сказать можно очень немного. Мало кто из живущих ныне актрис способен отдаться тому сдержанному потоку изу-

нительной нежности и вдохновенного мужества, который делает поэтической естественную речь Елены. В той холодной и рассудительной молодой женщине с прекрасными манерами и привычкой декламировать Шекспира, какую изобразила на сцене Оливия Кеннет, мы не могли признать даже отдаленной родственницы Елены. Лина Хейнеки получила роль графини Руссильонской — самую лучшую из всех ролей пожилой женщины, — но она не сумела открыть в ней ни удивительно приятного здравого смысла, ни человечности, ни оригинальности: она по-театральному изображала горе в стиле герцогини Йоркской из сибберовского «Ричарда III». Льюин Мэннеринг ни на минуту не убедил нас, что Пароллез для него — реальная личность. И все актеры упорно произносили его имя «Пароль» вместо «Пароллез» — в три слога со звонким конечным «s», как дал его Шекспир. Вследствие этого, когда Льюин Мэннеринг подошел к двустипшию

Rust, sword; cool, blushes; and, Parolles, thrive;
Theres place and means for every man alive¹,

где это имя никак нельзя было произнести без третьего слога: он сделал невероятное усилие справиться с ним, произнеся:

Rust, rapier; cool, blushes, and *Parole*; thrive;

и казался очень расстроенным, когда понял, что у него ничего не вышло. Лафё — роль, которую играть трудно: она удается, когда для нее есть подходящий актер. Если же его нет, никакая игра не скроет подмены. Герберт Эверит не был подходящим актером, но он сделал из роли все, что мог. Клоун, по-видимому, мог бы наслаждаться юмором своей роли, если бы только сумел почувствовать его. Но лишь немногие актеры способны на это. Бертрам (Патрик Монро), едва ли не самый интеллигентный из всех Бертрамов, провел любовную сцену с Дианой с некоторой страстью. У остальных персонажей нет характера, они довольно прямолинейны, и играть их нетрудно. Их и сыграли прилично: король (Эрнест Мидз) соответствовал

¹ Ну, ржавей, меч! Лицо, переставай краснеть!

А ты, Пароль, живи, чего на стыд смотреть!

(У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. II, Спб. 1902, «Конец — делу венец», перев. П. Вейнберга, акт 4, сцена 3, стр. 302).

своему сану, Диана (госпожа Герберт Моррис) держалась с известным достоинством. Но мне не хотелось бы еще раз увидеть такую же постановку пьесы «Конец — делу венец» или любой другой пьесы, которая столь же дорога моему сердцу!

«Сэттердей ревю», 2 февраля 1895 г.

**СТАРАЯ ПЬЕСА
НА НОВЫЙ ЛАД
И НОВАЯ ПЬЕСА
НА СТАРЫЙ ЛАД**

(«Как важно быть серьезным». Легкомысленная комедия для серьезных людей Оскара Уайлда. Театр Сент-Джеймс, 14 февраля 1895 г.)

«Вторая жена Тэнкерея». Пьеса в 4 актах Артура Пинеро, Лондон, У. Хейнеман, 1895 г.)

Как-то странно, что Оскар Уайлд, обычно не считающий Генри Артура Джонса образцом для себя, дал своей последней пьесе многоэтажное заглавие вроде заглавия «Случай с бунтовщицей Сьюзен». Поэтому я серьезно предполагаю, что пьеса «Как важно быть серьезным» относится ко времени, намного предшествующему «Сьюзен». Хотя, возможно, автор переделал ее непосредственно перед постановкой, но написал он ее, несомненно, раньше «Веера леди Уиндермир». Не думаю, чтобы это была первая пьеса Уайлда: он слишком восприимчив к искусству, чтобы начать иначе, чем с усердного подражания какой-нибудь великой драматической поэме — греческой или шекспировской; похоже, что она была первой пьесой, которую он предназначал для постановки в коммерческих театрах Уэст-Энда. Доказательства этого многочисленны. В пьесе есть интрига — грубый анахронизм; сцена между двумя девушками во втором акте совершенно в литературном стиле Гилберта; она недостаточно гуманна, поэтому не верится, что она задумана Уайлдом; юмор в ней подменен техническими приемами комического, и это весьма компрометирует пьесу, автор которой носит имя Оскар Уайлд. Игра слов в заглавии и некоторые из наиболее фарсовых эпизодов вызывают в памяти эпоху покойного Г. Дж. Байрона*.

Автор «Женщины, не стоящей внимания» отшлифовал всю свою новую комедию, а некоторым ее местам даже придал блеск. Тем не менее создается впечатление, что перед нами комедия-фарс, написанная в семидесятые годы, не игравшаяся в течение всех этих лет, ибо она слишком умна и слишком прилична, а теперь переделанная Уайлдом для нашего времени, в ныне уже полностью сложившемся стиле. Такое впечатление пьеса произвела на меня. Но я знаю других критиков, в равной мере претендующих на уважение, которые объявили, что «Как важно быть серьезным» есть результат стремлений Уайлда к ультрасовременности и что он будто бы никогда не смог бы написать этой комедии, если бы пьеса «Оружие и человек» не открыла в прошлом году новых путей для драмы. Признаюсь, это вызывает у меня торжествующий смех.

Не могу сказать, чтобы пьеса «Как важно быть серьезным» очень меня занимала. Конечно, она меня позабавила. Но если комедия, забавляя, ничем не волнует, я считаю, что зря потратил на нее вечер. Я хожу в театр, чтобы смеяться от всей души, а не хихикать и гоготать. И потому, смеясь, как любой другой зритель, на представлении комедии-фарса, я выдыхаюсь уже перед концом ее второго акта и начинаю сердиться к концу третьего, причем все это усиливается с каждым взрывом моего несчастного автоматического смеха. Если когда-нибудь зрители поднакопят интеллигентности, чтобы самим разбираться в том, по-настоящему ли они наслаждаются или нет, — комедии-фарсу наступит конец.

А в «Как важно быть серьезным» как раз очень много того, что щекочет вас: ложь, хитрые уловки, притворный траур, взаимное непонимание, крещение двух взрослых мужчин, поглощение сдобных булочек и так далее. Все это можно было бы поднять над уровнем фарса, если только увязать с характерами, которые, как Дон Кихот, убедили бы нас в своей реальности и вызвали некоторую симпатию. Но досадная примесь стиля, характерного для Гилберта, разрушает веру в гуманность пьесы. Зрителю остается лишь оценить утонченность ее остроумия, если только актеры донесут его до публики отличной, серьезной, естественной и легкой игрой. Но, увы! Актеры далеко не справляются с этой задачей. Пожалуй, только Кинси Пила, игравшего лакея, и Айрин Вэнбру, играв-

шую Гвендолэн Ферфакс, не подавляла репутация Уайлда, которая в большей или меньшей степени захватила внимание всех остальных актеров, за исключением разве Эвелин Миллард, целиком поглощенной самой комедией, ибо она, в сущности, актриса чувства. В таких эпизодах, как написанная в духе Гилберта ссора Сесили с Гвендолэн, обаяние актрисы не придавало им ценности, а скорее служило им укором. Старшие дамы выглядели — пусть они простят меня за откровенность — словно помещанские. Неистовая аффектация, невыносимые, годные только для низкопробной комедии модуляции голоса, напряженное дрожание локтей, плеч и шеи, чем на сцене принято характеризовать поведение женщины свыше сорока лет, — все это погубило пьесу. У Роз Леклерк большая часть этих приемов только придает ее искреннему, хотя в чем-то и невозможному стилю некоторую манерность; но в тот вечер она из-за болезни не играла и не могла утешить меня своим исполнением.

Легкий, мальчишеский стиль игры Эйнсуорта очень идет к его роли и хорошо контрастирует с более серьезным и более утонченным стилем Александра. Но Александр, игравший первые два акта уверенно и убедительно, в третьем внезапно растерялся и заторопился к весьма шумному финалу. С этого момента с пьесой все было кончено. Сцена, в которой Уортинг прощает свою предполагаемую мать и затем просматривает армейский список, то есть все, что следовало бы провести со сдержанной серьезностью, прошло слишком поспешно, и это разрушило и правдоподобие пьесы и интерес к ней. Случилось самое худшее, что происходит, когда главную комедийную роль играет актер, которого ни природа, ни опыт не предназначили быть комедийным актером. Уверенность в себе, самообладание и увлеченность ролью иссякают очень быстро, и актер в конце концов совершает непростительный грех против автора, за десять минут до падения занавеса подав сигнал, что пьеса кончилась, вместо того чтобы и последнюю реплику произнести так, будто у зрителя впереди еще целый вечер. Александр не погружается душой в комедию, он снисходит до того, чтобы самому позабавиться ею, и только в конце соображает, что так и не смог сделать это по-настоящему. А в общем я отказываюсь признать, что комедия «Как важно быть серьезным» хоть на один день моложе десяти лет.

И я совершенно неспособен признать блестящим ее исполнение.

Я весьма благодарен господину Хейнеману за то, что он прислал мне экземпляр «Второй жены Тэнкерей», которую он только что издал отдельной книжкой стоимостью в пять шиллингов и с отличной фотографией автора, снятой Холлиером. Те, кто не видел спектакля в театре Сент-Джеймс, теперь могут оценить литературные достоинства пьесы, вызвавшей неумеренное восхищение театрального Лондона в 1893 году. Им не следует, однако, обольщаться, что в библиотеке пьеса произведет такое же впечатление, какое она произвела в театре. Ее успех был обусловлен культурным уровнем публики. Паола Тэнкерей — удивительно хорошо обрисованный образ, такие сейчас в моде на сцене, даже если учесть, что взбалмошная и чувственная женщина, увиденная к тому же глазами самого заурядного мужчины, довольно-таки дешевый объект для творца сценических характеров. Вне сцены все достоинства этого образа исчезают. Романы Энтони Троллопа, Чарлза Ливера, Булвера-Литтона и других авторов, которых никто тридцать лет назад не восхвалял в таких выражениях, в каких сейчас восхваляют Пинеро, полны характеров, созданных с искусством, ничуть не уступающим, если не сказать больше, искусству Пинеро. В те времена театр еще не созрел для произведений такого рода. Теперь он созрел, и вот Артура Пинеро, этого робкого и несколько запоздалого последователя романистов середины прошлого века, никогда не написавшего ни одной строчки, которая позволяла бы увидеть в нем современника Ибсена, Толстого, Мередита или Сары Гранд*, на заре двадцатого века воспринимают как человека с новыми идеями и оригинальными дерзаниями, литературно богато одаренного и даже — что уж совсем странно — как непревзойденного мастера драматургии.

Драматургическое мастерство, как известно, очень ограничено физическими возможностями сцены. Но когда листаешь страницы «Второй жены Тэнкерей» и замечаешь наивную технику экспозиции в первом акте, где двое актеров заняты в фальшивых ролях, а герой, присутствующий на устроенном им званом обеде, должен то входить на сцену, то бесславно уходить в соседнюю комнату («чтобы написать письма»), если за его спиной нужно что-то о нем сказать; когда следишь за Кейли Драммлем, наперс-

ником Паолы и ее мужа, с которым они оба откровенничают только для того, чтобы объяснить себя публике; когда считаешь количество дверей, через которые Пинеро вводит и уводит своих героев; когда эти двери потом заменяются неизбежными «французскими окнами» (двумя); когда, наконец, видишь энергичную деятельность почтальона, — тогда нельзя не прийти к заключению, что так называемое нашими критиками драматургическое мастерство есть не что иное, как безрассудная подмена живого действия голой техникой, а реалистических характеров — мертвыми схемами. Я допускаю, что какого-нибудь автора из-за ограниченности его способностей может потянуть к трюкам, к которым Шекспиру не было необходимости прибегать. Я допускаю также и то, что безрукий или безногий художник может превзойти Микеланджело в искусстве рисовать кистью, держа ее во рту. Однако, с моей точки зрения, все эти трюки — крайность, достойная сожаления, а не искусство, которым следует восхищаться.

Во «Второй жене Тэнкерея» я не нахожу ничего, кроме обыгрывания ситуации, в которую вовлечены мачеха и падчерица, обнаруживающие, что одна из них — обрученная невеста, а другая — брошенная любовница одного и того же человека. Очевидно, единственные обязательные условия этой ситуации состоят в следующем: все заинтересованные в ней лица должны быть настолько порядочны, что обязаны возмутиться ею, и мачеха должна оказаться особой недостойной. Больше этого Пинеро ничего не смог придумать. У него, конечно, достаточно литературного мастерства, чтобы придать Эллииен, миссис Кортелион, Ардейлю, Тэнкерею и Кейли Драммлу известное сходство с живыми людьми. Он даже попытался сделать Драммла похожим на теккереевского Папеиг¹, чтобы оправдать его манеру вмешиваться во все. Но кто рискнет утверждать, что хоть один из этих персонажей представляет собой нечто большее, чем голый придаток к ситуации? Сравнить их с персонажами «Касты» Робертсона так же смешно, как сравнивать «Касту» с «Кукольным домом». Два вульгарных человека устраивают по необходимости сцены — чудовищно неприятные сцены, — и это все. Но тем не менее все семеро более или менее

¹ Фланер (франц.).

приемлемы, и это заставляет предположить, что Пинеро мог бы создать неплохое художественное произведение, если бы постарался больше раскрыть характеры. Но вот, как бы опровергая это предположение, он пытается глубже обрисовать Паолу — и чего же он достигает? Остановившись там, где довольно распространенную способность «увидеть характер» следует заменить более глубоким драматическим даром «проникать в характер», — то есть умением увидеть жизнь с точки зрения других людей, а не просто описывать этих людей или судить о них в терминах общепринятой морали с собственной точки зрения, — Пинеро терпит неудачу. Помню, что, когда я смотрел пьесу, я очень внимательно слушал, как Тэнкерей говорит Паоле: «Я знаю, какой ты была в возрасте Эллен. У тебя не было ни одной мысли, которая не была бы прекрасной, ни одного побуждения, которое не было бы направлено к добру, ни одного чувства, в котором ты не могла бы открыться ребенку. Да, такой ты была всего несколько лет назад» и т. д. и т. д. От ответа Паолы на эту бессмысленную, но в общем естественную тираду зависело место Пинеро в драматургии. Представим себе, что пьесу эту создал подлинный мастер. Тогда ответ Паолы открыл бы глаза глупому Тэнкерей, что женщина такого склада, как она, одинакова и в три и в тридцать три года. Как бы ни убеждала ее жизнь, что ее природа в конфликте с идеалами людей, устроенных иначе, чем она, эта женщина всегда осталась бы верна самой себе и если бы за что-либо и презирала себя, то только за лицемерие, к которому принуждает ее общество, и за отказ быть самой собой. А какой ответ вкладывает в ее уста Пинеро? Вот он, пожалуйста, и со сценическими ремарками: «Несколько лет... назад? *(Она медленно направляется к двери, затем внезапно с судорожными рыданиями падает на диван.)* О боже! Несколько лет назад!» Словом, она отвечает так, как ответили бы Тэнкерей, Эллен и сам Пинеро, и этим выдает, что она создание предубежденного и поверхностного наблюдателя, а не понимающего художника и что прочие персонажи обязаны своим слабым проблеском человечности тому, что в них отражены личные приятные качества самого Пинеро, его верования и предрассудки. Таким образом, Пинеро не интерпретатор характера, он просто-напросто описывает людей так, как видит их и судит о них

самый рядовой обыватель. Прибавьте к этому ясную голову, любовь к сцене, изрядный литературный талант — все эти качества развились благодаря тяжелому и честному труду писателя, пишущего эффектные пьесы для современного коммерческого театра. Вот таков Пинеро и таков его действительный уровень. Этому уровню он и обязан всеми похвалами, которые достались на долю «Второй жены Тэнкерей». Я искренне сожалею, что блеск, приданный пьесе игрой Патрик Кэмпбелл, вынудил меня исследовать те претензии, о которых сам Пинеро никогда не помышлял; мне следовало бы просто признать достоинства, которыми так обильно насыщено это произведение.

«Сэттердей ревю», 23 февраля 1895 г.

НОВАЯ ПЬЕСА ПИНЕРО

(«Знаменитая миссис Эбсмит». Оригинальная пьеса в 4 действиях А. У. Пинеро. Театр Гаррика, 18 марта 1895 г.)

Свою новую пьесу Пинеро пытается выдать за сценически эффектную интеллектуальную драму с социальной проблематикой и тонким психологическим анализом характеров, — словом, за великое произведение, которое стало бы столь же популярным, как «Расточитель» и «Вторая жена Тэнкерей». Надо напомнить, что в этих двух пьесах Пинеро из всех сил старался добиться сценического эффекта с помощью довольно банального сюжета и затрепанной ситуации, которые обычно обеспечивают успех популярной салонной пьесе театра «Адельфи». Он завоевал публику, потакая ее вкусам, сочиняя пьесы, которые ей по душе, и убеждая ее, что они доступны только пониманию людей высокой культуры и острого ума.

Славой «Вторая жена Тэнкерей» была обязана игре Патрик Кэмпбелл, сумевшей бог знает в какой раз расстрогать зрителя условным образом порочной женщины с прошлым, которая терзается раскаянием при воспоминании о невинных годах своего девичества и не смеет

взглянуть в глаза падчерице — чистой девушке, только что вышедшей из монастыря. Восторгаясь Патрик Кэмпбелл, зритель верил, что он действительно один из немногих «избранных», для которых создается «литературная драма», и удовольствие, доставляемое ему пьесой, не поставившей бы в тупик и мадам Селесту *, удваивалось от сознания, что он человек вполне современный. Пинеро на самом деле изобрел новый вид драмы тем, что усложнил пошлый сюжет неким подобием свежей, глубокой и оригинальной мысли. Он смог сделать это, во-первых, потому, что он прирожденный «характерный актер» (драматургический термин, обозначающий умного, но не умеющего играть актера, который искусно пользуется переодеванием и сценическими трюками, самым гротескным образом подделывая искусство), а во-вторых, потому, что он весьма ловкий драматург, который идет по проторенной дорожке. Его выступление в качестве мыслителя и социального философа, в сущности, не что иное, как такая же «характерная игра», но только в драматургии. Производить впечатление он может лишь на тех, кому эта игра нравится. Философствование для него вроде грима для актера, который не вникает в свою роль, а просто разделяет популярное представление о том, как нужно в этой роли выглядеть. Эта игра в философию никогда не принесет Пинеро больших успехов — он добивается их благодаря бавальному, но в то же время жизненному содержанию своих пьес. Он смог создать такие же удачливые пьесы, как и «Вторая жена Тэнкерей», потому что не был скован собственными ложными представлениями о себе, как об остром критике общества. У тех зрителей, чье мировоззрение не глубже, чем мировоззрение Пинеро, литературно написанная пьеса сходит за философскую. Плохую пьесу потуги на философию делают вовсе никуда не годной. «Знаменитая миссис Эбсмит» — пьеса плохая. Однако основной ее недостаток — нежизненность главного женского образа, столь же искусственного, как и образ Паолы Тэнкерей, — счастливо помогает Патрик Кэмпбелл делать с ролью все, что она хочет. В итоге зритель подчиняется неотразимому воздействию этой гениальной актрисы, которая властно отбрасывает в сторону пьесу и своей игрой окончательно вытесняет автора и этим спасает его от провала. Она создает иллюзию жизни и заставляет нас испытывать самые разнообразные

и волнующие чувства. Мы верим, что ее прекрасные безумные глаза действительно устремляются в загадочное прошлое, что ее трепетные раскрывшиеся губы предвкусывают близкое будущее, что тонкая игра ее рук и напряженная сдержанность тона вызваны загадочным настоящим. Конечно, мы ждем: вот-вот родится великая трагедия! Большинство моих коллег, несомненно, скажет, что «Знаменитая миссис Эбсмит» и есть ожидаемый нами шедевр. Но Пинеро вряд ли имеет к нему какое-нибудь отношение. Когда занавес падает, мы вынуждены признать, что никакого шедевра мы так и не дождались и что Патрик Кэмпбелл — удивительная женщина. Но перестанем говорить о ней и обратимся к «Знаменитой миссис Эбсмит».

Миссис Эбсмит, что называется, общественная деятельница. Ее отец был профессиональным агитатором, секуляристом, — своего рода маленьким Брэдлоу. После восьми лет замужества, из которых год она была повелительницей своего мужа, а остальные семь — его экономкой, миссис Эбсмит овдовела. Она отдалась общественной деятельности, став агитатором и выступая с той же самой площадки, которую ранее занимал ее отец. Миссис Эбсмит образованна, красива, воспитанна и красноречива, и все это производит большое впечатление на Трафальгарсквере. И вот от недоедания она теряет голос и опускается до работы сиделки. Эта вымышленная история говорит о том, что Пинеро не имеет ни малейшего понятия о подлинной карьере таких женщин. Пусть он поверит мне на слово, что женщина квалификации миссис Эбсмит обычно находит себе лучшее применение, чем работать сиделкой, и что в политическое образование мужчин и женщин, интересующихся социальными вопросами, входит знакомство с подножием колонны Нельсона, с «платформой» в Гайд-парке, с тесными залами для собраний в самых бедных приходах, — словом, со всеми местами, о которых Пинеро с великолепной самонадеянностью провинциала толкует как о самых отдаленных уголках земного шара. Поэтому герцог Сент-Олфертский, войдя в один из таких залов в приходе св. Луки, вероятно, увидел бы на кафедре не только «безумную Агнес», но и какого-нибудь будущего министра или даму из собственного высокопоставленного семейства, а то и известного театрального критика.

Но ошибки, которые Пинеро допустил из-за незнания политической жизни, для драматического действия не существенны, и поэтому простим британскому драматургу его уверенность в том, что Энни Безант *, например, в дни своих публичных выступлений была умирающей с голоду парией. Мы, конечно, не потерпели бы такой чепухи, если бы она исходила из уст какого-нибудь ответственного за свои слова человека. Но Пинеро повинен в гораздо худшей ошибке: он разделяет весьма распространенное ложное убеждение, что женщина, которая занимается общественной деятельностью и интересы которой выходят за пределы домашнего хозяйства, — это какая-то особая разновидность человеческого рода. Он уверен, что эта женщина даже с гостями у себя в гостиной способна говорить только тоном агитатора и что если она вдруг обнаруживает в своем сердце обыкновенную человеческую страсть, то в этом есть нечто драматическое.

Работая сиделкой, миссис Эбсмит ухаживает за больным, который влюбляется в нее. У него сварливая жена, и он, разглагольствуя об ужасах брака, решает остаток своей жизни прожить вместе со своей сиделкой. В жизни мужчина и женщина не обязательно приходят к выводу, что если они хотят совместно работать, борясь за социальные реформы, то им прежде всего необходимо стать мужем и женой. На сцене же это неизбежно. Но миссис Эбсмит восстает против законов сцены и поэтому предлагает своему партнеру дружбу: этим они оба докажут, что их сотрудничество свободно от личных интересов. И тут она делает неожиданное открытие, что ему нет никакого дела до ее идей и что его влечет к ней самая обыкновенная чувственная страсть. Возникает драматическая ситуация, очень интересная, если ее как следует развить. Но Пинеро, неспособный на это, едва ухватившись за нее, тотчас упускает эту ситуацию меж пальцев и низводит свою драму ниже самого обычного уровня: он заставляет свою героиню объявить, что, открыв истинную природу чувств мужчины, она теперь сможет пережить «мгновенье, единственное в жизни женщины». Поставив перед собой эту отвратительную цель, она облачается в нескромное платье и полностью отдается своей страсти. В эту критическую минуту к ней входит некое духовное лицо и протягивает ей библию. Она сразу же швыряет ее в печь, — и трепет ужаса охватывает зрителей: они уже

видят, как на их глазах рушится христианская церковь. Но тут женщина вдруг с диким криком сует руку в горящую печь и вытаскивает оттуда библию. Церковь спасена. Занавес опускается под гром аплодисментов. Надеюсь, мне поверят, что я к ним не присоединился.

Мне никогда еще не приходилось видеть столь трусливый и бессмысленный сценический эффект. Если бы Пинеро показал женщину, чье детство было изуродовано мрачным фанатизмом, который ее вульгарные и деспотичные родители черпали из библии, кое-кто из публики извлек бы для себя полезный урок, увидев, как женщина бросила библию в печь и дала ей сгореть, и даже самые преданные служители англиканской церкви поблагодарили бы драматурга за такой финал. Но вывести в пьесе женщину, которая, как Пинеро нас хочет уверить, получила не религиозное, а светское, мирское воспитание, женщину, единственное несчастье которой (неудачное замужество) даже с помощью самой хитроумной казуистики нельзя поставить в вину христианскому учению; показать, как эта женщина без всяких на то оснований заявляет, что во всех ее несчастьях виновата библия, швыряет эту библию в огонь и затем, обжигая пальцы, вытаскивает ее обратно, — все это, я утверждаю, такая грубая дешевка, что я чувствую себя свободным от обязанности отнестись к искусству Пинеро иначе, чем как к самой бесстыдной театральной сенсации. Как в «Расточителе» и во «Второй жене Тэнкерея», им ничто не движет, кроме желания совершить что-то ужасно смелое и, вызвав этим бурные аплодисменты, скрыться от последствий.

Признаюсь, серьезно критиковать весь этот вадор я не могу. Пинеро, конечно, прав, пробуя себя в высокой драме. Но никогда никакого успеха он не добьется, если по-прежнему будет доверять только своему воображению, которое к тому же, кажется, вначале питалось романами и американским юмором сорокалетней давности, а в последнее время ужасно страдает от недоедания. Я серьезно рекомендую ему проветрить свои идеи в Гайд-парке или в зале для собраний прихода св. Луки, прежде чем он примется за следующую пьесу. Буду счастлив выступить в Гайд-парке специально для него.

Мне, кстати, хочется узнать правду об одном сценическом эффекте в конце второго акта. В этом акте Патрик Кэмпбелл, сняв свое простое и очень изящное платье,

появляется в ужасающем туалете, сделанном, вероятно, из бронзовых японских обоев с ярким, тисненным золотом, рисунком. Чтобы портной не возбудил против меня иска и не взыскал разорительный штраф, спешу сказать, что это платье было очень хорошо шито и что юбка с тренем и узким корсажем сидела на актрисе безукоризненно. Но так как я ничего не понимаю в модных вечерних платьях, то мне показалось, что вырез у миссис Эбсмит был ниже дозволенных границ, а это, с моей точки зрения, чудовищно безобразно. Поэтому я подумал, что этот туалет должен был послужить насмешливым ответом миссис Эбсмит на упрек героя в том, что ее прежнее платье годилось только для лишенного вкуса демагога. Представьте же, что я пережил, когда все действующие лица выразили восторг по поводу этого платья. Но разделил ли этот восторг сам Пинеро? Как заметил герой одной из его последних пьес: «Вот вопрос, который мучит меня!»

Спектакль в целом невероятно скучен. Первые двадцать минут уходят на надоедливые, никчемные и глупые объяснения, как и чем связаны между собой герои. Все это следует безжалостно вырезать. Половина происходящего на сцене — чепуха, придуманная старым «характерным актером» Пинеро; во второй половине актерам следует играть во время диалогов, а не во время пауз; им, кроме того, полезно напомнить, что в театре Гаррика говорить нужно особенно вятно. Разговоры о печке — выбросить, потому что они не достигают своей цели: сделать естественным эпизод с библией (кстати, очень плохо поставленный).

Хейр, играя наипошлейшую роль, умудряется не только исполнить ее удивительно тонко, но и истолковать так, что у зрителей создается глубокое впечатление, будто в пьесе есть реалистический характер, тогда как в ней выведен не более, не менее как пошлейший образ старого циничного развратника, уже не раз помогавший завязывать множество сюжетов. Форбс-Робертсон подменил героя, которого он играл, самим собой и этим сделал его интересным. Джеффриз, на редкость не подходившая к роли, первые пять минут была приятна, позволив предполагать, что она сыграет образ, совершенно не похожий на тот, который потом тщетно пыталась воплотить. Другие персонажи пьесы — просто безжизненные куклы, убеждающие нас, что Пинеро либо ни с кем теперь не общается,

либо же утратил дар наблюдательности. Конечно, в пьесе можно найти достоинства, благодаря которым Пинеро завоевал себе место в драматургии. Однако останавливаться на них я не стану, ибо, говоря откровенно, пьеса мне настолько не понравилась, что ничто не принудит меня отозваться о ней положительно. Здесь позвольте мне предупредить читателя, чтобы он отнесся к моему мнению с большой осторожностью, имея в виду, что я сам пишу пьесы и что моя школа — это яростная реакция против школы Пинеро. Но в моей критике, надеюсь, нет других недостатков, кроме неизбежной крайней придирчивости.

«Сатердей ревю», 16 марта 1895 г.

ДВЕ ПЛОХИЕ ПЬЕСЫ

(«Девушка, которую я покинул», драма в 4 действиях Франклина Файла и Дэвида Беласко. Театр «Адельфи», 13 апреля 1895 г.)

«Делия Хардинг», пьеса Викторьена Сарду, переделанная Дж. Камингом Карром. Театр Комедии, 17 апреля 1895 г.)

В прошлую субботу я впервые был в театре «Адельфи» и надолго запомню этот вечер. Неоднократные мои отзывы о мелодраме театра «Адельфи» основывались на таком глубоком понимании ее характера, что проверять их на опыте не требовалось. Но теперь, когда этого потребовал мой профессиональный долг, мое мнение о ней подтвердилось до мелочей.

Кто решит, что я отношусь к театру «Адельфи» с чувством своего превосходства над ним, тот будет совершенно прав. Именно вследствие моего превосходства над театрами, спектакли которых я смотрю, мне и доверена обязанность критика. Как человек, осознающий это свое превосходство, я считаю мелодраму «Адельфи» предметом, заслуживающим внимания. По-настоящему хорошая мелодрама имеет первостепенное литературное значение и нуждается только в искусной обработке, чтобы стать шедевром. «Le Festin de Pierge»¹ Мольера и «Дон Жуан»

¹ «Каменный пир» * (франц.).

Моцарта — это обработки кукольной комедии о Панче и Джуди, а «Гамлет», «Фауст» и «Пер Гюнт» — обработки народных легенд. К сожалению, хорошей мелодрамы в «Адельфи» почти не бывает. Она должна быть простой и правдивой, полной действия и чувств, должна показывать мотивы человеческого поведения и страсти, которые одинаково свойственны и философу и рядовому труженику; драматизм в ней перемежается весельем, разнообразие же характеров достигается не подчеркиванием одной какой-либо странности (что в высокой комедии служит приемом индивидуализации людей одного и того же возраста, пола и одной социальной среды), а резким контрастом между типами молодых и стариков, между сердечностью и себялюбием, мужественностью и женственностью, между серьезным и легкомысленным, возвышенным и смешным и т. д. По существу, это романтическая аллегория, преисполненная правоучительных обобщений. В мелодраме за несколько мгновений с людьми происходит то, что в истории человечества совершается на протяжении столетий. Все это, очевидно, могут воплощать более великие умы и более уверенные руки, чем те, какие есть в распоряжении театра.

Последняя мелодрама «Адельфи» — «Девушка, которую я покинул» — очень слаба. Сильное впечатление производит только конец второго акта, когда героиня, отпуская на опасное ратное дело своего возлюбленного — солдата, которого обвиняют в трусости, — говорит ему, что любит его. Вряд ли стоит говорить, что авторы не выдумали этой ситуации и не добавили к ней ничего нового, но зато они и не испортили ее и тем самым спасли пьесу от нападков со стороны скептических умов, число которых заметно возрастает среди завсегдатаев премьер. Скептицизм зрителей — это неизбежный результат искусственности, фальши и неправдоподобия литературных трюков тех драматургов, которые рассчитывают на легкий успех у публики, недооценивая ее развития и вкусов. Такая политика глубоко ошибочна. Правда, в своем большинстве публика состоит из людей, неспособных понимать настоящее искусство. Верно и то, что в зрительном зале, особенно на премьерах, всегда найдется немало людей, о которых, превращая довольно поверхностную мысль Теннисона в страшную правду, можно сказать: «Едва они замечают что-либо возвышенное, как обязательно начинают ненави-

деть его». Но почему мы должны приписывать этим несчастным свойства, присущие только культурным людям, — способность любить то, что им нравится, верить в это и поддерживать людей, дающих им эстетическое наслаждение? В своем большинстве они ничем не умеют наслаждаться. Они жаждут того, что возбуждает, тогда как цель искусства — восстановление душевных сил. Но стоит автору, который потакает им, поскользнуться на чем-нибудь (это обязательно рано или поздно происходит), как они безжалостно накидываются на него, не давая возможности подняться. Однако если вы отнесетесь к ним, как великий человек (это нетрудно, если вы действительно великий человек), то вы поймете, что они больше всего стремятся к самоистязанию, что вопреки себе они тянутся к драме, которая заставляет их скучать или приводит в смущение, тянутся в надежде, что Ибсен, или Вагнер, или еще какой-нибудь такой же скучный гений изгонит терзающего их беса.

Дело в том, что публика больше всего на свете презирает тех, кто пытается угодить ей. Мучиться — для нее нормальное состояние; только святой одарен умением быть счастливым. Глубоко ошибаются богословы, считая, что человека надо либо отправлять в ад, либо изгонять из рая. С таким же успехом вы можете сказать, что профессионального бродягу надо держать в трактире и не пускать на устраиваемые по понедельникам популярные концерты на том основании, что концертный зал — лучшее и более дешевое место, чем кабак. Артисту следует руководствоваться правилами Кромвеля: «Давать людям не то, чего им хочется, а то, что для них лучше». Это правило, когда его выполняют с желанием сделать добро и в интересах общества, дает в конечном счете ключ к успеху — и не только в театре, но и везде.

Свойственное мне пристрастие к проповедям, боюсь, сделало мой разговор о «Девушке, которую я покинул» слишком абстрактным. Но только с абстрактной точки зрения эта пьеса и интересна для критика. В ней нет ни простоты, ни искренности — она искусственна, пропитана ханжеством. Герои говорят не живым народным языком, а сухим и книжным. Весь юмор пьесы связан с обыгрыванием того, что дамы, действующие на сцене, рвут свое белье на бинты для перевязки ран или же предлагают его растерявшимся джентльменам вместо полотенец. Авторы

не справляются с характерами действующих лиц: они не типичны, не логичны и словно склеены из кусков.

Обязательный для мелодрамы злодей (он к тому же и трус), расхрабравшись, наносит герою удар по голове в первом действии, во втором он проявляет презренную трусость, а в третьем — принимает спокойно военную неудачу, которая всех остальных приводит в отчаяние. Герой же, получив, как было сказано, удар по голове, бесславно ретируется, угрожая «под занавес» театральному злодею: «Вы еще р-р-расплатитесь за этот удар-р-р». Затем он отдается на милость судьбы, которая вскоре без всяких его стараний становится благосклонной к нему. Что же касается доброго генерала Кенниона, то невероятно, чтобы такие неспособные люди могли даже в армии занимать высокие посты. Правда, на сцене принято показывать, что в минуты опасности командиров заменяют их дочери, но, право, нет оснований думать, что и в будничной рутине они тоже ни на что не способны.

Рядовой Джонс, воображая, что проявил храбрость, рассказывает своему офицеру, как, будучи обстрелян неприятелем, он спасся бегством, и офицер относится к нему сочувственно. Затем Джонс беззаботно покидает свой пост часового (который в любую минуту может подвергнуться нападению), чтобы посидеть рядышком со своей спящей возлюбленной; лейтенант не без основания возмущается его поступком, а генерал за него заступает. Этот рядовой вполне последователен, но не как характер (как характер он неправдоподобен), а как пример воспитания зрителя театром «Адельфи», прививающим публике совершенно искаженное представление о воинской доблести. Вместо того чтобы быть, как положено в популярной мелодраме, типичным бравым солдатом, Джонс — дурачок, который может возникнуть только в невежественном воображении штатского. Есть еще в пьесе врач, полковой хирург, который влюблен в шестнадцатилетнюю девочку, что вносит в пьесу струю комизма. Актер, игравший его, удачно разрядил драматизм третьего действия тем, что сделал небольшую, но очень смешную замену всего только одного слова в авторском тексте. В трагический момент осады доктор с героическим спокойствием решает написать два документа — рецепт на лекарство, которое больше никому не нужно, и трогательное прощальное письмо (я только не очень понял, кому, возможно, своей матери).

Авторы пьесы закончили его фразой: «Добавляю postscriptum», а актер, игравший доктора, сказал: «Добавляю postcard»¹. Это вызывало у зрителей приступ спасительного смеха как раз в ту минуту, когда их нервы уже не могли бы вынести зрелища новых ужасов.

Третье действие, кстати сказать, представляет собой переделку пьесы «Освобождение Лукноу»*, ситуация которой настолько драматична и настолько всем знакома, что Файлз и Беласко при всем желании не могли ее испортить. Самая большая трудность здесь вот в чем: публика, знающая пьесу, заранее ждет, что в последний момент на сцену ворвется актер Террис с мечом в руке и всех спасет. Поэтому авторам следовало как можно интереснее развертывать один эпизод за другим, с тем чтобы мы, захваченные ситуацией, выкинули из головы Терриса. Но авторы не справились с этой задачей. Они заставили публику дожидаться появления Терриса, пытаясь занять ее пошлой сценой, в которой герои пьесы решают убить всех женщин, чтобы они не попали в плен к индейцам, и затем эпизодом, в котором дочь вождя умирает как раз тогда, когда один звук ее голоса мог принести спасение осажденным. Все это дурно скомпоновано и смотрится лишь потому, что объяснение всего происходящего отложено до последнего акта, причем оно просто идиотично. Впрочем, одной глупостью меньше или больше, для пьесы уже не имеет значения. Героиня для чего-то бросается на колени посередине сцены, а потом пытается выбраться из похоронной процессии, а ее отец, генерал, суетясь вокруг нее и строя ужасные гримасы, собирается с духом, чтобы застрелить ее. Поведение героини настолько противоречило всем требованиям разума, что попытка сыграть эту роль, боюсь, временно помutilа рассудок мисс Миллуорд: когда пришло спасение, она, вместо того чтобы естественно выразить свои чувства, стала для чего-то махать американским флагом и чуть не проколола древком генерала.

Миллуорд, Террис и все остальные должны примириться с моей непочтительной манерой описывать этот спектакль. Я очень ценю их мастерство, которое, вероятно, куда более необходимо для подобных дурацких пьес, чем для пьес хороших, достоинства которых говорят сами за

¹ Почтовая карточка (англ.).

себя. Но чем выше мастерство, тем досаднее, когда его растрачивают попусту.

И все равно в этот вечер я не скучал. «Девушка, которую я покинул» ни хорошая драма, ни хорошая мелодрама, но смотреть ее можно не раздражаясь. Я нарочно растянул свой отзыв о ней, чтоб для другой пьесы оставить как можно меньше места. Эта пьеса так плоха, что жаль тратить на нее время.

Когда в среду, по окончании «Делии Хардинг» Сарду в театре Комедии, перед занавесом появился Каминз Карр, я инстинктивно стал повторять про себя слова Самюэла Уэллера *: «Теперь, когда ваш рассудок помутился, вам нужен человек, который присматривал бы за вами, сэр». Я не видел пьесы хуже «Делии Хардинг». Сравнивая это произведение, которое удовлетворяет вкусы высшего общества, с мелодрамой театра «Адельфи», удовлетворяющей вкусы средних классов, я с энтузиазмом отдаю предпочтение театру «Адельфи». Сарду пишет пьесы так: сначала он придумывает действие, а затем всеми способами изгоняет его со сцены и заменяет письмами и телеграммами. Действующие лица распечатывают письма и читают их, даже не зная, кому они адресованы, и затем разговаривают либо о том, что уже произошло, либо о том, что они сделают завтра на основании этих писем. Когда же известия приходят не по почте, функцию последней выполняют сами действующие лица. Пьеса «Делия Хардинг» — это основной источник светской информации. Например: «Стэнли Френч прибыл в Белладжии сегодня утром», «Завтра днем придет в Белладжии мистер Хардинг», «На той вилле, за озером, живет Делия Хардинг», «Сэр Кристофер Карстэрс пробудет здесь по крайней мере с месяц», «Это мой брат, сэр Артур Стэдди», «Джанет, завтра утром мы упакуем вещи и уедем» и т. д. и т. п. А лицо, которому это сообщается, обязательно восклицает с подавляемым ужасом: «Сегодня утром?», «Завтра днем!», «В той вилле!» и т. д.

Все это так избито, фальшиво и откровенно глупо, что галерка в конце концов разразилась таким же насмешливым хохотом, какой раздается в особенно трогательных и изысканных местах очень хороших пьес. Ну, а я, я испытывал стыд и угрызения совести. Пришло, наконец, время не мстить старой, бедной, «хорошо сделанной пьесе», а пожалеть ее. В своем презрении к этим неуклюжим подделкам я пятнадцать лет назад был одинок. Теперь же если

актер, например, распечатает письмо или выпьет приготовленный кем-то отравленный напиток, то в зале раздаются язвительные насмешки. В четверг в театре Комедии какой-то парень заорал в середине второго акта: «Крысы!» Почему полиция не вывела его? Галерка бы очень это одобрила: девяносто девять из ста галерочных зрителей очень обеспокоены проявлениями хулиганства, и они были бы только благодарны, если бы их оградил от соседей, не умеющих пристойно выражать свое одобрение или неодобрение. На политических собраниях от публики даже ждут такой свободы комментировать и прерывать ораторов, какую ни один нормальный человек не считал бы допустимой в театрах. Но с недавних пор на премьерах публика прерывает спектакли так грубо, что, случись это на политических собраниях, нарушитель порядка подвергся бы риску быть немедленно изгнанным. Кроме того, политическим ораторам реплики слушателей только помогают, и они иной раз специально эти реплики вызывают, чтобы с особой убедительностью возражать на них. Актер же совсем незащищен: он не смеет сказать ни одного слова, помимо тех, которые есть в пьесе, и сам характер его работы дает каждому подвыпившему дураку возможность смутить его и жестоко обидеть. Даже аплодисменты на премьерах, прерывающие спектакль, и обязательный выход на них актеров довольно-таки глупый обычай. Следовало бы установить правило: когда занавес поднят, в зале должна быть тишина, когда он опущен — шумите сколько душе угодно. Но это скорее уже дело вкуса и обычая, чем полиции. В случае же оскорбительных и нарушающих порядок замечаний и восклицаний в адрес играющих в спектакле актеров вмешательство полиции обязательно. Двух или трех вызовов в полицейский суд будет совершенно достаточно, чтобы установить порядок на ближайшие десять лет.

Игра актеров в «Делии Хардинг» в специальном разборе не нуждается. Публика тепло приняла Макинтоша, который играл Стэнли Френча. Его исполнение было достаточно сильным, но жесты и мимика были гротескны и карикатурны, хотя в его роли ничто не давало повода для такого толкования.

«Стердей ревю», 20 апреля 1895 г.

ГЕНРИ ИРВИНГ
ПРИНИМАЕТ
ЛЕКАРСТВО

*(«Ушедшие», пьеса А. У. Пинеро.
«История Ватерлоо», пьеса А. Конан-Дойля.
«Глава из «Дон Кихота», написанная покойным У. Г. Уил-
сом, театр «Лицеум», 4 мая 1895 г.)*

Кажется, это Грант Аллен * разъяснил нам, что все наши попытки подчинить свое поведение высоким, несвойственным нашей природе нормам непременно заканчиваются бурной реакцией. Не так ли, например, произошло с достопочтенным Криди, африканским богословом, который укрощал в себе варвара и жил некоторое время по правилам высшего света Каледоннан-Роуд, а кончил тем, что сошел с ума от жажды мести?

Потребность в реакции — очень серьезное дело для актера; может быть, не для актера на роли злодеев, который благодаря потребности в реакции в жизни становится самым приятным человеком, но для того, кто играет героев: ему-то за порогом сцены и приходится переживать сильнейшую реакцию. Бывают и такие актеры — их немного, — могучую индивидуальность которых не сокрушить никаким приливом и отливам сценических эмоций. У них потребность в реакции проявляется в самом творчестве. Люди, которые на сцене вопреки своей природе должны быть величественными, не могут, освобождаясь от напряжения, стать смешными в частной жизни: присущий им здравый смысл оберегает их от этого. Когда же они не в состоянии далее выносить это напряжение, они должны сделать себя смешными на сцене, не то они просто взорвутся.

Ни один актер не страдает от этой причудливой тиранической потребности больше, чем Ирвинг. С тех пор как он стал актером на героические роли, его карьера заестрела случаями, когда он впадал в самую неистовую буффонаду. Помню, несколько лет назад я пошел в «Лицеум», думая увидеть там спектакль «Ричард III». После одного акта этой трагедии Ирвинг начал изображать Альфреда Джингля *. Он спрятал сэндвичи в шляпе, и когда потом приподнял ее, чтобы представиться как «Альфред

Джингль, эсквайр», на него оттуда посыпался град из хлеба и ветчины. Он опустился на одно колено, на другое посадил мисс Паунсфорд (тетку, старую деву), затем опрокинул ее, а сам перекувырнулся вверх ногами. Он колотил упрямую лошадь картонкой для шляп; замазывал чернилами те места сорочки, которые белели сквозь дыры скюртука, и приставал ко всем, хватая их и задавая идиотский вопрос: «Вы из сельской местности, сэр?» Нет, он не играл, и происходящее на сцене меньше всего походило на то, что написал Диккенс. Он просто мстил — мстил Шекспиру и себе — за долгие месяцы вынужденного величия. То же самое повторилось потом и в его Роберте Макере*. На книжном рынке был и, полагаю, есть и сейчас сделанный Хенли и покойным Луи Стивенсоном вариант этой небольшой мелодрамы — он полон литературных достоинств. Но Ирвинг вытащил старый, третьесортный вариант, дававший ему неограниченный простор для гаерства. Он прибегнул к одному-двум трюкам, забыть которые невозможно; вряд ли когда-либо на сцене появлялось более отвратительное и злое чудовище, чем его Макер, который, как помню, не раз внушал мне чувство страха. Но сам Ирвинг наслаждался, и ему, как видно, больше всего нравился именно момент, когда он гнал в шею Уидона Гроссмита*, разбивал у него на животе тарелки, вскакивал на бочку, по-мальчишески изображая, что играет на скрипке, пел под аккомпанемент, который импровизировал на клавикордах, и, помимо всего этого, — здесь его веселье достигало кульминации, — небрежно вытаскивал из кармана множество краденых носовых платков и объяснял полисмену, как он стащил каждый из них. Закончив свой подсчет, он швырнул один платок в шляпу, и, так как в ней не было дна, платок упал на пол. Это чередование гротеска, клоунады и фарса с серьезным и возвышенным характерно для девятнадцатого века. Гете предварил его в Фаусте и Мефистофеле, представляющих собою, очевидно, две стороны одного и того же характера. И вот в глупой пародии на «Фауста», сделанной Уиллсом, Ирвинг нашел роль, в которой он мог в один и тот же вечер быть мелодраматическим актером, сатириком и шутком. С тех пор он переживал мучительно трудное время. Беккет*, а вслед за ним Уолсей* — уже их было достаточно для того, чтобы и более мрачный человек сошел с ума. За Беккетом последо-

вал Лир. Но когда поверх Лиры нахлобился король Артур*, все, кто знал конституцию Ирвинга, почувствовали, что ужасающая реакция неизбежна. Она и последовала, когда Ирвинг стал играть Дон Кихота, в котором он вволю высмеял собственное величие. Он гарцевал на тощем белом коне с огромными глазными впадинами, загримированном под Россинанта так, как гримируют человеческое лицо. Стая игрушечных гусей покачивалась на пружинках — он принимал их за лебедей. Он кувыркался, задирал вверх ноги и сражался, вызванный на поединок с водокачкой под не слишком пристойным предлогом. И он был счастлив вполне! Боже меня упаси протестовать! Ибо мне тоже присуща эта первобытная потребность в безумии карнавала. Когда в конце он вышел на сцену перед занавесом и сообщил нам, очевидно, сам веря своим словам, что эта маленькая пьеса практически вобрала в себя все содержание романа Сервантеса, мы слушали его, остолбенев от почтительного удивления. Я часто попадаю впросак из-за того, что не знаю авторов, которых каждый литературно образованный человек обязан знать, как свои пять пальцев. Ирвинг в этом отношении, полагаю, даст мне сто очков вперед. Если я не читал всего «Дон Кихота», то по крайней мере просмотрел в нем все картинки. Но я готов поклясться, что Ирвинг дальше второй главы так и не двинулся.

Если кто-либо говорил со зрителями, побывавшими недавно в «Лицеуме», или интересовался отзывами печати о достоинствах «Истории Ватерлоо» Конап-Дойля, тот в девятнадцати случаях из двадцати слышал, что сама пьеса — пустячок и что только великолепная игра Ирвинга в роли капрала Грегори Брюстера придала ей значительность. В действительности же все достоинства пьесы следует отнести на счет автора, и только его одного. Играть было в ней, собственно, нечего, совершенно нечего. Для нее нужен грим и кое-какая примитивная и мало-выразительная мимика, но к ней Ирвинг относился, видимо, безучастно: у него нет ни дара наблюдать мимику дряхлых стариков, ни склонности ее воспроизводить, а его прекрасно поставленный голос и дикция все время бунтуют, когда он переходит на скрипящий дискант капрала

и подражает его вульгарному шамкающему произношению. Все остальное — просто иллюзия, создаваемая техникой «хорошей игровой пьесы», то есть пьесы, которая требует от исполнителей не квалификации, а разве лишь внушительной внешности да кое-какого актерского опыта.

Чтобы сделать это понятным, я на примере «Истории Ватерлоо» объясню, как строится пьеса, в которой можно не играть. Конан-Дойль в «Истории Ватерлоо» довел искусство конструировать «игровую» пьесу до предела, заставляющего меня подозревать, что он, литератор, отомстил самому себе, сатирически высмеяв профессионалов, которые боятся «литературных пьес» (в «литературной пьесе» актеры должны играть, в отличие от «игровой», которая играет сама собой). Перед началом спектакля вы читаете афишу, и пьеса уже действует на ваше воображение, в котором возникает прежде всего «Капрал Грегори Брюстер, 86 лет, ветеран Ватерлоо», «Нора Брюстер, внучка старого капрала» и, наконец, «место действия — жилище Брюстера». Прежде чем вы дочитаете афишу, ваше собственное воображение, подстегиваемое автором, сделает уже половину той работы, которую вы потом приписываете Ирвингу. Вздывается занавес — перед вами комната, стол, накрытый для жалкого завтрака, веселый огонь в камине, очки старого ветерана и библия, а в рамке над камином — его медаль. На случай, если вы окажетесь ненаблюдательным и не придадите значения всем этим деталям, — перед вами с корзиночкой, где лежат масло и бекон, появится Энни Хьюз, играющая внучку, с явным намерением привлечь ваше внимание ко всем этим вещам, а также к предстоящему выходу старого героя, которому она готовит завтрак. Когда этими приемами создан фон, вам показывают и портрет самого героя. Входит Фуллер Меллиш в форме современного сержанта артиллерии и с карабином в руках, заряжаемым с казенной части. Вы тронуты — старого солдата пришел навестить молодой — две фигуры из «Семи возрастов человека»*. Энни Хьюз рассказывает Меллишу историю капрала Грегори; она снимает со стены медаль, заставляя сержанта прочесть вслух газетную вырезку, где описан подвиг, за который дана медаль. Словом, оба они трудятся над портретом старого солдата до тех пор, пока даже самый тупой из зрителей не вообразит и не поймет, что он увидит, когда наступит великий момент.

Таким образом, Брюстер уже создан, хотя Ирвинг даже еще не вышел из своей уборной; и так как все подготовлено, Фуллеру Меллишу ничего не остается, как удалиться, чтобы интерес зрителя не раздваивался.

За сценой раздается скрипучий голос: это ребячий дискант того, чей мощный голос когда-то раздавался, подобно звуку трубы на поле Ватерлоо. Входит Ирвинг, в грязном седом парике, беззубый, с мутными глазами, беспомощный и слабый; колени у него дрожат, спина согблена. Он стар, очень стар и беден, но вполне респектабелен. Он бредет к стулу и очень медленно — при этом движении ноги у него хрустят — опускается на него. Этот процесс — вовсе не игра: то же может проделать и мальчик, вызывающий актеров на сцену. Но нас уже так зарядили афиша, декоратор, режиссер, Энни Хьюз и Меллиш, что мы восторженно перешептываемся «Какая превосходная игра! Как изумительно он это делает!» Капрал сначала не узнает свою внучку. А узнав, начинает спрашивать о детях — о детях, которые, достигнув зрелого возраста, давно уже сошли в могилу. Она наливает ему чай, он пьет, шумно прихлебывая, и расплескивает его, как ребенок. В публике снова шепот: «Как мастерски он изображает второе детство!» У него припадок астматического кашля, он тянется за лекарством; Энни Хьюз наливает в ложку микстуру. А наши лица сияют слезливыми улыбками. «Ну кто из современных актеров сумеет так проглотить лекарство?» В окно заглядывает солнце; старик сидит, молча наслаждаясь свежим воздухом и живительным теплом лета, так патетически контрастирующим с его старостью. Он поднимается с еще большим трудом; рука преданной внучки заботливо поддерживает его. Он ковыляет через всю сцену, выражая надежду, что мухи не слишком будут ему досаждать, садится на другой стул, и все его кости, которые так нуждаются в соках юности, хрустят еще сильнее. Нам уже кажется, что мы способны без конца смотреть на него. Но, чу! С улицы — звуки оркестра. Там идут солдаты, и старый боевой конь недовольно фыркает и сокрушается, что музыка нынче играет не так громко, как бывало.

Оркестр выполнил роль, которая была ему предназначена, и теперь вступает в действие библия. В ней старик больше всего любит походы Джошуа и битву Армагеддона, имя которого мелкий старец еле выговаривает, хотя он

и слышал, как его произносит «наш священник». Как мило со стороны священника развлекать его! Да благословит бог его доброе лицо, обрамленное серебряными волосами! Возвращается Фуллер Меллиш со своим карабином. Старик берет карабин, называя его кремневым ружьем, с увлечением пытается понять, как с ним обращаться. Наконец он отпирает казенную часть оружия, ствол падает на пол, и он решает, что переломил оружие надвое. Ему все объясняют, и он высказывает непоколебимое убеждение, что, когда наступит пора действовать, Англия снова возьмет на вооружение кремневое ружье. Потом он вынимает из кармана трубку. Она падает и разбивается. Он хнычет, его утешают; сержант дарит ему свою очень красивую трубку с янтарным мундштуком. Фуллеру Меллишу опять больше нечего делать, и он опять уходит. Входит некий надменный господин. Это полковник Королевской шотландской гвардии того полка, в котором служил старый капрал. Следуя хорошо известному офицерскому обычаю, полковник просит старого пенсионера одолжить ему пять фунтов. Старик, точно под действием электрического тока, приподымается, покачиваясь, тщетно пытается вытянуться в положении «смирно» и отдать честь своему офицеру. Почти убитый этим усилием, он падает на стул и трогательно бормочет, что на этот раз он «чуть не кончился, полковник». «Какое мастерство! Кто, кроме великого актера, мог бы так потрясающе передать это движение!»

Ветеран возвращается к камину; еще раз Ирвинг весьма убедительно изображает, как изменяют ноги старому капралу. Полковник уходит; Фуллер Меллиш входит; старик дремлет. Внезапно он вскакивает: «Гвардейцам нужен порох; и, черт возьми, у гвардейцев он будет!» С этими словами он падает в кресло. Фуллер Меллиш, чтоб, не дай бог, кто-нибудь из зрителей не ошибся (нельзя ведь доверять сообразительности британской публики!), деликатно сообщает Эни Хьюз, что дед ее умер. Занавес падает под бурю аплодисментов.

Каждый старый актер, которому попадет эта статья, сразу поймет из моего описания всю эту механику и захочет, чтобы и о нем появились бы в газете такие же рецензии на его прихрамывающую походку, на то, как он курит, и на трюки с трубкой, карабином и двумя стульями. Во всем спектакле нет ни одного жеста, ни одной

реплики, ни одной мысли — ничего, что было бы выше обычных автоматических способов создания театральной иллюзии. Интересно знать, что должен чувствовать Ирвинг, которому лучше чем кому-либо известно все это, когда жалкие, пошлые трюки принимаются точно так же, как если бы они были высочайшими достижениями его сложного и тонкого мастерства? Без сомнения, он ожидал и надеялся, что растроганные с помощью технических приемов зрители вообразят, что их растрогала его игра, что она-то им и понравилась. Но критики! Что может он подумать об аналитическом уме тех из нас, кто в результате организованной и успешной атаки на наши чувства утратил способность отличить искусную игру актера от хитросплетений Конан-Дойля, делающего расчет на самую обычную жалость к старикам, на глупое и пошлое сентиментальное чувство, вызываемое армией и «герцогом» *, на невежественное представление о битве при Ватерлоо, как о простой уличной драке между англичанином и французом, — представление, гораздо менее достойное уважения, чем то, которое заставило Байрона воскликнуть: «Черт возьми, я страшно огорчен!»; когда он услышал о поражении Наполеона.

Первым пунктом афиши «Лицеума» стояла пьеса Пинеро «Ушедшие». Профессора Мадзони в ней умно и мастерски играет Сидней Валентайн. Эту роль случалось играть и самому Пинеро. Но он, как и все в то время, воображал, что «характерная» игра, особенно в ролях, где требуется иностранный акцент, представляет собой вершину сценического искусства. Его Мадзони поэтому был невообразимо плох, особенно в отвратительной, ничем не оправданной сцене, в которой старик делает предложение юной девушке. Было бы простительно, если бы Мадзони предложил молодой девушке стать его женой, чтобы избавить ее от унижительных затруднений, если бы хотел окружить ее дружеским вниманием и отцовской заботой, пока она не овдовеет; такое предложение он мог бы сделать ей, любя ее втайне и стараясь скрыть постигшее его разочарование. Но предложить девушке, как это происходит в пьесе, настоящий союз любви, — это кажется возмутительным, и все мое существо просто содрогается от

отвращения. Валентайн не смог примирить меня с этой сценой, да я его и не поблагодарил бы, если бы ему это удалось; но он, насколько возможно, смягчил ее. А финальный уход, задуманный им так, чтобы не показывать переживаемое Мадзони горе, остроу которого мы тем не менее почувствовали в его доброй и печальной улыбке, — был проведен с художественным совершенством. Здесь, как и во всей пьесе, он показал, что способен легкими и уверенными штрихами создавать то, что тщатся создать большинство актеров, публично и без конца захлебывающихся от сострадания к самим себе.

Надеюсь, я не произвел этой статьей впечатления, что просмотр трех пьес, о которых возвещала афиша, вызывает только сожаление о зря потраченном вечере. Хотя я упрямо стремлюсь спровадить в мюзик-холл такие скетчи, как «История Ватерлоо», с их банальными чувствами и заранее предусмотренными эффектами, считая, что мюзик-холл — самое подходящее для них место, особенно с тех пор, как закрылась «Галерея иллюстраций», я все-таки получаю от них удовольствие. Пусть они распространяются как можно больше, но только с условием: нужно наконец понять, что они не для больших актеров и серьезных театров. И как бы ни плоха пьеса о Дон Кихоте, в ней есть места, когда Уиллс исчезает и перед нами появляется автор — Сервантес и актер — Ирвинг; и это не такой уж бесплодный союз. Оставляя в стороне достоинства всех трех пьес, я должен сказать, что считаю ошибкой — и ее легко может избежать режиссер, располагающий таким актерским составом, какой есть у Ирвинга, — занимать в двух разных пьесах Энни Хьюз и Уэбстера. Я уж приготовился было увидеть Энни Хьюз и в третьей пьесе, но, к счастью, Ирвинг подвел черту под двумя и поручил роль главной героини в «Дон Кихоте» мисс де Сильва. В «Ушедших» Эльза Крэг придает известный интерес роли бедной служанки, которая ведет интригу пьесы. Энни Хьюз все молодеет и хорошеет и играет все лучше и лучше. И только голос актрисы не поддается еще ее во всех отношениях похвальным и изящным усилиям трогать наши сердца.

«Сэттердей ревю», 11 мая 1895 г.

НОВАЯ
ЛЕДИ МАКБЕТ
И НОВАЯ МИССИС
ЭБСМИТ

В прошлую субботу я, никем не званный, сидел, притаившись, в темном углу в театре Гаррика, куда я отправился посмотреть, не удастся ли и Ольге Нетерсоул сделать что-нибудь из роли миссис Эбсмит. На сей раз я тщательно отмерил для себя дозу этого спектакля: опоздал на сцены с предварительными объяснениями и ушел домой в конце второго акта, когда миссис Эбсмит, облачившись в нарядное платье, начала приближаться к печке. Я не могу сказать, что получил большое удовольствие от спектакля: пьеса показалась мне еще скучнее, чем прежде, — но зато теперь я лучше понял, что в этом виноват не только Пинеро. Успех первого акта зависит от того, сумеет ли миссис Торп растрогать и заинтересовать зрителей в сцене с Агнес. Элис Джеффриз это не удалось. Однако я не виню ее, так же как не винил бы и Чарлза Хотри, если бы ему дали роль призрака в «Гамлете» и он с ней не справился бы. Наоборот, я готов поздравить актрису с тем, что она была неспособна убедить нас, будто ее героиня жертва несчастливого замужества и будто она живет в унылом доме своего брата, приходского священника, и в минуты, свободные от хлопот по хозяйству, бродит, как тень, по комнате, где умер ее ребенок. Показать все это — не в актерских данных Элис Джеффриз, и если Пинеро и был вынужден дать ей роль, от которой зависел успех первого акта, да и почти всей пьесы, то это, пожалуй, значит, что Пинеро, не сумев подобрать подходящих исполнителей для своих героев, так как у нас в столице театров куда больше, чем трупп, несколько рас-
терлся.

У зрителя осталось впечатление, что сцена Агнес с миссис Торп скучна и бесцветна, а сцена Агнес с герцогом остра и оригинальна. На самом же деле первая сцена ничуть не хуже второй. Но Хейр великолепно играет герцога Сент-Олфертского, а Джеффриз в роли миссис Торп в лучшем случае лишь очень грациозно уклоняется от непосильной для нее задачи. Раньше это было не так

заметно, потому что в обеих сценах Патрик Кэмпбелл была столь великолепна, что все остальные отступали на второй план. Что касается Ольги Нетерсоул, то она, насколько я мог судить по тем двум актам, в которых я ее видел, вообще не сумела создать образ Агнес, и поэтому игра других актеров приобрела решающее значение. Я не сомневаюсь, что Нетерсоул там, где она вытаскивает библию из печки, и в других «эмоциональных» сценах играла не хуже Патрик Кэмпбелл или любой другой актрисы, но в первых двух актах, где миссис Эбсмит еще не становится чистым воплощением истерии и обладает своеобразным характером, Нетерсоул оказалась несостоятельной, потому что исполняла роль, подчеркнуто отдавая дань современной театральной моде.

У Патрик Кэмпбелл необыкновенная способность уверенно и быстро делать что-нибудь руками в то время, когда она играет; при этом она не уделяет этим занятиям особого внимания. Но это ее личная особенность, и неразумно требовать того же от ее соперниц. А Нетерсоул, напротив, уделяет такого рода занятиям слишком много внимания. Так, штопая чулок, она обязательно подносит его к рампе, поворачивается в профиль и высоко поднимает руку с чулком. Когда ей нужно к чему-нибудь прикоснуться, ее руки сначала замирают над предметом, словно птичка над веткой или пальцы пианиста над клавишами. Даже поднимая коробку с нарядным платьем, чтобы отнести ее в соседнюю комнату, она не может не обнять ее с хорошо заученным условным изяществом. Представьте же себе, как это выглядит в первых двух актах, на протяжении которых миссис Эбсмит должна, по замыслу автора, раздражать Лукаса Клива своей деловитостью, строгим платьем и полным пренебрежением к кокетливым уловкам, столь любимым сластолюбцами. И если появление Патрик Кэмпбелл в роскошном туалете производило поразительный эффект, то новое платье Нетерсоул зритель замечал только потому, что об этом говорилось на сцене: ведь и раньше миссис Эбсмит Ольги Нетерсоул так старательно следила за изяществом своих поз, что вряд ли могла позабыть переодеться к обеду. В сцене «политического воспитания» герцога, где Хейр показал себя с наилучшей стороны, Нетерсоул играла совсем плохо. Патрик Кэмпбелл в совершенстве переда-

вала ораторский тон политического обличения и язвительной критики общественных порядков, а Нетерсоул превратила эту речь в бурный взрыв эмоций и накидывалась на герцога так, как если бы он был злодеем из мелодрамы, покусившимся на честь героини. Отсюда я делаю вывод: у Нетерсоул есть темперамент и эмоциональность, но нет чувства образа. Правда, обладая темпераментом и эмоциональностью, а также интересной и привлекательной внешностью, можно вполне успешно играть «героинь», которые отличаются друг от друга лишь именами. Но для героини с индивидуальным характером этого мало. Здесь нам нужна Патрик Кэмпбелл.

Обычно пишут, что Хейр на премьере играет не в полную силу, потому что слишком сильно нервничает. Однако его исполнение роли герцога Сент-Олфертского говорит о совершенно обратном. Он и сейчас еще великолепен в ней, хотя по сравнению с превосходным исполнением на премьере его джкия стала теперь менее четкой, а манера держаться — почти развязной.

Я пришел к выводу, что Форбс-Робертсон почти так же мало пригоден к роли Лукаса Клива, как Элис Джеффриз к роли миссис Торп. На премьере, когда он играл вместе со спокойной и уверенной в себе Патрик Кэмпбелл и старался смягчить свои энергичные и решительные манеры, его еще как-то можно было принять за безвольного невротика, каким его характеризует герцог. Но когда его партнершей стала Нетерсоул, чья миссис Эбсмит вовсе не миссис Эбсмит, а Лукас Клив в юбке, то даже эта слабая иллюзия исчезла и актеры начали играть самих себя, в результате чего соотношение сильного и слабого характеров, составляющее основу драмы, оказалось как раз обратным. Я по-прежнему считаю, что «Знаменитую миссис Эбсмит» можно превратить в хорошую пьесу, если придать комедийный оттенок (как это и есть на самом деле) внезапному решению Агнес влюбить в себя Лукаса Клива, если выбросить всю болтовню о библии и закончить пьесу открытием Лукаса, что его жена самая для него подходящая подруга жизни, и, пожалуй, еще (на этом я, впрочем, не настаиваю) возвращением Агнес к политической деятельности в качестве радикально настроенной герцогини Сент-Олфертской. Но, во всяком случае, я совершенно убежден, что пьеса эта выглядела

бы и теперь значительно интереснее, если бы все другие роли исполнялись хотя бы наполовину так же хорошо, как роль герцога Олфертского Хейром или роль миссис Эбсмет Патрик Кэмпбелл.

Я, кстати сказать, недавно получил шестипенсовую брошюру под названием «Знаменитая миссис Эбсмит», написанную Шютцем Вильсоном и опубликованную господами Биккерс. Коль скоро таким способом меня просят высказать свое мнение об этой брошюре, я охотно отдаю ей пальму первенства как самому худшему из всего, что мне когда-нибудь доводилось читать по любому вопросу. Тем самым я хочу сказать, что в корне не согласен с Шютцем Вильсоном. Может быть, я сам виноват в наших разногласиях, и в этом моя беда. Он видит в данной пьесе великую «трагедию духа» и считает, что все исполнители в театре Гаррика были подобраны необыкновенно удачно. Ну что ж, говоря его словами: «Прощай, Агнес. Желаю тебе в будущем всякого счастья. Ведь ты все-таки не сожгла эту книгу».

Читатель, обративший внимание на заголовок моей статьи, возможно, захочет узнать, какое отношение ко всему этому имеет леди Макбет. А то, что я открыл новую леди Макбет! В своих эстетических вкусах я старомоден — это одна из моих странностей. Например, я люблю, искренне люблю пьесы Шекспира, но не их сценические варианты и не постановки наших режиссеров. Я люблю эти пьесы в том виде, в каком их написал Шекспир, пьесы, в которых не искажается и не переставляется ни одна реплика и ни одна сцена и которые по возможности ставятся так, как мыслил сам поэт. Я слышал, как провинциальные любители, члены Общества шекспировских чтений, усевшись в полукруг, как садятся менестрели Кристи, на эстраде в лекционном зале Лондонского института читали «Много шуму из ничего». По самым скромным подсчетам, они произвели в шестьдесят шесть раз большее впечатление, чем Генри Ирвинг своей дорогостоящей и сверхъестественно скучной постановкой в театре «Лицеум». Когда потом эти же любители пригласили меня на самую обычную постановку «Макбета», сбор от которой должен был пойти в мемориальный фонд Сары Сиддонс, я пошел туда просто потому, что хотел увидеть «Макбета», а отнюдь не ради почтенной Сары, чья великая слава гремит и без этого в отличие от славы

многих современных ей писателей и художников, хотя нет актера, который бы не жаловался, что его лишают бессмертия, которое доступно представителям всех других искусств. Между прочим, я не поклонник елизаветинской школы. Когда на днях я прочел в сборнике очерков Генри Артура Джонса об английской драме слова: «Несомненно, Шекспир — наша величайшая слава, но не забудьте, что он был одним из представителей великой школы», — то чуть не задохся от злости, когда дошел до конца этого изречения. От этой «школы» Шекспир унаследовал самую бессмысленную и омерзительную риторику — единственное, что у него есть общего с Джонсоном, Узбертом и всей этой компанией вопиющих бездарностей и тупиц, чьи произведения казались отвратительными уже в начале семнадцатого века, когда все виды искусства были безнадежно испорчены оргией, именуемой Возрождением и на деле сводившейся к тому, что художники бесстыдно эксплуатировали территорию, завоеванную протестантским движением. Вожди, возглавившие борьбу за великое самоутверждение пробуждающегося человеческого духа, умерли задолго до того, как елизаветинский литературный сброд понял, что в моду вошли «идеи» и что любой автор, который сумеет извлечь побольше таких «идей» из убийств, похоти и всяческих непристойностей и вложить их в риторические белые стихи, сможет наводнять сцену пьесами, в которых нет ни проблеска благородных чувств, ни капли веры, красоты или даже обыкновенной доброты. Право, я не могу сдерживать себя, когда говорю об елизаветинских драматургах и о Возрождении, да и не стал бы, если бы даже и мог. Поколение, которое восхищалось ими, точно так же восхищалось картинами Гвидо Рени *, Джулио Романо *, Доменикино * и Караччи *; пожалуй, нет необходимости еще умножать примеры глупости этого поколения. За какой-нибудь шедевр Караччи, например за «Ухмыляющуюся Сусанну» — в Национальной галерее, теперь * — у Кристи, не дадут и семи фунтов десяти шиллингов. Однако наши литераторы, всегда лет на пятьдесят отстающие от века, ибо они никогда ни на что не смотрят и ничего не слушают, а продолжают копать в том, что им известно с детства, когда они читали книги, а не писали их, — эти наши литераторы все еще разделяют пристрастия Чарльза Лэма к елизаветинцам и с восторгом замечают, что

Сирил Тернер мог сочинять двустипшья и монотонно называть их одно на другое, или что у Грина действительно было на грош народной мудрости, или, наконец, что Марло, который по-своему совсем не плох (родись он тридцать лет назад, из него, пожалуй, вышел бы недурной подражатель Радиарда Киплинга), был редким мастером «могучего стиха». И вот, опираясь на эти открытия, они поддерживают традиционную веру в то, что эти люди лишь немногим уступают Шекспиру. Про Бомонта и Флетчера иногда даже пишут, что они не ниже Шекспира, но я не хочу даже вникать в это: у меня здесь просто не хватает приличных выражений.

Что касается «Макбета» — спектакля в Зале св. Георгия, то с обычной профессиональной точки зрения он был очень плох. Я говорю так, ибо прекрасно знаю, что ждет критика, если он неосторожно похвалит любителей. Со следующей же почтой он получает примерно такое письмо: «Дорогой сэръ! Возможно, я нарушаю правила хорошего тона, позволив себе написать вам. Но, вероятно, вам небезынтересно узнать, что ваш доброжелательный отзыв о моем исполнении роли Гильденстерна побудил меня решиться на шаг, который я давно уже обдумывал. Я оставил пост директора Английского банка, чтобы посвятить себя сцене как профессионал, и надеюсь, что оправдаю ваше чересчур хорошее мнение о моих скромных способностях». Поэтому я хочу, чтобы меня сразу поняли: никому из игравших в «Макбете» я не рекомендую идти на сцену. Три ведьмы — Флоренс Бурн, мисс Лонгвил и мисс Манро — были не такими уж плохими ведьмами, которых я видел на своем веку; но олицетворять ведьм всю жизнь — это такая же рискованная профессия, как продажа закопченных стекол для наблюдения за затмением. Макдуфф был плох; пожалуй, с такими природными данными, как у него, хуже он и не мог быть. Но тем не менее если непреодолимое отвращение к тому, чтобы зарабатывать себе на жизнь честным трудом, побуждает его стремиться к карьере актера и если он готов в течение двадцати лет упорно учиться сценическому искусству (этот срок, который в свое время рекомендовал Тальма, все еще не утратил своей силы), то он сможет стать актером, если захочет. Леди Макбет тоже играла плохо; но мне ясно, что если она немедленно не выйдет замуж за какого-нибудь богатого

человека, который принципиально не будет признавать театра, то она никогда не сможет держаться вдалеке от сцены. Она так же красива, как Джулия Нилсон, и способна приковать к себе внимание зрителей даже когда делает все не так, как надо. Сцена убийства прошла не очень хорошо, потому что Макбет принадлежит к школе того ирландского скрипача, который на вопрос Уле Булля *, играет ли он по слуху или по нотам, ответил, что он играет «изо всей мочи»; а при такой манере играть сцена с книжалом, конечно, ни у кого не может вызвать ужас. Кроме того, Лилла Маккарти — это имя указано у меня в программе — еще очень молода и не понимает того, что честолюбие и убийство, а также искушение мужа, у которого большая совесть, действительно встречаются в жизни. Для нее это лишь интересные фантазии, вызывающие восхитительный, захватывающий дух ужас, и передавать их, по ее мнению, это значит принимать величественные позы, сверкать глазами и уверенно жестикулировать. Она смело действовала в таком стиле, и все это удавалось ей лучше, когда инстинкт и смелость помогали ей, и хуже, когда ей требовалось умение. Сцена пира и сцена, когда леди Макбет бродит в сомнамбулическом сне, — наиболее простые для любительницы, обладающей необходимой смелостью и внешним обаянием, — прошли с успехом. И если в начале трагедии проскальзывали незрелость, неопытность исполнительницы и ее игра была фальшивой и риторичной, то эти две сцены производили уже почти захватывающее впечатление. Словом, я хотел бы снова увидеть Лиллу Маккарти на сцене. Я беру на себя ответственность сказать, что ее исполнение роли леди Макбет было многообещающим и что после нескольких лет упорного труда она сможет стать ценным приобретением для лондонской сцены. И после этого неосторожного замечания я оставляю «Макбета», горячо желая, чтобы Пинеро, Гранди и Сарду извлекли из него урок и научились писать пьесы так, чтобы первый час спектакля не тратился на скучные объяснения того, как они «построены». Право же, эти драматурги ошибаются, полагая, что Скриб был умнее Шекспира.

В ОБЪЯТИЯХ САРДУ

*(«Федора» Викторьена Сарду; английский вариант Германа Меривейля. Театр «Хеймаркет», 25 мая 1895 г.
«Жисмонда» Викторьена Сарду. Театр Дейли, 27 мая 1895 г.)*

До этой недели мне как зрителю удавалось сохранить свою невинность, потому что я никогда не видел «Федоры». Разумеется, я не был полным невеждой в отношении ее, поскольку я видел дипломатичную Дору, и Теодору, и Тоскадору, и прочих заводных кукол производства той же фирмы. И все же эта вещь застала меня врасплох. Я не был подготовлен к спектаклю, в котором занавес подымается и опускается только для того, чтобы ошеломить публику зрелищем, не имеющим никакого отношения к серьезной драме. Чего только не наворочено вокруг незначительного и неправдоподобного театрального убийства: письма, телеграммы, хлопоты полиции, бесконечные имена и адреса, смена времени дня и времен года, табели родства, железнодорожные и пароходные расписания, сумбур из Брэдшоу и Бедекера, придворного адрес-календаря и справочной книги, и все это завершается неправдоподобным театральным отравлением — любому человеку с нормальным рассудком такое зрелище не может не напомнить сумасшедший дом. Даже убийство совершается здесь бессмысленно, в полном противоречии с житейской логикой.

Действие пьесы происходит в период, когда положение в России было крайне тяжелым и к эмигрантам, не делавшим секрета из своих террористических убеждений, самые ревностные конституционалисты любой европейской страны относились с симпатиями. Героиня пьесы подозревает, что герой — нигилист. Но герой вновь завоевывает ее благосклонность, доказав ей, что он вовсе не нигилист, а самый заурядный убийца, совершивший преступление с заранее обдуманым намерением и прикончивший человека из ревности. Конечно, если драматурги взваливают на себя непосильную задачу придумать мотивы, оправдывающие убийство, им следует осознать, что человек, с риском для жизни убивающий другого во имя идеи, а не ради награды или удовлетво-

ния своих инстинктов, верящий, что он действует во имя общего блага, во всяком случае, заслуживает большего уважения, чем озверевшее существо, способное застрелить или заколоть другого в угоду страсти, свойственной и оленю. Я категорически протестую против возвеличивания преступников, независимо от того, действуют ли они по политическим или по личным мотивам. Но если театру так необходимо показывать драматизированные полицейские новости, воздержимся по крайней мере от изображения на сцене самых омерзительных побуждений к убийству и перестанем их оправдывать. Этот самый Лорис просто вульгарный негодяй, если вообще он хоть сколько-нибудь похож на человека. Федору, представшую вначале в роли мстительницы, еще можно как-то извинить, но потом она опускается до его уровня: узнав, что муж предпочел ей другую женщину, она злорадствует по поводу его смерти. Она даже разочарована, что Лорис не убил заодно и собственную жену. Зачем ставить такие грубые, скотские, варварские, безнравственные пьесы? Мне очень хочется, чтобы сэр Генри Ирвинг хотя бы в дневном спектакле показал «Женщину с моря», чтобы наш зритель увидел, как поступает настоящий человек, когда узнает, что имел несчастье потерять любовь своей жены. Эллиен Терри в роли Эллиды была бы достойна «Лицеума» не менее, чем роль Нэнси Олдфилд* достойна Эллиен Терри.

Спектакль во многом не удался из-за Патрик Кэмпбелл: как ни плоха пьеса, игра актрисы была еще хуже. Это был шедевр неудачи. Нет, пожалуйста, не подумайте, что сама Патрик Кэмпбелл не имела успеха. Стоило нам увидеть ее, как мы теряли разум и способность суждения. Всякий раз, как занавес опускался, в зрительном зале подымался иступленный рев. Если не была трагичной пьеса, то трагичным оказывалось наше ослепление. Я торжественно во всеуслышание заявляю, что с того момента, как актриса сверкнула глазами, все нормальные мужчины лишились способности правильно оценивать художественные достоинства этого представления. Перед нами была не Федора — это была самая Цирцея. И я, присяжный критик, должен был сделать отчаянную попытку превратиться в Улисса.

Думаю, теперь никто не станет спорить, что дарованию Патрик Кэмпбелл — притом дарованию немалому —

свойственна главным образом одна тональность — гнева. Это особенно видно в одной из сцен первого акта: Федора входит в спальню к мужу и видит, что он мертв. Патрик Кэмпбелл издает пронзительный крик; это сделала бы и любая другая актриса. Но это был не крик горя, смертельно раненного нежного чувства или ужаса. Этот крик заставил нас предполагать, что Федора уже теперь реагирует так на тайну, которую Лорис открывает ей только в третьем акте. Словом, мы слышали вопль ярости. И во втором акте, когда Лорис признается, что убил Владимира, крик Патрик Кэмпбелл «Убийца, преступник!» — звучал как обвинение, брошенное, заслуженно или незаслуженно, в порыве неистового возмущения прямо в лицо этому человеку. На прошлой неделе я, описывая игру Патрик Кэмпбелл, счел, что она таким своим тоном стремилась передать отличительную особенность характера миссис Эбсмит (особенность, упущенную Ольгой Нетерсоул): я имею в виду тот обличительный тон, каким миссис Эбсмит говорит с герцогом Сент-Олфертским, то есть тон, усвоенный этой героиней в ее выступлениях на Трафальгарской площади. Но теперь мне ясно, что Патрик Кэмпбелл решительно все эмоции может выражать только в тоне обличения. Если ей по ходу пьесы не нужно кого-либо обвинять, то кажется, что ей стоит больших усилий удерживать рвущийся наружу поток своих поношений. В целом Патрик Кэмпбелл производит впечатление великоленной женщины, с великоленным темпераментом, который она то пытается сдерживать, то, приводя зрителей в волнение, дает ему волю. Это, безусловно, означает, что актриса, одаренная редкими сценическими данными, еще не вполне владеет своим искусством. Даже в ее дикции немало технических дефектов. Чтобы добиться изысканного произношения, она энергично артикулирует кончиком языка, прижимая его насколько возможно к передним зубам. Пользоваться этим методом, чтобы овладеть изящной речью, можно, но злоупотреблять им не стоит. И это произношение не должно вызывать в нашей памяти прландского сноба, который пытается подражать «великосветскому» английскому языку подобным дешевым способом. А Патрик Кэмпбелл раз или два именно к нему и прибегала. Например, то, как она произнесла «One absorbing thought which meeks a sleeve of me», никак нельзя признать пре-

делом действительно изящной дикции. Нехороша и манера сэра Генри Ирвинга произносить гласные, из-за которой эта фраза прозвучала бы у него так: «One ap-sor-bing that which meks a slev of me» («р» в слове «absorbing» походило на немецкое «в», а подчеркнутое è — как во французском слове «fidèle»). Я не такой уж большой педант в этом вопросе и вообще не возражаю, чтобы Патрик Кэмпбелл выговаривала, «forgimme» вместо «forgive me» или вместо правильного и красивого «Be it so» — традиционное и безобразное «Be't so». Но я решительно протестую против «hatrid» и «disseived». Такие искажения появляются в речи, когда применяют ирландский рецепт. Я не прошу извинения за то, что вхожу в такие детали, ибо ведь хорошее сценическое произношение — это один из немногих образцов правильной дикции. И я с большой тревогой слежу, как наши молодые актрисы уродуют язык, когда, стремясь овладеть сценической речью, они непростительно пренебрегают фонетикой.

Сцена смерти в «Федоре» начинается как некий художочный салонный вариант убийства Нэнси Биллом Сайксом*, а заканчивается в духе нелепой гилбертовщины демонстрацией героини, которая вдруг с отвращением осознает, что муж самым вульгарным образом собирается ее задушить. Она подымается с достоинством, которое парализует его, и произносит: «О, если вы намерены вести себя так, я приму яд, как подобает леди, а вы, надеюсь, будете спокойно, как истинный джентльмен, смотреть на это!» — или какие-то другие столь же эффектные слова. В этом месте, над которым Сарду трудился с упорством штукатура или лепщика, Патрик Кэмпбелл удалось произвести впечатление. Это безошибочно свидетельствовало, что она, несомненно, способна на современный вариант всех сенсационных эффектов Сары Бернар, эффектов, к настоящему искусству имеющих не большее отношение, чем имеет к нему укрощение львов, но настолько популярных и прибыльных, что вряд ли найдутся женщины, которые устояли бы перед соблазном посвятить им всю жизнь. Во всех остальных сценах Патрик Кэмпбелл просто отмела Сарду в сторону и демонстрировала публике не залпсневелую «хорошо сделанную» трагедию Федоры, а собственное, совершенно гипнотическое обаяние. Для этой роли оно было неуместно, но на публику действовало неотразимо.

Последний дреднот, который был снаряжен Сарду и тащится от моря к морю в армаде мадам Бернар, завоеывая ей очередные восторги, называется «Жисмондой». Это невыразимо скучная штука, к счастью, прерываемая четырьмя антрактами. Действие происходит в середине века, и поэтому здесь нет ни писем, ни телеграмм, ни газет. От этого, правда, никому не легче, потому что действующие лица сами рассказывают друг другу о всех событиях. Исключение составляют: во-первых, сцена, когда ребенок попадает в клетку с тигром, что дает мадам Бернар повод испустить свой знаменитый вопль; во-вторых, обязательная для Сарду любовная сцена, необходимая для того, чтобы мадам Бернар продемонстрировала свой знаменитый небесный голос «voix celeste», который у нее всегда наготове, как фисгармония у сентиментального фермера Новой Англии; в-третьих, сцена, в которой в пароксизме гнуснейшего пристрастия к сенсациям нас угощают зрелищем Жисмонды, убивающей топором человека. Эта последняя сцена предвещает появление Жисмонды в качестве святой с пальмовой ветвью в руке, возглавляющей религиозную процессию. И не все ли равно, как называется подобное увеселение — Жисмондой, Теодорой, Венецией, Константинолем, Востоком или прыжком в воду капитана Бойтона? Я предпочитаю прыжок: меня интересует, как это кидаются в воду с шестифутовой высоты, — а мадам Бернар давно перестала вызывать во мне интерес. И я прихожу в трепет, когда представляю себе ощущение человека, бросающегося с крутизны. «Жисмонда» же не волнует меня ни капли. Как помпезное зрелище, это представление может привлекать людей, которых никогда не трогает своеобразная одухотворенная красота средневекового искусства, и поэтому они могут сравнивать изготовленный декоратором суррогат с шествием лорда мэра, а современную архитектуру Риджент-стрит с первоначальной. Но все это театральное зрелище можно так же сравнивать с великолепием «Короля Артура» в «Лицеуме», как умное, но уж слишком откровенное профессиональное делячество мадам Бернар с игрой Эллен Терри. Признаюсь, я с некоторой завистью наблюдаю, как Бернар, этот экс-художник, сознательно спустилась с вершин национального театра, где она приобрела славу, к странствующему балагану. Но до

каких же пределов может она пользоваться привилегиями и восторгами; подобавшими в прошлом ее рангу? Каждая актриса вправе откровенно сказать либо: «Обеспечьте меня достаточными средствами существования и позвольте мне совершенствовать мое искусство», либо же: «Обеспечьте мне столько денег и аплодисментов, сколько можно из меня выкачать, а мое искусство пусть провалится к черту!» И когда такой выбор сделан, долг критика проследить, чтобы любитель успехов и денег не пользовался большей славой, чем художник, преданный искусству и, следовательно, избравший более высокую цель. Мадам Бернар избрала поездки по свету, в которых она, изображая, как убивают людей топорами и женскими шпильками, загребает, осмелюсь сказать, кучу денег. Я желаю ей всяческого успеха, но, конечно, говорить о ней как об актрисе первого ранга я не могу, разве что она прилично заплатит мне за это. Как уважающий себя критик, я отказываюсь продаваться за безделицу.

Поразительно, как плохо мы еще осознаем, что в тех нпесах, которые целиком зависят от предельной выразительности и напряженности простых человеческих эмоций, пальма первенства перешла к оперным артистам. Меня удивляет не то, что «выставка» мадам Бернар воинюще вульгарна и обязательно заражена коммерческим духом, и не то, что она затаскана и старомодна, а то, что мы, как правило, мечтаем попасть на нее теперь, после того как мы видели Кальве * в роли Кармен и La Navarraise *. В первом ряду истинного искусства есть место для творческих методов Дузе и для драмы, в которой эмоция существует лишь для того, чтобы пробуждать живую мысль и этим волновать нас. Но там нет места для Сары Бернар и той напыщенной театральщины, которую стряпает для нее Сарду. Мне по крайней мере все это дело кажется устаревшим и смешным, если только я не отношусь к нему просто как к современному высшему этапу в развитии цирка и паноптикума. Я смотрю на это так, как в свое время смотрел на мадам Селесту в «Зеленых кустах» и в «Рыжей женщине». Хотя как автора трагедии я всегда предпочитал Бакстоуна * Виктору Сарду, я, бывало, считал мадам Бернар более выдающейся актрисой, чем Селесту. Но теперь я не сомневаюсь, что то было заблуждением минувших дней, когда Бернар была столь хрупка, что, как говорили, ее

появление в гондоле аэростата производило на него такое же действие, как выбрасывание балласта. Во всяком случае, я глубоко уверен, что, если бы мне пришлось вновь выбирать между Миами и Жисмондой, я обеими руками проголосовал бы за Миами — она по крайней мере была забавной.

Еще несколько слов о Федоре. Надеюсь, Патрик Кэмпбелл поймет, что повторить карьеру Сары Бернар теперь невозможно: искусство ее устарело, драмы ее умерли. Доказательство налицо: Патрик Кэмпбелл не может играть Федору, хотя для любой актрисы свыше сорока лет Федора более естественна, чем Паола Тэнкерей.

Между прочим, я забыл упомянуть, что в числе исполнителей «Федоры» была миссис Бэнкрофт *, как всегда искусная и занимательная. Бирбом-Три, поставленный лицом к лицу с Лорисом Ипановым, вынужден был подойти к нему серьезно и, загримировавшись поляком, неуклюже пытался воспроизвести в своей игре мелодраматический стиль. В довершение всего Патрик Кэмпбелл испачкала его костюм. Как только она касалась его своими прекрасными руками, на костюме его сразу же оставались белые пятна. Она преклонила перед ним колени, и его левая нога, став полосатой, тотчас же приобрела сходство с ногой зебры. Потом она конвульсивно обвила его руками, и, когда в следующее же мгновение он повернулся спиной к рампе, трудно было отличить спину его лиджака от его манишки. Прежде чем закончился акт, понадобился галлон бензина, чтобы привести Бирбома-Три в порядок. В конце пьесы он отомстил: падая на тело Федоры, он ухитрился посадить ей на щеку огромное черное пятно, которое было страшно заметно, когда она раскланивалась, благодаря за неистовые аплодисменты, закончившие этот вечер. И все же Три был настолько выбит из колеи и ничтожеством Лориса и непочтительным обращением с его костюмом, что, когда публика стала вызывать мистера Бэнкрофта *, он сообщил ей, что скромность не позволяет мистеру Бэнкрофту выйти, а вот миссис Бэнкрофт... но тут миссис Бэнкрофт вышла, улыбаясь, и публика, естественно, страшно расхохоталась.

Позвольте мне рекомендовать мыло и воду в качестве превосходного косметического средства для рук, не оставляющего никаких следов и не пачкающего костюмы.

Позвольте также заметить, что злоупотребление беллами в наше время стало смехотворным и что существует по крайней мере один критик, который пробует, нельзя ли уничтожить эту практику насмешкой.

«Стердей ревю», 1 июня 1895 г.

ПРОБЛЕМНАЯ ПЬЕСА- СИМПОЗИУМ

Должны ли драматурги заниматься социальными проблемами?

Не знаю, кто задал вопрос: должны ли социальные проблемы серьезно рассматриваться в драме? Очевидно, это был какой-то совершенно бездумный человек. Позвольте спросить, какие же социальные проблемы? И в какого рода драме? Положим, я отвечаю — да. Тогда, раз оспoprививание — социальный вопрос, а вагнеровская музыкальная драма, по мнению ее почитателей, — единственная совершенная форма драмы, то из этого следует, что я хотел бы видеть в Байрейте * тетралогию, посвященную Дженнеру *. Если я отвечаю — нет, тогда, раз брак — тоже социальная проблема и, кроме того, тема ибсеновского «Кукольного дома», я, значит, отвергаю это произведение как нарушающее каноны искусства. Вот почему я и отвечаю тому, кто задал этот пресловутый вопрос, что не намерен тратить свое и зрителя время на решение неудачно составленных головоломок, а собираюсь высказаться до конца и внести хоть какую-нибудь ясность в умственную неразбериху, нашедшую отражение в этой головоломке.

Социальные проблемы порождаются противоречиями между общественными установлениями и человеческими чувствами. Так, например, у нас есть некоторые установления, которые управляют жизнью женщин. Для тех женщин, чувства которых находятся в полной гармонии с ними, никакого женского вопроса не существует. Но в течение всего нашего столетия, со времени Мэри Уолстонкрафт, у некоторых женщин возникали чувства, а следовательно, и убеждения, которые приходили в противоре-

чие с общественными установлениями. Так, например, считалось естественным, что женщина передавала мужу все права на свое имущество и на себя самое, а также право представлять ее в политической жизни, подобно тому как отец представляет своего малолетнего ребенка. Но как только некоторым женщинам этот порядок перестал казаться естественным, они ощутили его как невыносимый гнет, и тогда немедленно возник женский вопрос, а затем, как его следствие, и закон об имущественных правах замужних женщин, законы о разводе, об избирательных правах женщин в местных выборах, и наши суды в отношении брачного права были заведены в очень любопытный тупик делом Уэлдона и делом Джэксона. Как только мы проведем достаточные реформы, с тем чтобы наши общественные установления отвечали чаяниям женщин, так же как сейчас они отвечают чаяниям мужчин, то женский вопрос перестанет существовать. Ведь где нет противоречия, там нет и проблемы.

Материалом для драматурга всегда служит какой-нибудь конфликт между человеческими чувствами и внешними факторами. Коль скоро общественные установления относятся к числу таких факторов, то каждая социальная проблема дает материал для драмы. Однако не каждая драма касается социальных проблем, потому что человеческие чувства могут вступать в конфликт и с такими факторами, которые не принадлежат к общественным и не поднимают никакой социальной проблемы, а просто составляют удел человека. Возьмите в качестве примера «Вторую жену Тэйкерея» Артура Пинеро. Чувства героини этой драмы — в конфликте с общественными установлениями, которые осуждают как ее, так и женившегося на ней человека. В этом смысле в пьесе есть социальная проблема. Но в одной очень эффектной сцене этой пьесы драматизм сведен к тому, что героиня, способная возбуждать любовь лишь своей красотой, отмечает, как подкрадываются к ней старость и увядание, разрушающие ее красоту. Здесь социальной проблемы нет: старость, как и любовь, смерть, несчастные случаи и индивидуальный характер человека, стоит вне всяких социальных установлений; именно это придает им вечное, общечеловеческое значение, и драма, где все это показывается, не зависит ни от времени, ни от места.

Исключительное душевное величие или исключительная моральная низость, любовь, смерть — уже одно это позволит вам, если вы действительно крупный драматург, создать драму, которая сохранит ваш язык живым на многие годы после того, как он выйдет из общего употребления.

Напротив, драма, построенная на социальной проблеме, не может быть долговечнее самой проблемы. Правда, в некоторых случаях мы можем воссоздавать в своем воображении отжившие порядки и сочувствовать трагедии, которую они породили. Так, например, полная драматизма история Авраама, получившего повеление принести в жертву своего сына (история, счастливый конец которой оказался возможным лишь благодаря вмешательству ангела), или приговор над Антонио, у которого должны были вырезать фунт мяса и которого в последнюю минуту спасла Порция, — еще не совсем утратили для нас свой интерес; но они значительно изменили свой смысл в наши дни, когда уже не существует ни ритуалов жертвоприношения, ни веры в чудеса и когда исчезло само понятие о полной власти заимодавца над должником. Достаточно нам и того, что сохранились такие темы, как отцовская любовь, смерть, злоба, ростовщичество и трагедии судебных приговоров. Но когда пьеса всецело строится на социальной проблеме, когда показывается борьба между человеком и чисто юридическим институтом, — ничто не может продлить ее жизнь дольше, чем существует сам этот институт. Так, драма «Рабы кольца» Гранди, трагизм которой построен на противоречии между личностью и принципом нерасторжимости брака, не переживет разумного закона о разводе и уже сейчас не захватывает английского зрителя, потому что решение этого вопроса представляется в наши дни вполне очевидным. А необычайно популярная пьеса «Исправить никогда не поздно» * едва ли просуществует дольше, чем наш возмутительный уголовный кодекс. Мы видим, таким образом, что драма, основанная на естественных факторах человеческой судьбы, не обязательно бывает лучше, чем драма, построенная на политической основе, но зато она имеет больше шансов на долговечность.

Замечено, что величайшие из драматургов предпочитают драму, далекую от политики, и что величайшие

драмы сводятся к простейшим естественным мотивам. Но то же можно увидеть и у второстепенных драматургов, хотя причина тут уже иная. Второстепенный драматург живет литературой; он живет в мире воображения, а не в мире политики, финансов или законов и не на той трибуне, где обсуждаются социальные проблемы. Поэтому он, как правило, удивительно мало знает жизнь. Он может быть человеком умным, с сердцем, воображением и юмором, может быть наблюдательным в той области жизни, какая ему доступна, но ему не хватает остроумия и знания действительности. Сравните его произведения с пьесами Шеридана и вы тотчас обнаружите дефект. Впрочем, нам незачем ходить так далеко. «Суд присяжных» Гилберта занимает особое место в современной английской драматургии единственно потому, что автор этой пьесы — человек остроумный и знающий жизнь. Кстати, пьеса эта дает и ответ на вопрос, могут ли социальные проблемы служить для драмы хорошим материалом. Но хотя эта вещь — довольно плоская и, в сущности, ценна только как сатира на социальное установление (иск за нарушение брачного обещания), она все же весьма занимательна и поэтому обогатила материально и драматурга и автора музыки к спектаклю. «Школа злословия», популярнейшая из современных комедий, — это драма-проповедь, «Исправить никогда не поздно», эта популярнейшая из современных мелодрам, — драма-памфлет. На примере Чарлза Рида мы видим, что человек, хорошо знающий жизнь, добивается в театре лучшего положения по сравнению с рядовым профессионалом. Все наши лучшие и наиболее популярные пьесы это, по существу, драматизированные проповеди, памфлеты, сатиры или парламентские отчеты; и это настолько очевидно, что многие наши известные авторы, уже завоевавшие солидное положение своими чисто поэтическими драмами, жаждут лавров и гоноров драматурга-социолога. Генри Артур Джонс в качестве автора «Посредника» и «Крестоносцев» занял положение, которое при всей своей огромной популярности не мог дать ему «Серебряный король», а Пинеро, как автор «Второй жены Тэнкереля» и «Знаменитой миссис Эбсмит», приобрел и больше славы и больше денег, чем автор «Душистой лаванды». Правда, социальные мотивы некоторых из этих пьес так же вымышлены, как имена

и адреса действующих лиц, но успех этой псевдосоциологии говорит о большом спросе публики на доброкачественный продукт.

Можно, следовательно, считать доказанным, что рядовой драматург пренебрегает социальными проблемами только потому, что он ничего о них не знает, причем от этого невежества страдают и его популярность, и его положение, и карман. С великими драматическими поэтами происходит другое. Шекспир и Гете не принадлежат к тем, кто «не интересуется политикой». Такие великие умы все поглощают с жадностью: поэтический вымысел, науку, сплетни, политику, технические достижения, спорт — словом, все. Шекспир изобилует краткими проповедями на житейские темы в чисто английском духе — тут и Кассио, рассуждающий о трезвости, и Гамлет, рассуждающий о самоубийстве. Гете на свой, немецкий, лад постоянно решает метафизические проблемы. Постичь музыкальные драмы Вагнера — значит усвоить целую философскую систему. Так было со всеми великими творцами вплоть до нашего века. Они с ранней юности впитывают в себя все споры, все социальные проблемы, все злободневные вопросы, все увлечения, все убеждения и все моды своего времени; но их темам в конечном счете оказывается не тот или иной социальный вопрос, не та или иная реформа, а все человечество в целом. До наших дней великого драматического поэта нельзя было относить ни к социалистам, ни к индивидуалистам, ни к позитивистам, ни к материалистам и ни к каким другим «истам», хотя он и объедает все «измы» и все группы и партии цитируют его и объявляют своим сторонником. Социальные проблемы чересчур фракционны, чересчур актуальны и временны, чтобы вдохновить писателя на мощное творческое усилие, требуемое для создания великой поэзии. Проблема тюремной реформы могла дать Чарльзу Риду пищу для эффектной и удачной мелодрамы в прозе, но она никогда не сможет породить «Гамлета», «Фауста» или «Пера Гюнта».

Следует, однако, иметь в виду, что огромный рост современного народонаселения и развитие периодической печати придают любому социальному вопросу гораздо больше значения, чем он имел прежде. Убийства совершает лишь ничтожный процент людей, однако население земного шара настолько велико, что казни совершаются

ужасающе часто. Случаи, о которых Гете в Веймаре мог слышать раз в десять лет, в современных газетах описываются ежедневно и подчеркнута сенсационно. На наших глазах социальные вопросы все более завладевают творческим воображением писателей. Роман «Les Misérables»¹, фабула которого тонкой струйкой пробивается сквозь обширные трактаты на всевозможные темы — от религии до сточных вод, — это произведение, очень характерное для девятнадцатого века; оно показывает, что события, не имевшие значения во времена Эсхила, становятся чрезвычайно внушительными в современном цивилизованном государстве, где они помножены на миллион. Романы Золя представляют собой плод воображения, потрясенного современной огромной полицейской сетью, современными больницами и хирургией, работой современных военных корреспондентов и даже железными дорогами; так, героем одного из романов Золя выступает Джек Потрошитель и его любимый локомотив. Что сказал бы Аристофан о городе, где насчитывается пятнадцать тысяч сумасшедших? Возможно, он посвятил бы одну из своих комедий проблеме лучших методов обращения с ними.

Во всяком случае, Ибсен, создав своих «Бранда», «Пера Гюпта» и «Кесаря и Галилеянина» — драматические поэмы величайшего масштаба, — настойчиво принимая потом за относительно прозаические пьесы на явно переходящие социальные темы, значение которых колоссально возросло в современных условиях; они послужили ему тем стимулом, который сто лет или четыре тысячи лет назад драматург мог почерпнуть лишь в зрелище вечной борьбы человека с собственным духом. «Кукольный дом» со временем станет безнадежно скучным, а «Сон в летнюю ночь» еще долго будет сохранять свою свежесть, хотя «Кукольный дом» и принес миру гораздо больше пользы, чем шекспировская комедия. А это большая награда для величайшего гения, который всегда крайне утилитарен.

Вернемся на минуту к замечанию, высказанному мною по поводу «Рабов кольца» Гранди, то есть по поводу того, что актуальность этой пьесы, а следовательно, и ее драматический интерес в настоящее время утрачены, так

¹ «Отверженные» (франц.).

как поставленная в ней социальная проблема сейчас фактически решена. Постановка ее после пьесы «Les Surprises du Divorce»¹, адаптированной для Англии тем же Гранди, была анахронизмом. Когда нам удастся так организовать наш социальный строй, что все социальные вопросы будут разрешаться по мере того, как они созревают, они уже не смогут пробиваться на сцену. Если бы Ибсен, например, мог надеяться, что злоупотребления, которые он обличал в своих прозаических драмах, будут искоренены без его вмешательства, он, несомненно, не стал бы их касаться. В Англии подобное же стремление побудило Уильяма Морриса оставить свои gobelены, эпические поэмы и свои полиграфические шедевры ради того, чтобы попытаться вразумить своих сограждан более действенным способом: он начал выступать на улицах и на Трафальгарской площади. Творчество Джона Рескина началось с «Современных художников», Карлейля* — с его очерков о немецкой культуре и пр., но в конце концов оба они были вынуждены стать публицистами революционного толка.

Если люди, куда ни помотришь, гниют заживо и мрут с голоду и ни у кого недостает ни ума, ни сердца забить по этому поводу тревогу, то это должны делать большие писатели. Словом, наши поэты идут по стопам Шелли и становятся политическими и социальными агитаторами, превращая театр в трибуну пропаганды и арену дискуссий. И это неудивительно, ибо при той лихорадочной быстроте, с какой сменяют и вытесняют друг друга технологические процессы в результате соперничества конкурентов, которым нет дела до возможных социальных последствий; при тех переменах в общественном мнении, которые вызываются распространением широкого образования, популярной литературы, возросшими возможностями передвижения и т. п., социальные проблемы, требующие своего разрешения, возникают почти ежедневно. А между тем политический механизм, который один только и может дать нашим учреждениям возможность поспеть за этими переменами, так устарел и до того неповоротлив из-за невежества, апатии, тупости и классовой розни среди избирателей, что эти социальные проблемы не могут быть решены,

¹ «Неожиданности развода» (франц.).

пока не станут такими острыми, что даже правительства признают необходимость что-то предпринять. А чтобы обнаружить всю остроту этих проблем, поэты должны помогать тем немногим, кто борется за общественное дело уже на его начальной стадии, когда единственной наградой им бывают брань и поношения.

Ясно, однако, что, когда полчища несчастных, именуемые сейчас нациями и народами, создадут разумно построенное общество, вопросы «хлеба насущного» будут решаться без помощи философов и поэтов. Будущим шелли, моррисам, рескиным и карлейлям не придется тратить силы на то, чтобы преподавать своим согражданам азы политической экономии; будущим ибсенам не придется сочинять наглядные проповеди против избалованности женщин, нечистой совести или продажности муниципальных советов, вместо того чтобы создавать великие и вечные драматические поэмы.

Распространяться на эту тему далее нет надобности. Выводы же следует сделать такие:

1. Всякая социальная проблема, возникающая из противоречия между человеческими чувствами и окружающей обстановкой, дает материал для драмы.

2. Предпочтение, которое большинство драматургов обычно отдает столкновениям человека, по-видимому, с неизбежными и вечными, а не временными и политическими факторами, в огромном большинстве случаев объясняется политическим невежеством драматурга (не говоря уже о невежестве зрителей) и лишь в немногих отдельных случаях — широтой его философских воззрений.

3. Огромные масштабы и сложность современной цивилизации и роль современной прессы, помогающей развитию нашего сознания, имеют своим результатом следующее: во-первых, они дискредитируют всеобъемлющие философские системы, так как обнаруживают больше фактов, чем в состоянии обобщить даже способнейший из людей; во-вторых, они усиливают потребность в социальных реформах настолько, что заставляют служить этой цели даже вдохновение поэтов.

4. Обусловленное этим проникновение социальных проблем на сцену, в художественную прозу и поэзию будет исчезать по мере улучшения социального строя, когда все прозаические социальные проблемы можно

будет успешно решать, не доводя их до такого обострения, чтобы они поглощали все внимание драматурга, романиста и поэта.

«Гуманитарий» VI, май 1895 г.

ДВЕ ПЬЕСЫ

(«Макер» — мелодраматический фарс в 3 действиях Уильяма Эрнеста Хенли и Роберта Льюиса Стивенсона, «Нью-ревью», июнь 1895 г.

«La femme de Claude»¹ Александра Дюма-сына. Театр «Друри-Лейн», 5 июня 1895 г.)

В последнем номере «Нью-ревью» Уильям Хенли опубликовал новый вариант «Роберта Макера», написанный им в соавторстве с покойным Р. Л. Стивенсоном. Впервые я прочел его еще до того, как театр «Лицеум» возобновил постановку старого варианта пьесы. Эта постановка особенно поразила меня как пример того ужасного разрыва, который существует у нас между театром и литературой. С одной стороны, известный романист в сотрудничестве с талантливым поэтом воскрешает из забвения знаменитую арлекинаду, пишет ее новый вариант, а с другой — наш ведущий актер-режиссер нашего ведущего театра возобновляет постановку старого варианта этой арлекинады, вместо того чтобы подумать о воплощении на сцене нового варианта. Театр удовлетворился старым, дешевым текстом, который первоначально предназначался для серьезной душераздирающей мелодрамы, а новый вариант продолжал спокойно существовать в виде маленькой брошюры, и только теперь его напечатали в журнале. Очень жаль, что Хенли не смог опубликовать в «Ревю» старый вариант рядом с новым: это сразу доказало бы, что старый вариант не только неудобочитаем, а новый сделан с таким искусством и остроумием, что нас радует каждая его фраза; но и по своим сценическим достоинствам новый вариант значительно превосходит старый. Вместо двух чрезвычайно сложных декораций, требовавших длинного антракта для их перемены, не говоря уже

¹ «Жена Клода» (франц.).

о трудах и расходах на них, теперь нужна только одна декорация, в которой и будет происходить действие всей пьесы. Это позволяет опустить занавес лишь один раз, всего на несколько коротких минут, чтобы отделить друг от друга эпизоды и с помощью этого условного приема отметить движение времени от утра до ночи и с ночи до момента убийства, не прерывая, таким образом, развитие эксцентриады. Глупые бессмыслицы первого варианта выброшены, и все в целом насыщено тем обаянием живой фантазии, которое помогло Леметру* спасти эту тему от забвения; эффектные же ситуации сохранились и стали гораздо лучше. Макер не изменился нисколько — он липился только своей скрипучей табакерки, но зато приобрел способность высказывать философские афоризмы, и авторы вложили их в такие замечательные реплики, какие не стыдно произносить и знаменитому актеру. Нелепая, давно потерянная жена в новом варианте не существует, жапдарм и трактирщик приобрели комические черты, а убийство стало по-настоящему жутким. Короче говоря, «литераторы» по всем пунктам наголову разбили неумслого «драматурга», написав пьесу лучше, остроумней и сделав ее более сценичной. Всякий мало-мальски умный и культурный человек сообразит, что даже возможность сравнения двух вариантов совершенно исключена. К сожалению, — я глубоко убежден в этом — актеры еще долго будут отыскивать в старом варианте некую таинственную «сценичность», которой якобы нет в новом. И эта моя уверенность обусловлена не интуицией, не пристрастием, а тем фактом, что мой опыт критика не ограничивается знакомством с одними театрами Уэст-Энда. Помню, однажды вечером я шел по Уайтчепель-Роуд с компанией весьма интеллигентных людей, среди которых были две очень известные и одаренные замечательным краспоречием и поэтическими способностями дамы и несколько мужчин, посвятивших себя, как и я, литературе, искусству и политике. Мы проходили мимо «балагана» — одного из самых убогих лондонских театриков. Никто из нас никогда не бывал в таких театрах, и все мы были достаточно умны, чтобы заинтересоваться тем, как выглядит современная драма без ее нарядных покровов. Мы поэтому и вошли в помещение балаганчика и сразу настолько пополнили содержимое его кассы, что пьеса,

которая должна была начаться примерно еще за полчаса до нашего появления, действительно началась. Однако сначала внимание актрисы, игравшей героиню, раздвигалось между сценой и ее ребенком, которого она пристроила возле оркестра (это была старомодная шарманка, стоявшая около двери). Увидев, что наша поэтесса приласкала ребенка, героиня в благодарность посоветовала ей предупредить «своего кавалера», чтобы тот спрятал цепочку от часов, так как многие зрители «очень рассеянны». Смотреть драму было бы совсем невозможно, если бы не световые эффекты, которые производил, когда ему вздумается, суфлер, без сомнения, пьяный. А так как в зале еще кишели насекомые, то конца спектакля мы не дождались. Но за пятнадцать минут, проведенных в этом «балагане», мне удалось понять, почему старые актеры все еще отказываются от сотрудничества с писателями. По традиционным представлениям, театральное искусство призвано питать распространенные предрассудки и невежество, запугивать простолюдинов приведениями и кровью, развлекать потасовками и палочными ударами, дурачить дешевой пышностью и высокопарными разглагольствованиями, паразитически приспособливаться к правительственному убожеству зрителей, вместо того чтобы очищать их души и облагораживать их чувства. Таковы традиции, от которых театру очень трудно отказаться. Вот почему существует один вариант «Макера» в «Нью-ревью» и другой — в театре «Лицеум»; вот почему такой актер, как Коклен, заявил журналистам, что никто из писателей не понимает театра лучше автора «Тоски»; а такой заслуживающий уважения актер, как Хейр, без зазрения совести ставит облагороженный вариант балаганной пьесы в театре Гаррика. Вот почему многие умные и здравомыслящие люди считают, что ходить в театр безнравственно, и даже те, кто и бывает в театре, все же уверены, что священнику появляться там не подобает.

Если посмотреть на новый вариант «Макера» с их точки зрения, в нем можно обнаружить массу недостатков. Так, авторы вывели на сцену полисмена, совершенно не думая о том, что зрители боятся полиции, что они злорадствуют, когда кого-нибудь арестовывают; они показали вельможу так, что его титул не льстит нашему раболению, а его золото не вызывает зависти;

с тупостью людей, которые никогда не испытывали голода, они вынесли на сцену вина и изысканные яства, не учитывая того впечатления, какое это роскошество произведет на бедняков; они равнодушно обошли «любовную» интригу, забыв, что сцена почти всегда служит пьедесталом, на котором ставят, направляя на нее яркий свет, накрашенную и разряженную женщину и тем самым доставляют удовольствие мужчине, уставшему от печального и утомленного лица своей труженицы жены; они показали на сцене убийство, не принимая в соображение, что убийство — это запретная радость для людей, не убивающих своих ближних или тех, чьего имущества они возжелали, только потому, что их сдерживает страх перед виселицей и шестой заповедью. Когда режиссер говорит о пьесе: «Она не годится для сцены», и критик, достаточно долго занимающийся своим ремеслом, чтобы усвоить точку зрения режиссера, вторит ему: «Ce n'est pas du théâtre»¹, они имеют в виду именно это, хотя внешне все может выглядеть совсем иначе. И именно потому, что Стивенсон и Хенли отказались изображать измененное коварство и цинизм, без чего не обходится ни одна эффектная мелодрама, и наполнили свою пьесу блестящим остроумием, фантазией, романтикой и юмором, воплощенными с литературным мастерством, одновременно изобретательным и непринужденным; даже такой театр, как «Лицеум», не осмелится подняться до их уровня.

Теперь, когда сотрудничество авторов «Магера» разрушилось из-за смерти Стивенсона, который, надо сказать, легче обходился без режиссеров, чем они без него, трудно решить, будет ли Хенли продолжать дело в одиночку. В содружестве Стивенсона и Хенли художественное мастерство одного счастливо сочеталось с озорным мальчишеским воображением другого, и это придавало всему особую прелесть.

В Стивенсоне, старшем в этой паре, обнаруживались несомненные признаки дальнейшего творческого роста, и, подогреваемый сотрудничеством со своим пасынком, он писал истории, в которых не сразу можно было узнать грошовой книжечки нашего детства, переписанные теперь искусной рукой мастера. Что же касается Хенли,

¹ Это не сценячно (франц.).

то он вообще не поддается опустошительному влиянию времени. В характерном для него культе литературы проявляется какая-то занятая смесь педантизма с мальчишеским преклонением перед атлетическим героем. Он приходит, например, в восторг от предназначенных для подростков романов о боксерах вроде «Профессии Кэшеля Байрона»^{*}; его воображение не подчиняется здравому смыслу; он не только обожает своих литературных и театральных героев, но и, оберегая их репутацию, ревниво следит за всеми их соперниками; он благоговеет перед традициями; весь свой опыт он почерпнул из прочитанной им беллетристики; в каждой написанной им строчке сказывается главная черта молодежи — неспособность понять, что реальная жизнь чрезвычайно отличается от ее изображения и осмысления искусством и научными теориями. Тем не менее Хенли наделен романтическим воображением и прекрасным даром поэтической речи, и для того, чтобы обеспечить «Макеру», «Адмиралу Гини»^{*} и всем прочим достойных преемников, ему нужны только конкретные темы, потому что пьесу в отличие от стихов и даже статей нельзя создать из чистых абстракций — гнева, презрения, отрицания и т. д.

В среду Дузе выступила в «La Femme de Claude» в «Друри Лейн». Я до сих пор еще не оправился от того эмоционального потрясения, которое пережил в театре, и потому пока не в силах трезво судить об этом спектакле. Дузе утолила мою тоску по прекрасному и тонкому актерскому искусству. Даже у нас, в этом крупнейшем центре мирового искусства, никому не дано предвидеть, как еще может раскрыться сценический талант Дузе; это остается тайной для всех, кроме нее самой и нескольких тонких знатоков. Я был бы готов безоговорочно утверждать, что она играет лучше всех виденных мною современных артистов, если бы эта фраза не давала оснований предполагать, что мне пришлось видеть больше первоклассных актеров, чем это было на самом деле. Сальвини и Ристори я видел только в историко-героических ролях и пьесах Шекспира, а с Кокленом я знаком только по его выступлениям в произведениях Мольера, да в таких современных пьесах, как «Les Surprises de

Divorce». Игра этих трех великих актеров мне кажется (попросту говоря) вполне законченной и совершенной, если психодить из их понимания своих ролей, а это понимание обычно соответствовало, и даже больше, чем соответствовало, культуре их поколения. Но все они творчески созрели до того, как театр достиг уровня, на котором Вагнер и Ибсен смогли стать властителями дум. Дузе — первая актриса, которая применила метод этой великой школы, чтобы создавать современные роли и по-современному интерпретировать старые роли. Для тех, кто внимательно следит за театральной жизнью, стиль Дузе не слишком нов: таким совершенством нельзя овладеть без долгих исканий. Помню, много лет назад, когда «Японская красавица» * была впервые поставлена в «Лицеуме», меня поразили два обстоятельства. Первое, что Генри Ирвинг после многих усилий и, да будет мне позволено сказать это, продолжительного барахтанья нащупал, наконец, путь к исполнению героических ролей. А второе — поразила меня сцена возвращения Клода с Полной домой после свадьбы. Эллен Терри несколькими тонкими штрихами внесла в этот эпизод игру неумовимых чувств, достигнув этого средствами, глубоко чуждыми традиционной трактовке этой роли. Она сделала это так, что я до сегодняшнего дня отлично помню все мельчайшие подробности, хотя самыми большими усилиями я не могу вызвать в своей памяти хотя бы смутное представление о какой-либо другой сцене с Полной. Эта роль так же не соответствовала своеобразному дарованию Эллен Терри, как и большая часть из двадцати трех ролей, которые она играла на сцене «Лицеума» (Катрин Дюваль в «Мертвом сердце» и др.). Клемент Скотт составил для меня список этих ролей, очевидно, для того, чтобы снова заставить меня плакать над тем, как растратывался впустую такой редкий талант. Конечно, не все двадцать три роли были плохи в обычном смысле этого слова, и, конечно, нельзя сказать, что Эллен Терри хоть одну из них провалила. Ведь шекспировская Клеопатра — отнюдь не плохая роль, и Дузе играла ее неплохо. Однако кто смог бы понять, что Дузе — великая актриса, если бы видел ее только в роли Клеопатры? И кто сможет понять, на что способна Эллен Терри, если увидит ее только в пьесах, которые — пусть не по времени написания, но по своему духу — относятся к той недавней,

но мрачной поре нашей истории, когда не было еще законов об имущественных правах женщины? О глубине таланта Элли Терри я могу только догадываться, вспоминая ее на сцене театра «Корт», а теперь, когда она играет те же роли в «Лицеуме», улавливая в них ее собственные интерполяции. В этих-то интерполяциях и прорывается сквозь ткань старых пьес ее гений, прорывается к новому современному стилю игры, хотя, в конце концов, актрису все же связывает старый материал. Именно в таких проблесках и можно увидеть будущее торжество стиля Дузе. Спустя много времени после постановки «Линской красавицы» на сцене появилась Дженет Эчерч, которая, играя Александру в пьесе Восса, по точности, целостности, разнообразию приемов и красоте исполнения сумела приблизиться к Дузе, как никто на английской сцене. Однако сравниться с Дузе никто не мог. Элеоноре Дузе достичь совершенства помогла сама природа, которая, к счастью, была к ней сурова и наделила ее только одним даром — гениальностью.

Элли Терри — женщина оригинального и неотразимого личного обаяния. Что же касается Дженет Эчерч, то ей постоянно грозит опасность так и не добраться до вершин искусства, ибо в качестве дополнительных и довольно дешевых даров природа наградила ее красотой довольно банального типа и изрядной дозой той способности выражать обыкновенные чувства с необыкновенной эмоциональной силой, которая производит так называемых «великих» актрис школы Сары Бернар. Мы знаем двух Дженет Эчерч: одна играет Нору и Александру, а другая — Адриенну и Незабудку; бывает, что обе они сливаются. Но только в Дузе воплощена великая школа в ее совершенной чистоте. Дузе без своей гениальности просто заурядная маленькая женщина, которую не взял бы ни один театр, а Элли Терри и Дженет Эчерч всегда имели бы определенный успех как хорошенькие премьерши, даже если бы их мастерство и не превосходило того, чему можно научить за несколько лет любую актрису с нормальными способностями. Дузе благодаря своей гениальности столь восхитительна, что следить за пьесой просто невозможно, потому что следить исключительно за игрой актрисы. Только тот, кто вообще знает, как развиваются актрисы, может судить о необыкновенном богатстве искусства Дузе. Представьте себе молодую

восторженную дебютантку, получившую первую роль. Она самозабвенно изучает эту роль и находит в ней для себя несколько выигрышных моментов. Трудность далее заключается в том, чтобы убедить актрису ничего не делать в промежутках между этими найденными ею моментами, когда пьеса должна идти как бы сама собой. И бывает, что эти-то промежутки и оказываются как раз единственными удачными местами в ее исполнении, потому что опорные моменты она выбрала неудачно и сыграла их неуклюже. Большинство актрис никогда не усваивает ничего, кроме правила, что никаких новых моментов в пьесе изобретать для себя не надо, а лучше просто выбирать в своих ролях такие эпизоды, в которых позволительно применять испытанные и давно изношенные штампы. Научившись гладко владеть старыми штампами в этих эпизодах, а в промежутках между ними просто с изящным видом бездействовать, будто так и должно быть, они и становятся законченными актрисами.

Путь же великой актрисы очень труден. Она никогда не перестает искать в своих ролях все новые, решающие моменты, присоединять их к тем немногим, которые она открыла вначале, и разыгрывать их со все большей силой и естественностью. Приходит время, когда вся роль станет одной цепью этих решающих моментов, и все они будут хорошо отработаны. Для некоторых актрис это и есть вершина мастерства. Но у величайших актрис вскоре начинается удивительное слияние этих решающих моментов в одно неразрывное целое, и тогда кажется, что актрисе вообще не требуется как-то особенно выделять опорные места: она живет в роли непринужденно и «естественно». Дузе и достигма этого редкого совершенства. Если, например, опытный критик будет внимательно изучать созданный ею образ Маргариты Готье, ему станет ясно, что отдельные и на первый взгляд простые приемы ее игры — это совокупность множества разнообразных приемов, задуманных первоначально независимо друг от друга, потом добавляемых по одному к роли, и, наконец, в результате многолетней эволюции слившихся в единое и нераздельное сложное целое. Возьмем в качестве простейшего примера эпизод в третьем акте, когда Камилла собирает цветы в букет. Это занятие кажется нам простым и естественным, а на самом деле здесь созданный долгим трудом тщательно разработанный танец

рук, и если вы будете внимательно наблюдать, то увидите, что он довольно длителен и весьма разнообразен.

Таким же путем возникают и разнообразные проявления характера. Вот в чем тайна необычайного интереса, возбуждаемого в нас таким исполнением. За каждой деталью — годы труда, физического и умственного, да, труда и мысли, а не просто практики и навыков. А это совершенно разные вещи. Для такого труда требуется колоссальное духовное напряжение. Оно и делает Дузе такой исключительной актрисой. Ее труд в высшей степени интеллектуален и потому требует энергии неизмеримо более высокого качества, чем тот напор пара, который у актрис школы Бернар вызывает неизбежный взрыв страстей. Актриса такой высокой духовной энергии способна менять присущее ей личное обаяние, как платье. У Сары Бернар нет ничего, кроме личного обаяния; чтобы она могла демонстрировать его, Сарду и придумывает любовные, с позволения сказать, сцены. А Дузе никогда не демонстрирует публике обаяние собственной личности. Она передает очарование Цезарины, Маргариты Готье и хозяйки гостиницы, — словом, очарование тех женщин, в которых она перевоплощается. Вас завораживает реальность создаваемого ею образа и волшебное искусство актрисы, и в то же время вы ясно сознаете, что ни вы сами, ни актриса не становитесь соучастниками изображаемых на сцене переживаний. Описав ключ к постижению наших собственных чувств — постоянного, необыкновенного восхищения актрисой и огромного уважения к женщине (сочетание это столь редкое, что кое-кто сомневается в его возможности), я оставляю до своей следующей статьи разбор пьес, в которых играла Дузе на этой неделе.

«Сэтердей ревю», 8 июня 1895 г.

ДУЗЕ И БЕРНАР

Уильям Арчер крайне неудачно защищает театральных критиков от Стрита, который обвиняет их в равнодушии к актерскому искусству. Арчер утверждает, что если у Хэзлита* и Ли Хапта* были прекрасные возможности сравнивать друг с другом разных талантливых актеров, выступавших в знаменитых ролях,

то удел современного театрального критика — рассуждать всю жизнь о хороших «игровых пьесах», в которых нет живых людей, да об исполнителях, которые не создают и не интерпретируют характеры, а просто за определенное вознаграждение соглашаются на то, чтобы театр демонстрировал их красоту и эксплуатировал их популярность. Арчер мог бы выдвинуть еще один довод, относящийся почти ко всем произведениям современной драматургии, то есть упомянуть закон об авторском праве, на основании которого актеры и актрисы не только приобретают в собственность новые пьесы, но и могут не давать никому другому ставить их или играть в них. Однако теперь мы, критики, можем наконец превзойти Хэзлита и Ли Ханта, ибо у нас только что появились, помимо четвертой Федоры, две миссис Эбсмит, и мы, кроме того, увидели Дузе и Сару Бернар, которые, соперничая друг с другом, играют в «La Dame aux Camélias»¹ и в «Heimat»² Зудермана: одна в театре Дейли, а другая в «Друри-Лейн». Теперь или никогда можно наконец победоносно опровергнуть жалобу английского актера на английскую печать: критиков постоянно обвиняют в том, что они недостаточно хорошо разбираются в искусстве актерской игры и неспособны отличить ни эффектно написанную роль от хорошо сыгранной, ни набор трюков, всегда имеющихся у старого опытного актера, от богатства идей и умения проникнуть в образ, отличающих подлинного мастера от рядового ремесленника.

Начало этой недели ознаменовалось возвращением Сары Бернар к своему старому амплу серьезной актрисы. Она сыграла Магду в зудермановской «Heimat», и Дузе немедленно бросила ей вызов, сыграв в среду ту же роль в «Друри-Лейн». Контраст между двумя Магдами был настолько огромен, насколько он вообще мыслим между двумя актрисами, которые двадцать лет обучались своей профессии в совершенно одинаковых условиях. Сара Бернар обладает очарованием торжествующей зрелости. Она, возможно, немного избалованна и капризна, но, если только ее носят на руках, у нее всегда наготове лучезарная улыбка. Ее туалеты и брильянты хотя не всегда самого высокого вкуса, зато всегда сверхвеликолепны; фигура,

¹ «Дама с камелиями» (франц.).

² «Родина» (нем.).

в былые дни довольно худощавая, сейчас не оставляет желать ничего лучшего, а цвет лица показывает, что она не напрасно изучала современную живопись. Актриса искусно воспроизводит в живой картине те очаровательные розовые эффекты, которых добиваются французские живописцы, придавая человеческому телу приятный цвет клубники со сливками и рисуя тени в алых и малиновых тонах. Она красит уши в малиновый цвет, и они мило выглядывают из-под прядей ее каштановых волос. Каждая ямочка получает свое розовое пятнышко, а кончики пальцев столь изящно подкрашены розовой краской, что вам кажется, будто они так же прозрачны, как уши, и будто свет играет в их тонких ящичках. Ее губы словно свежесыкрашенный почтовый ящик, а щеки до самых тонко опущенных ресниц цветом и бархатистостью напоминают персик. Она красива нечеловеческой и неправдоподобной красотой своей школы. Но такое неправдоподобие простиительно, потому что, хотя все это величайшая чепуха, в которую никто не верит, и меньше всего сама актриса, все же красота эта сделана настолько искусно и ловко, настолько профессионально необходима и преподносится с таким благодушным видом, что не принять ее невозможно. Когда героиня, как ослепительное видение красоты, неожиданно появляется на сцене, мы чувствуем, что актриса вовсе не стремится обмануть нас, а, глядя нам прямо в глаза, как бы спрашивает не без пикантности: «Ну, кому из вас придет в голову, что я бабушка?» Перед таким кокетством устоять, конечно, нельзя, а когда она еще берется за дело всерьез и показывает, как хорошо умеет играть, то уже не жалеешь, что поддался ее ухищрениям и забыл о своих высоких требованиях к искусству. Эти ухищрения вполне соответствуют эгонистическому характеру ее мастерства, которое пробуждает в вас не возвышенные мысли или глубокие чувства, а восхищение актрисой, сочувствие к ней, желание ее защищать, плакать с ней, смеяться над ее шутками, следить, затанцовать, за ее судьбой и бешено аплодировать ей, когда опускается занавес. Это умение отыскивать все ваши слабости и играть на них: льстить вам, терзать вас и волновать, а вернее сказать — дурачить. И все это проделывает с вами Сара Бернар, играющая Сару Бернар. Костюмы, названия пьесы, порядок реплик могут меняться, но женщина всегда остается одной и той же. Бернар не вживается

в образ героини, а подменяет ее собой. Этого как раз никогда не случается с Дузе, каждая роль которой есть самостоятельное произведение искусства. Когда она выйдет на сцену, возьмите, пожалуйста, бинокль и пересчитайте все морщинки, которые время и заботы уже проложили на ее лице. Они — свидетельства ее человеческой природы, опыта, более глубокого, чем умение скрывать эти красно-речивые письма под слоем купленного у аптекаря персикового румянца. Тени у нее на лице — серые, а не алые; губы тоже порой бывают почти серыми, и нигде нет ни розовых пятнышек, ни ямочек. Ее обаянию никогда не сможет подражать никакая трактирщица, даже обладающая неограниченной суммой денег «на булавки», — никогда, даже если вместо ручки пивного насоса перед ней окажутся огни рампы. И впечатление от Дузе отнюдь не безнадежное, как могут вообразить завсегдатаи трактиров. Уилкс, зверски косивший, хвастался, что он только на четверть часа отстает от самого красивого мужчины в Европе. А стоит Дузе пробить на сцене пять минут, как она на четверть века обгоняет прекраснейшую в мире женщину. Я признаю, что тщательно отработанная Сарой улыбка Монны Лизы, изящно опущенные ресницы и яркие карминные губы, застенчиво открывающие ряд жемчужных зубов, по-своему эффектны, что это все не столько вызывает к нашей чувствительности, сколько ошарашивает. И улыбка Сары длится целую минуту, а то и дольше. Дузе, когда у нее на одно мгновение чуть дрогнут губы и вы скорее почувствуете, чем увидите это, — Дузе трогает вас до глубины души, и каждая морщинка и холодный тон серых теней на ее лице придают особую выразительность трепету ее губ. А что касается юности и старости, то кто может ассоциировать чистоту и нежность чувств и простоту их выражения с рассчитанными уловками, которыми отталкивает нас старость, или сладострастный призыв и навязчивый эгоцентризм с искренностью и великодушием, которыми привлекает нас юность? Кто воспринимает жену Потифара * как молодую женщину, а святую Елизавету Венгерскую — как старуху? Подобные ассоциации чудовищно несправедливы по отношению к старости и не заслужены юностью: их по праву следует отнести к различию характеров, а не возраста. Но они властвуют над нашим воображением, и великий актер использует их, чтобы казаться вечно юным. Однако я, как

критик, совершил бы ошибку или проявил глупость, если бы предположил, что Дузе в меньшей степени, чем Сара Бернар, пользуется тем искусством, которое усиливает впечатление от ее игры, когда она перевоплощается в молодых и хорошеньких женщин. Если говорить правду, то в искусстве быть прекрасной мадам Бернар ребенок по сравнению с Дузе. Позы и мимические эффекты французской актрисы так же легко пересчитать, как и идеи, которые она передает своей игрой: для этого вполне хватит пальцев на руках. Дузе же заставляет поверить, что разнообразие ее поз и прекрасных движений неистощимо. Все идеи, малейший оттенок мысли и настроения выражаются ею очень тонко и в то же время зримо. В ее на первый взгляд бесконечных и разнообразных движениях мы не заметим ни одной угловатой линии, не уловим никакого напряжения, которое нарушало бы изумительную гармоничность и непринужденную свободу ее тела. Она прекрасно владеет им, она гибка, как гимнастка или пантера, и в движениях ее тела воплощается то многообразие идей, которое свидетельствует о высоких свойствах, отличающих человека от животного и, боюсь, от изрядного количества гимнастов. Когда мы вспомним, что большинство трагических актеров, прославившихся главным образом изображением таких страстей, какие испытывают и люди и животные, мы без труда оценим благородство игры Дузе — игры, каждый штрих которой одухотворен какой-нибудь гуманной идеей. Ни в чем не чувствуешь это благородство так сильно, как в постоянном стремлении актрисы пробуждать в зрителях глубочайшие ответные чувства, не причиняя им при этом страданий. Так, например, какая-нибудь темпераментная актриса, играя в «*La Dame aux Camélias*», легко приволит нас в волнение картиной горя и папоексизмов чахотки, одновременно пробуждая в нас лепешное и, в сущности, полное ощущение, не слишком отличающееся от того, которое публичная казнь или другая гнусность вызывает в любителях подобных зрелищ. Метод актрисы другого типа отличается от этого, как свет от тени. Она показывает, что человеческое горе в силах выразить себя только тем, что оно молча взывает к сочувствию, в котором нуждается, в то же время прячась от близких из-за боязни возложить на них свое бремя. Именно в такой интерпретации сценической поэмы о Маргарите Готье и заключен секрет неотразимого

обаяния Дузе. Ее игра невыразимо трогательна, ибо она неполнена благородной сдержанности, порожденной заботой о других. Никакое физическое обаяние не может быть ни благородным, ни прекрасным, если оно не выражает обаяния духовного. Именно потому, что творческий диапазон Дузе включает в себя эти высокие нравственные ноты, если можно так выразиться, она способна играть любые роли, начиная от такого примитивного существа, как жена Клода, и кончая пекнейшей Маргаритой или мужественной Магдой. И вот почему такими убогими по сравнению с этим диапазоном кажутся те полторы октавы, в пределах которых Сара Бернар исполняет приятные песенки и бойкие марши.

С тех пор как мы впервые увидели Дузе, многие из нас поняли, как несоизмеримы дарования этих двух знаменитых актрис, и все же в понедельник, когда мадам Бернар очень умно сыграла Магду, вряд ли кто представлял себе, что в природе есть силы, способные в течение сорока восьми часов уничтожить впечатление от ее игры, и что это сделает Дузе с ее сравнительно спокойным талантом. А между тем это было именно уничтожение, иначе не скажешь. Сара была очаровательной и очень веселой, когда светило солнце, очень капризной, когда оно скрылось за тучами, и очень разгневанной, когда у нее захотели отнять ребенка. Она не докучала нам возней с главной темой пьесы Зудермана — темой бунта современной женщины против того идеала семьи, который требует, чтобы она принесла ему в жертву всю свою жизнь, да не добровольно, не потому, что она осознает себя единственной поддержкой и опорой домашнего очага, а потому, что этот очаг присвоил себе право превращать женщину в бессловесную рабу.

Право же, нет ни малейшего основания подозревать мадам Бернар в том, что она заметила в пьесе хотя бы что-либо похожее на эту тему. Дузе, не пробыв на сцене и пяти минут и только раз взглянув на Шварца, старика-отца, утверждает эту тему как основу будущего драматического конфликта. И вскоре она проявляет такое актерское мастерство, которое, вероятно, никогда не забудут те, кто его видел, и которое сразу показывает, почему косметические ухищрения, помогающие мадам Бернар, мешали бы Дузе почти так же, как поставленная перед ней ширма. Но сначала я должен отметить, что настоящее

название пьесы не «Магда», а «Родина». Магда, изгнанная из дому за неповиновение отцу, — дочь одного из тех узколобых упрямцев, которые свое желание подчинить себе всех домашних считают священным законом семейной жизни. Вначале Магдэ приходится очень трудно, а затем она становится знаменитой оперной певицей. Но до этого, измученная нуждой и одиночеством, она ищет сочувствия у одного из своих товарищей студентов, который в конце концов бросает ее, предоставляя ей в одиночестве переживать тяготы будущего материнства. В зените своей славы Магда возвращается в родной город и в припадке тоски по дому делает попытку помприться с отцом, который соглашается принять ее. Но не успевает Магда поселиться под отчим кровом, как узнает, что отец ее ребенка — самый близкий друг семьи. В третьем акте пьесы она одна на сцене, когда докладывают о его приходе. Нужно признать, что Сара Бернар играла эту сцену очень легко и приятно. С дружеской симпатией успокаивала она смущенного соблазнителя, давая ему попятить, что после стольких лет не собирается разыгрывать перед ним роль покинутой Гретхен и хотя и не очень уважает его, но все же благодарна ему за те драгоценные переживания, которые дало ей материнство. Ее самообладание было в этот момент великолепно: персиковый румянец не изменился ни на йоту. У Дузе все было иначе. Она прочла визитную карточку, протянутую слугой, — и вы сразу поняли, чего ей будет стоить встреча с этим человеком. Было интересно наблюдать, как она справилась с собой, когда он вошел, и сумела не выдать своих чувств. Он говорит ей любезности, преподносит цветы; они садятся, и она, очевидно, почувствовав, что благополучно выдержала испытание, позволяет себе на минуту ослабить напряжение и смотрит на него, желая узнать, сильно ли он изменился. И тут происходит нечто ужасное. Она начинает краснеть и вдруг осознает это; румянец медленно разливается по лицу, становится все более алым, и, после нескольких тщетных попыток отвернуться или незаметно заслониться, она сдается и закрывает лицо руками. После такой мастерской сцены мне стало совершенно ясно, почему Дузе не накладывает на лицо дюймового слоя грима. И, насколько я могу судить, это не было трюком — румянец был вызван силой ее актерского воображения. В третьем акте «*La Dame aux Camelias*»,

в трогательной сцене, когда героиня бросается на пол и сейчас же поднимается с изменившимся, покрасневшим от слез лицом, появление румянца можно объяснить не воображением, а тем, что она нагибалась. Но румянец Магды так просто объяснить нельзя, и должен сознаться, что меня мучает профессиональное любопытство, каждый ли раз удастся актрисе вызвать его так естественно.

Не буду я описывать и остальное в этом незабываемом акте. Сказать, что театр не только неистово аплодировал, но просто ревел, значит ничего не сказать, ибо разве мы не аплодировали Саре в роли Жисмонды или не ревели, когда Патрик Кэмпбелл играла Федору? Но на этот раз действительно было от чего сходить с ума. Мы увидели настоящую пьесу и настоящую актрису, которая поняла автора и оказалась большим художником, чем он. Что же касается меня, то я по крайней мере снова укрепился в своей, порой ослабевающей, вере в то, что театральные критики действительно служат высокому искусству, а не просто занимаются рекламой развлекательных зрелищ, руководствуясь при этом мотивами, не всегда бескорыстными.

«Сэттердей ревю», 15 июня 1895 г.

«LA PRINCESSE LOINTAINE»¹

*(Эдмон Ростан, «La Princesse Lointaine». Театр Дейли,
17 июня 1895 г.)*

У рыцарского романа есть несомненные достоинства, но его всегда губит Неземная женщина. «Принцессу Грезу» Ростана тоже погубит Неземная женщина — Мелиссанда. Плох уже первый акт, где мужчины только тем и занимаются, что истерически восхваляют удивительную и божественную принцессу, которая грезилась им в сновидениях. Впрочем, это еще прощательно, потому что и в жизни мужчины то и дело становятся дураками из-за женщин и при этом даже ухитряются выглядеть интересными и поэтичными. Но когда

¹ «Принцесса Греза» (франц.).

перед героями пьесы во плоти и крови появляется та самая женщина, которую они созерцали в галлюцинациях, и начинает, вторя их возвышенному вздору, декламировать под аккомпанемент рогов и арф и одарять пилигримов лиллями и томными вздохами, а трубадуров — розами и восторженными восклицаниями, — испытываешь только одно сожаление, что вся эта ситуация не использована в какой-нибудь хорошей комедии. Мы все простили бы Меллессанде, если бы она поела хоть раз, заговорила прозой, выругалась или сделала что-нибудь самое обыкновенное (например, выкурила бы папиросу), чтобы хоть на мгновение образумить всех этих глупых аргонавтов. Но она с начала и до конца остается неисправимой обманщицей, и когда один бедный доверчивый моряк, пораженный ее помпезным, подчеркнуто театральным выходом, восклицает, разинув от благоговейного изумления рот: «Пресвятая дева!» — зритель корчится от приступов святотатственной прони. Испытав это сам, я теперь лучше понимаю, почему по сравнению со всей книгой эпизоды с Дульциней в «Дон Кихоте» так вульгарны: ожесточение Сервантеса было не чем иным, как ответной реакцией на обилие Меллессанд. Жаль, что до зрителей не донесена та часть пьесы Ростана, где показан корабль, набитый энтузиастами: именно здесь кое-где прорывается дух современного свободомыслия, изящество, свежесть, фантазия. Но и этой части недостает силы, источник которой — мудрость и оригинальность. Преувеличенные описания Меллессанды, необходимые для публики, воспитанной в традициях Сары Бернар, тотчас же меркнут, как только осознаешь, что служат они лишь подготовкой к выходу героини. Кроме того, эти славословия написаны силлабическим стихом. Многие англичане утверждают, что они высоко ценят этот стих; мало того, иногда они, желая доказать свою приверженность к нему, спрашивают, произносите ли вы «Федора» как «Фейдора» или как «Фидора» — вопрос, который ни один француз не способен даже понять. Для меня же французский стих — вовсе не стих. Я ощущаю его вроде как слепой ощущает цвет: все о нем говорят, ну, значит, он есть. Когда я читаю александрийские стихи, то невольно скандирую их, и они тогда звучат как последняя строка в строфе «Чайлд Гарольда». Мне ничего не стоит, например, совершенно свободно соединить строки из Ростана и Байрона следующим образом:

«Te voyant accoutré d'une manière telle,
He rushed into the field, and foremost, fighting, fell,
Pour porter monseigneur vers sa Dame Lointaine
And fertilize the field that each pretends to gain»¹.

Такие вещи, я знаю, предосудительны, но я не считаю нужным скрывать свою безнадежную лингвистическую тупость. Мне очень жаль, но я неспособен выучить иностранные языки. Я очень старался, но убедился только, что людям средних способностей требуется меньше времени на изучение санскрита, чем мне на покупку немецкого словаря. Хуже всего, что моя бесталанность делает меня каким-то унизительным исключением. Мои коллеги, смотря французские, немецкие, итальянские пьесы, смеются над всеми шутками, переживают все тончайшие чувства героев, прекрасно понимают самые изящные оттенки языка, тогда как я, если заблаговременно не прочту пьесу или не спрошу кого-нибудь в антракте, о чем идет речь, должен либо биться над шестишпенсовым либретто, в котором неизменно пропущены наиболее важные моменты, либо сидеть с тупым и виноватым видом и делать самые невероятные и неверные умозаключения из мимики и жестикуляции актеров. Эту пытку можно понять, если вспомнить, что обычно большинство содержащихся в романах, пьесах и разговорах фраз вообще лишено смысла. Попробуйте разобраться в них, затратив на это столько же энергичных умственных усилий, сколько требуется для понимания иностранного языка, и вы сразу же обнаружите, что все эти речения ничего не означают, неточны и бессодержательны. Слушая английскую пьесу, я не волнуюсь, когда не понимаю того, что в ней вообще непонятно, так как сразу соображаю, что и понимать-то в ней нечего. Но когда я слушаю иностранную пьесу, мне не приходит в голову, что понимать в ней нечего, и поэтому почти каждая фраза, даже лишенная какого-либо особого смысла (а таких, особенно там, где замедлен темп, бывает пять из шести), кажется мне полной глубокого

¹ Переменяя строки из пьесы Ростана (*La princesse Lointaine*) со строками из «Чайлд Гарольда» Байрона (*Child Harold's Pilgrimage*), Шоу создает следующее пародийное стихотворение:

«Тебя узрев в столь неожиданном паряде,
Он в битву ринулся и первым пал в отряде.
Так ради рыцарской любви к прекрасной
Он поле оросил своею кровью красной».

(Перев. А. А.)

значения, которого я не улавливаю из-за своего несчастного и позорного незнания языка. Отсюда муки стыда и бессилия, и если я выдам их, это одним ударом разрушит мою репутацию критика. Конечно, у меня всегда наготове одна-две фразы, чтобы скрыть свое невежество. Итальянским оперным языком я владею почти в совершенстве, что естественно, так как я был музыкальным критиком. На итальянском языке я могу объясниться в любви, вызвать на дуэль врага (если я не боюсь его), а приняв небольшую дозу яда, я смогу потом очень красноречиво описать свои ощущения. С молитвой на итальянском языке я тоже справился бы довольно прилично. Но все эти познания чересчур специальны, чтобы понимать современную итальянскую комедию или вести самый обыденный разговор. Что же касается французского языка, то я не в состоянии ни говорить на нем, ни понимать его, если не делаю невыносимо длинных пауз для обдумывания. Кроме того, я подвержен курьезной склонности отвечать французам и итальянцам, когда они ко мне обращаются, на очень беглом немецком языке, хотя последний во всех других случаях приводит меня в полное замешательство. Вообще в театре у меня лучше всего получается, как получилось с «Магдой»: я начал с чтения либретто, потом выудил кое-какие знашие пьесы из спектакля, идущего на французском языке в театре Дейли, потом еще темного — из спектакля, идущего на итальянском в «Друри-Лейн», потом побольше, прочитав книгу на немецком, и, наконец, посмотрел Дузе и тогда узнал больше, чем смог бы узнать из книг, написанных на языках всего света.

Теперь я могу вернуться к драме Ростана с чистой совестью, ибо откровенно признался, что если я считаю стихотворную форму недостатком, то это, конечно, исключительно из-за своего невежества. Стихи делают пьесу многословной и разрушают правдоподобие сцен на корабле, в которых матросы вроде завывающих уличных торговцев монотонно выкрикивают слова в манере Мунэ-Сюлли * или актеров из *Comédie française*, хотя, конечно, труппе Сары Бернар далеко до их папыщешной декламации. Совсем незаметным образом декламация сделала комичными обоих трубадуров — Жоффруа Рюделя и Бертрана д'Алламона. Жоффруа сомнений не вызывал с самого начала. Когда он, умирая, лежал на носилках, во взгляде его огромных черных глаз застыла глубокая жалость к самому

себе, на губах же сняла самодовольная улыбка, вызванная сознанием того, как эффектен его взгляд. Актер улыбался, едва появившись на сцене, и, словно посмеиваясь над поэзией бедного Ростана, просто-напросто вышвырнул ее за борт. И тогда возник вопрос, сможет ли Бертран (Гитри) поднять ее со дна во втором и третьем актах, где Жоффруа не появляется. И хотя Гитри — очень серьезный мужчина (о таком любой драматург может только мечтать) и совсем не улыбался, публика откровенно смеялась над его Бертраном. Напрасно мадам Бернар, подготавливая зрителей к его выходу, бросила ему в окно свои белые рукава, оторвав их от своего платья, требуя, чтобы он окрасил их кровью огромного зеленого рыцаря; напрасно ворвался он на сцену и, воодушевленный на подвиг словами Мелисанды, размахивал мечом и демонстрировал глубокую рану на своем челе, которая свидетельствовала, что зеленый рыцарь перед своим поражением снял с него макушку, точно крышку с кастрюли, — зрители только смеялись. Они смеялись и тогда, когда он упал в обморок; они буквально визжали, когда Соризмонда (неизбежная наперсница) объявила: «Ему лучше». Они способны были своим смехом согнать пьесу со сцены, если бы рыцарь не напомнил Мелисанде, что у ее платья нет рукавов, и принцесса не пришла в себя. Тут в зрительном зале сразу воцарилось смущенное молчание. Гитри здесь нельзя винить ни в чем. Убейте меня, но я не в состоянии представить себе, что бы он мог еще сделать со своей ролью. Не могу я осуждать за дурные манеры и смеявшихся по упаду зрителей. Но режиссеру следовало бы лучше продумать и выход Бертрана и некоторые другие драматические события, которые происходят на корабле в первом акте. По сравнению с таким великим современным мастером подобных театральных эффектов, как Рихард Вагнер, достижения французов очень невелики. Режиссеру, который хочет показать, как выглядит с корабля зрелище земли или появление рыцаря, нужно побывать в Байрейте и посмотреть первые акты «Лоэнгрина» и «Тристана», не то он рискует быть осмеянным современной публикой. Но я не думаю, что можно особенно улучшить в ростановской пьесе сцену, подготовляющую появление Бертрана. O, quel superbe élan!¹ и тому подобные

¹ О какой великолепный порыв! (Франц.)

восклицания Меллсанды и Соризмонды, описывающих поединок Бертрана и зеленого рыцаря, не идут ни в какое сравнение ни с рассказом Ревекки раненому Айвенго о том, как свирепо сражается черный рыцарь, ни с объяснениями, которые Клингсор дает Кундри *, торопливо перечисляя опустошения, совершаемые Парсифалем в рядах рыцарей.

Что касается игры мадам Бернар, то вряд ли хоть одна актриса сможет сделать что-нибудь человеческое с пьесой, героиня которой в те минуты, когда остальные действующие лица перестают восторгаться ее красотой, сама предается этому смешному занятию. Правда, как только Бернар появилась на сцене, я сразу заметил, что она произвела чрезвычайно приятную реформу. Она коренным образом изменила свой прежний чрезмерно изысканный грим, который я позволил себе довольно подробно описать в своей недавней статье и который делал и ее Магду и ее Жисмонду схожими с богинями на плафонах Тьеполо *. У Меллсанды поэтому было лицо, а не оштукатуренная маска; она была живой женщиной, а не манекеном с витрины парикмахерской. И насколько это лучше! Для меня навеки осталось бы тайной, как могла мадам Бернар предполагать, что ее собственное лицо менее привлекательно и интересно, чем лицо из ее несессера, или что ее может украсить сходство с глупейшими светскими дамочками, если бы я не понимал, что она больше не вносит в свое искусство тех колоссальных усилий мысли и того напряженного труда, которые только и дают великим художникам редчайшую драгоценность — веру в самих себя. Выглядела она в этой пьесе гораздо лучше, но в ее игре не чувствовалось работы мысли, и поэтому ее исполнение было неинтересным. К счастью для актрисы, она все еще обладает исключительной первичной силой, и, кроме того, она не забыла тех вынужденных ситуаций в своих прежних ролях, которые с большими или меньшими вариациями повторяются и в ее новых ролях. Этого вполне достаточно, чтобы Сара Бернар, при ее уме и репутации, продолжала играть роль великой актрисы. Однако лондонскую критику удовлетворить этим невозможно. Возьмем, к примеру, конец третьего акта той же роستانовской пьесы, где Бернар не упускает случая блеснуть своей страстностью, ублажая этим любителей ее традиционной манеры. Здесь только чистая декламация, и больше ниче-

го. С первых же реплик она стремится продемонстрировать весь диапазон своего голоса, совершенно не вникая в смысл того, что говорит. Даже в заключительном монологе, где чувства ее героини меняются, актриса неспособна прийти в себя. Коль скоро силы ее на исходе, она страшно спешит и в конце концов убегает со сцены с пангранным отчаянием. Не отрицаю, вспышки такой энергии производят впечатление. Я видел, как рабочие на митинге, вскочив с мест, в течение трех минут, как безумные, рукоплескали подобному исполнению. Но тогда выступал Джон Бернс *, а он в части эффектных приемов может дать Саре Бернар сто очков вперед. Кроме того, оказывая должное Бернсу, я обязан подчеркнуть, что никогда не видел, чтобы подобные эффекты он применял задолго до конца своего выступления или чтобы декламацией он подменял деловую сторону своей речи, тогда как Бернар намеренно подменяет декламацией действенный элемент пьесы. К тому же Бернс своей эффектной речью старался развлечь рабочих, уставших от долгого выборного собрания, причем он отнюдь не выдавал ее за серьезное политическое красноречие палаты общин. Не следует думать, что такие приемы совершенствуются по мере того, как актер стареет, — для них ведь требуется слишком большое физическое напряжение. Великие актеры потрясают в трагических сценах другими средствами. Они своей игрой так подготавливают кульминационный момент, что, когда он наступает, они могут уже не играть: на зрителей воздействует уже сам драматизм сцены, хотя они и остаются в убеждении, что их захватил грандиозный порыв страстей.

Несомненно, кое-кому из моих читателей удалось увидеть в театре ту сцену, в которой Мария Стюарт (Ристори), дав волю своему гневу, совершенно уничтожила королеву Елизавету и ее двор, и они как бы просто перестали существовать. Может быть, некоторым посчастливилось увидеть нечто подобное и в «Гамлете», в котором играл Сальвини, когда король, прервав представление «Мышеловки», в смятении покинул зал. На наш вопрос: а что же необыкновенного делали Ристори и Сальвини в этот высокодраматический момент, чтобы совершить такое чудо? — ответить может только критик, который смотрит и слушает с таким же напряжением, с каким играет актер: они не делали ровно ничего. А Елизавета и Клавдий про-

сто убегали со сцены в сопровождении придворных — вот и все. Ристори же и Сальвини всего-навсего смотрели на них — заранее подготовив эту сцену и доведя ее своей игрой до такого напряжения, при котором одно бегство придворных воздействовало на воображение зрителей. Вряд ли нужно сейчас напоминать, как потрясла нас на прошлой неделе Дузе в третьем акте «Родины» Зудермана. Представьте себе, если у вас достаточно смелое воображение, что эта великая актриса вдруг махнула бы рукой на свою роль и принялась в течение добрых двух-трех минут декламировать, как это случилось в конце третьего акта «Принцессы Грезы». Какой бы это был художественный провал! Публика должна научиться понимать и чувствовать такие вещи. Декламировать — отнюдь не значит плохо играть, как часто считают. Декламация вообще еще не игра, а лишь прелюдия к демонстрации своих сил ради удовольствия их продемонстрировать. Перестанем же притворяться и прямо скажем, что яркая, выразительная декламация увлекает и захватывает нас, если только актер проявляет ураганную страсть не потому, что он эпилептик и лунатик, а потому, что сознательно поставил перед собой такую цель. Одной цели, однако, недостаточно, нужен еще и разум, чтобы придать этой силе человечность и поднять ее до того уровня, когда она становится подлинным искусством. Венец искусства достается таким актерам, как Ристори, Сальвини, Дузе, чей разум способен управлять этой силой. Они ни на миг не выходят из роли, исключительно тонко передают все ее нюансы и бдительно оберегают красоту мысли, чувств и поступков. Они завоевали признание своим огромным трудолюбием; оно же сделало их титанами театра, по сравнению с которыми чтецы-декламаторы кажутся хилыми ленивцами. По крайней мере именно таков должен быть приговор Лондона. Артисты с мировой известностью приезжают в эту столицу не за деньгами, а за репутациями, и лондонский критик обязан ревностно следить, чтобы эти репутации не приобретались задешево. Когда Дузе работает в полную меру своих сил, мы не погрешим, признав актрису лучшей из лучших и великопечной, и все народы могут убедиться, что мы поставили свою пробу на куске чистого золота. Но когда Сара Бернар показывает нам пьесы из поддельного золота и игру, скудную мыслью и лениво исполняемую лоскутками из ее старых ролей, когда она

рвет страсть в клочки и добивается оваций в зале лондонского театра тем же путем, каким она добивалась их в провинциальном американском театре, мы должны сказать ей, что ждали от нее большего и что мы не видели ничего хуже того самого лучшего, что она делает. Когда Бернар подсовывает нам свою репутацию вместо перво-классной игры, мы должны возразить, что нам нужна не репутация, а игра, ибо репутациями награждаем мы сами в уплату за хорошую игру и никогда никому ничего не даем в кредит. Как можно судить по некоторым признакам, Бернар хорошо сознает всю серьезность своего положения. Ее Жисмонде не удалось завоевать — даже среди любителей дешевки — того уважения, которое обычно внушает действительно хорошая работа. Ее Магда в первые же пять минут была повержена ниц Магдой Элеоноры Дузе. Compliments самых восторженных поклонников Бернар роковым образом обнажили интеллектуальное убожество и поверхностность ее игры. Несмотря на преграду чужого языка и дымовую завесу лести, она и сама кое-что почувствовала. И когда в понедельник она вышла на сцену без прежнего грима, это было первым признаком ее более серьезного отношения к лондонской публике. Хорошо было бы изгнать также и декламацию, во имя которой актриса приносит в жертву смысл, и заменить ее вдумчивым проникновением в роль. Как музыкальный критик, я, кроме того, позволю себе предложить решительно отказаться от плоской манеры модулировать, заставляющей, кстати, моих глухих к музыке коллег бормотать что-то о «золотом голосе». Ада Реган, которая приезжает на следующей неделе, с легкостью разоблачит отсутствие музыкальности у мадам Бернар, со скучной напевностью произносящей фразы на одной ноте, — разоблачит так же, как разоблачила Дузе духовную пустоту ее Магды. Конечно, модулировать и все время сладко улыбаться так же легко, как нажимать клавиши аккордеона, но речь-то от этого перестает походить на человеческую. Спустя уже несколько минут вам эта модуляция настолько надоедает, что неожиданная шутка или взрыв гнева становятся для вас вдвойне приятными, ибо тембр и высота голоса хоть на мгновение при этом меняются. Правда, некоторые критики называют это «мелодичностью». Я же считаю, что тот, кто находит «мелодичность» в одной непрерывной ноте, способен обнаружить вязкие линии и в упаковочном

ящике. Я почтительнейше прошу мадам Бернар пополнить набор струн на своей лире, прежде чем придет Ада Реган, иначе у нас могут возникнуть новые и весьма неприятные сравнения.

«Сэтердей ревю», 22 июня 1895 г.

ДЕЙЛИ ЗАСТЫЛ НА МЕСТЕ

(«Дорога любви», комедия в 4 актах. Адаптация Огастина Дейли немецкой комедии «Frau von Schönthan». Театр Дейли, 25 июня 1895 г.)

Еще один иностранный язык — амур-ри-канский! И опять Огастин Дейли! Ну что поделаешь с Дейли? Как раскрыть ему глаза на то, что он находится сейчас в Лондоне, на пороге двадцатого века, а совсем не в Портсмуте вместе с Винсентом Краммлсом *, во времена молодого Диккенса? У меня в руках программка спектакля, состоявшегося в прошлый вторник. Один персонаж характеризуется в ней как «полированная реликвия понапрасну растроченной энергии», другой — как «неплохой отец и блестящий знаток Лятура 70». Некая дама называется «стреляной жар-птицей, которую на мякине не проведешь». Размер программки — двадцать один дюйм на семь с четвертью, и она напечатана великолепной сипей краской. Почему ее не напечатали на шелковой бумаге? Почему синяя краска не осталась на моих пальцах? Почему я не купил эту программу у продавца апельсинов перед театром? Конечно, не потому, что Дейли хотел познакомиться с традициями времен моего детства, а, несомненно, потому, что у нас уже давно утрачено былое искусство изготовления таких театральные программ. Представляю, как Дейли рыщет по Лондону в поисках этого особого сорта шелковой бумаги и синей краски, похожей на химический карандаш, дрожа при мысли, что из-за отсутствия таких программ его сочтут невежественным чудачком. Как блаженно наивны вы, дорогой господин Дейли! О таких вещах не слышали в Лондоне уже так давно, что меня считают дряхлым старцем, так как я еще застал их. А шуточные характеристики действующих лиц, вероятно, поскрсают только в сезон рождественских пантомим, когда часы по общему согласию переводятся назад на пять-

десять лет. Но в конце июня в одном из уэст-эндских театров мы смотрим на все это с таким же вежливым изумлением, с каким смотрели на вас много лет назад в театре «Стрэнд», когда вы впервые появились перед нами и ошеломили всех тем, что закапчивали каждый акт ваших комедий шумной арлекинадой, в которой слуги-негры выходили на сцену и перебрасывали друг друга через всякую мебель.

Много воды утекло после тех представлений в театре «Стрэнд». Огастин Дейли, арендатор одного из лучших лондонских театров, находится в совершенно ином положении, чем Огастин Дейли, руководитель американской труппы, выступавшей во время кашкулов в театре, не имеющем отношения к драматическому искусству высокого класса. Кроме того, наши представления об утонченности драматического искусства стали теперь гораздо более высокими. Немецкий сентиментальный фарс в нескольких актах, американизированный Огастином Дейли, был естественным, искренним, забавным и действительно похожим на жизнь по сравнению с теми пьесами, которые считались драматическими шедеврами в восьмидесятых годах. «Дипломатия» и «Риск» *, «Кланкарты» * и «В тихом омуте черти водятся», «Наши ребята» *, «Новые люди и старая земля» *, а в качестве передовой психологической драмы, посвященной вопросам пола, «Незабудка», — все эти пьесы проникли в жизнь не глубже, чем переделки Дейли, и в целом были скучнее и игрались куда хуже. Когда супруги Кендалл находились в зените своей славы, миссис Гилберт, Ада Реган и господи Льюис и Дру, каждый в отдельности, были совершенно во всем равны своим серьезным соперникам, а все четверо в одной труппе были неотразимы.

Не знаю, насколько Дейли представляет себе всю глубину происшедших перемен. Чэррингтон, поставив в 1889 году в «Роялти» «Кукольный дом» Ибсена, нанес сокрушительный удар британской драме восьмидесятых годов. Произошло это отнюдь не потому, что публике понравился Ибсен: он был слишком хорош для нее. Для театра практически важным оказалось не то, насколько публике нравился Ибсен, а то, насколько ей после Ибсена нравились Байрон, Сарду и Том Тейлор. Именно этого не понимают наши театральные деятели. Подсчитав деньги, заплаченные публикой за то, чтобы посмотреть «Кукольный дом», и сравнив их с деньгами, заплаченными ею за

то, чтобы посмотреть «Дипломатию», легко можно было по огромным размерам второй суммы прийти к заключению, что Сарду приносит больше дохода, чем Ибсен. Но когда Кампиз Карр, основываясь на таких расчетах, решил поставить «Делю Хардинг» Сарду после того, как Лондон видел девять пьес Ибсена, ему пришлось убедиться, что эта пьеса, вызвав откровенные насмешки публики, дала такие жалкие сборы, что поставить даже «Кесаря и Галилеянина», самую убыточную из всех ибсеновских драм, было бы гораздо прибыльней. Это, правда, еще не доказывает, что замена Сарду Ибсеном — самый мудрый выход для режиссера, ибо произведения Ибсена настолько же выше умственных способностей публики, насколько пьесы Сарду ниже их. Самое необходимое для режиссера — это со всей тщательностью исследовать влияние, какое оказали на вкусы публики художественные эксперименты «Независимого театра» и другие, начиная от постановки «Кукольного дома» Чэррингтоном и кончая прошлогодней постановкой пьесы «Оружие и человек» в театре «Авслю». Не важно, хороши ли сборы сделали эти спектакли: вопрос в том, насколько они изменили самую моду на кассовые пьесы. Это изменение можно уловить с одного взгляда на современный театр. Сравните «Всер леди Уиндермир», «Вторую жену Тэпкерера» и «Бунтовщицу Сюзен» с репертуаром, жемчужинами которого с коммерческой точки зрения были «Заводчик» * и «Листок бумаги» *, не упоминая уже приведенных мною примеров. Словом, современный режиссер может и не ставить «Дикую утку», но ему следует быть очень осмотрительным, чтобы не взяться за пьесу, которая покажется пресной и старомодной зрителям, видевшим «Дикую утку» и, может быть, даже осмиставшим ее.

Таков урок, который Дейли не воспринял. Когда он приехал к нам впервые, в его спектаклях старомодными были только архаические афиши, буффонада в конце каждого действия да эпилог, разыгранный в стиле расшника. Но теперь уже самые пьесы стали у него старомодными, причем эта старомодность чрезвычайно опасного свойства. Пьесы отстают от жизни на десять лет, в то время как в изящных программах и в расшнике, устаревших на пятьдесят лет, есть какая-то своеобразная причудливость, вызывающая к нашей снисходительности. И единственное, что можно сказать теперь в защиту «Дороги любви», это то,

что она не так грубо оскорбляет вкус публики и талант Ады Реган, как «Доллары и центы» *. В третьем акте Реган в роли Валентины Оспрей своим восхитительным исполнением как-то спасает этот спектакль. Но этот ужасный в-воипствен-н-ный лейтенант с его казарменными ухватками, шутками и остротами, лихой манерой трепать горничную за подбородок! Перепосить его просто невозможно, особенно теперь, когда Дру ушел из труппы, а взамен его Дейли не нашел актера, у которого была бы такая же изящная манера игры и такой же мягкий юмор. И наконец, эти папашы с их бесконечными «предупреждениями» и объяснениями! Если па сцене пет Ады Реган, Льюиса или миссис Гилберт, смотреть пьесу почти невозможно из-за ужасной режиссерской работы Дейли, основанной на каком-то мальчишеском представлении о смешном, а не на понимании природы комедии и характеров. То, что он считает игрой, я бы назвал дурачеством. Так, роль Бенни Демареска, о котором в программе сказано, что он «осужден судьей и ждет приговора от дочери судьи», дана актеру молодому и еще неопытному, но, несомненно, способному справиться с ней под руководством настоящего художника. Однако его явно поощряли играть роль в примитивно-бурлескном, физически грубом, цирковом стиле. Такого рода стиль в первоклассных театрах Лондона для нас неприемлем. Несколько лет назад Отис Скиннер был в этой роли очень приятен, возможно потому, что валял дурака (избежать этого выражения, право, невозможно) не больше, а меньше, чем полагалось. Такие же большие или меньшие критические замечания можно сделать и в отношении всех прочих членов труппы, которые свое ремесло знают не лучше самого Дейли. Комический негр-слуга и горничная, флиртующая с гостями, вносят также свою лепту в беспощадное дело разрушения сценической иллюзии. Они несколько при этом не развлекают публику, хотя, не сомневаюсь, их манера игры всячески одобрена режиссером. Вся атмосфера пьесы насыщена грубым юмором, наслаждаться которым мы теперь совсем не расположены.

Об Аде Реган, без которой спектакль провалился бы безнадежно, я предпочитаю говорить подробнее после того, как мы посмотрим пьесу Дейли, основанную на шекспировских «Двух веронцах» (Дейли оказался последовательным учеником старой школы, считая Шекспира на

редкость беспомощным драматургом). Выход Валентины Оспрей и ее знакомство с лихим воякой предельно вульгарны, и теперь эта вульгарность еще менее простительна, чем в спектакле, шедшем семь лет назад, когда у Реган было обаяние задорной юности, и сама она была менее серьезна и женственна, чем теперь. Но досада, вызываемая этой сценой, скоро проходит. Актриса вскоре доказывает, что она намерена проделать с пьесой то же, что и раньше, а именно: пренебречь глупым замыслом автора, решившим показать сверхчаровательную женщину. Она изменяет этот замысел своим собственным, очень привлекательным, и прекрасно его воплощает. И действительно, по мере того как стиль игры Реган становится благороднее, она отдаляется от озорной и кокетливой девички, рожденной в драматическом воображении Дейли. И тогда становится все более очевидным, что роли, которую она играет, в пьесе нет. Но как только она произносит: «Вы его опустошили?» (имея в виду сердце воинственного джентльмена), — вы убеждаетесь, что актриса извлечет из немецкой сентиментальности фрау фон Шентан и ирландской слащавости автора этой переделки как раз столько чувства, сколько требуется, чтобы связать свою Валентицу Оспрей с Валентиной Оспрей, задуманной автором.

Роль, в которой раньше мы видели Дру, теперь играет Фрэнк Уортинг. Он хорош собой, у него приятные манеры, но ни индивидуального стиля, ни умения проникать в роль у него нет. Правда, ставить ему это в упрек, может быть, и не справедливо, ибо проникать в этой пьесе, в сущности, не во что. Дру всегда играл такие роли сухо, с холодной сдержанностью, скрытой под маской внешнего комизма. Это было не только само по себе забавно, но и вызывало уважение к нему, потому что говорило о его презрении к героям, которых он играет. А Уортинг принимает лейтенанта Эверетта всерьез, и роль от такого отношения к этому герою пропадает совсем.

Сейчас, пожалуй, было бы неразумно осыпать Дейли комплиментами. Несмотря на то что он не так давно сделал попытку «обогнать современность», поручив Барнанду* написать комедию с каламбурами, он по-прежнему отстаёт от времени, и наибольшую услугу ему можно оказать, убедив его в следующем: теперь публика хочет забыть все, что он когда-то знал, и будет рада, если и сам он забудет это. Если он не примет этот совет, то рискует, что его

приравняют к тем театральным деятелям, из которых давно пора сделать чучела и, поставив их под стеклянные колпаки, украсить ими лестницы клуба Гаррика. Было бы очень жаль, если бы так случилось, и вот почему. Ведь и его труппа и его театр исключительно интересны, и поэтому он легко мог бы оказаться на самой передовой линии. Ада Реган — слишком дорогое сокровище, чтобы растрачивать его на избитый фарс и старомодную риторическую драму. И Дейли, в сущности, единственный режиссер (за исключением Кампица Карра), который одновременно не работает и как актер. Гатти и сэр Огастес Харрис не в счет, так как первый ставит только популярную мелодраму, а второй — оперы. Посмотрим, сумеет ли Дейли в достаточной степени почувствовать требования эпохи, чтобы использовать все предоставляющиеся ему возможности. Последние несколько лет он выступает перед нами в роли Рипа Вапа Випкля *, а, по-моему, было бы лучше, если бы он предоставил ее Джефферсону.

«Стердей ревю», 29 июня 1895 г.

TOUJOURS¹ ДЕЙЛИ

(«Мадам Сан-Жен». Театр Гаррика, 8 июля 1895 г.

«Сон в летнюю ночь», Театр Дейли, 9 июля 1895 г.)

Перед «Мадам Сан-Жен» мне, думаю, лучше в полном порядке отступить, не начиная боевых действий. Я еще не видел французской пьесы, которую бы так плохо понимал, а этого для меня достаточно. Многие из острот Режан, которые вызвали у публики самый громкий смех, до меня как раз и не доходили. Наполеон был непостижим, как и подобает мужу рока. Я не понял ни единого его слова, — несомненно, из-за его корсиканского акцента. У остальных я все-таки добрался до смысла настолько, что пьеса напала на меня почти такую же скуку, как если бы она шла на английском языке. И, конечно, ради двадцати с чем-то веселых минут не стоит тратить вечер на длинную псевдонсторическую мелодраму, в которую ни на миг не веришь, да

¹ Опять (франц.).

еще терпеть получасовые антракты, необходимые для установки изысканных интерьеров в стиле ампир, не заслуживающих того, чтобы на них смотреть.

Разумеется, я восхищаюсь изобретательностью, с какой Сарду воплощает свой принцип сочетания максимума расходов и праздноболтовни с минимумом драматизма, но я так часто восхищался ею, что мне это начинает надоедать. Право, талант Режан достоин лучшего, чем это занятие, — изображать прачку как настоящую герцогиню, а герцогиню — как театральную прачку, хотя иногда это и бывает смешно. Мягко выражаясь, Режан нетребовательна к качеству своих ролей, если они выигрышны, и только от драматургов зависит, сумеют ли они лучше или хуже использовать ее талант. Как поступает Сарду, получив *carte-blanche*, можно судить по репертуару Сарду—Бернар. Как вы заметите, я не намекаю на то, что он всегда делает самое худшее, ибо, чтобы дойти до такой крайности, требуется изрядная убежденность, то есть как раз то качество, которого ему не хватает. Я верю в мадам Сан-Жен не больше, чем в Теодору или *La Tosca*. Она забавней, — только и всего.

После «Двух веронцев» театр Дейли поставил «Сон в летнюю ночь». В этой постановке Дейли превзошел самого себя. В последней статье я довольно опрометчиво намекнул, что он не вполне понимает, как можно использовать на сцене электрическое освещение. Он торжественно ответил мне тем, что снабдил всех своих фэй карманными батарейками и лампочками к ним, которые они то и дело зажигают и тушат, как дети, забавляющиеся новой игрушкой. Он так изатаскивал Лилиан Свейн на роль Пэка, что теперь каждый ее шаг, каждая поза, каждая интонация совершенно бессмысленны, смехотворны, неправдоподобны и нелепы. Вместо того чтобы двигаться с быстротой ртуть, она, как дешевая птальянская статуэтка, застывает в «классических» позах; вместо того чтобы быть озорной и ребячливой, она элегантна, жеманна и смеется торжественно и размеренно, как тяжеловесный немецкий Зампелъ*; объявив о своей способности за полчаса облететь земной шар, она становится в позу профессионального конькобежца и затем пускается в путь по неуклюжей трапеции, уносящей ее в направлении, противоположном

тому, которое она указала. Словом, она демонстрирует всю глупость и все предрассудки, налипшие на то, что Дейли, несомненно, называет «классическим стихом».

Но Дейли прибегает еще к одному трюку: он превращает Оберона в женщину. Не думайте, будто он сделал так только потому, что это противоречит здравому смыслу, хотя другой явной причины нет. Он делает это отчасти и потому, что его научили применять такие трюки, а отчасти и потому, что ему кажется, будто он платит ими дань величию Шекспира, слишком редкому, чтобы интерпретировать его так, как велит здравый смысл. Оберон, превращенный в женщину, и Пэк, ведущий себя, словно мальчишка на побегушках, который старательно готовится к должности лакея, привлекают его потому, что полностью нарушают естественность изображения и, таким образом, соответствуют его представлению о шекспировской драме как о наиболее искусственной из всех театральных форм. Вот так и разоблачает себя человек, неспособный стать художником! Стихи, музыка, красота одежды, жест и движение — все это в его глазах лишь любопытное отклонение от общепринятого, а отнюдь не естественное средство выражения нежных и сильных человеческих чувств. Искусство, с точки зрения Дейли, — это экзотическое и дорогое кольцо в носу Природы. Мне не хочется утверждать, что он действительно таков, но, познакомившись со всеми его шекспировскими постановками и испытывая самое горячее желание найти в них как можно больше искусства, я с прискорбием должен признать, что единственное, что я смог в них заметить, — это тяготение к декоративности. Способность Дейли безжалостно убивать текст особенно неприятна в такой пьесе, как «Сон в летнюю ночь», где Шекспир, вынужденный обходиться без помощи декораций, доносит до зрителей колдовское очарование Природы с помощью выразительной силы своих поэтических описаний. Он делает это так гениально, что художнику наших театров теперь остается только одно — рассчитывать на снисходительное отношение зрителей, в особенности тех, кто заранее прочитал пьесу, к нарисованным им декорациям. Дейли, по-моему, принадлежит к тем людям, которые не понимают, что до введения в театр декораций иллюзия создавалась самой пьесой. Конечно, он не подозревает, что применяемые им аксессуары таят в себе смертельную угрозу для магии поэтических строк. Он пускает

Пэка по неуклюжей трапеции под нелепый грохот тарелок в оркестре, глубоко веря, что тем самым не только не разрушает, а усиливает впечатление от слов Пэка. Поставленная им «Панорамная сцена въезда барки Тезея в Афины» нелепей всего того, что происходит в последнем акте трагедии о Пираме и Фисбе. Вся постановка — это ряд грубых попыток создать зрительное воплощение текста пьесы. Каждому режиссеру должно быть ясно, что в первом акте Лизандр обращается с монологом, начинающимся словами: «Но, государь, с ним равен я рождением»¹, непосредственно к Тезею, а не ко всем присутствующим. В сцене репетиции в лесу Титанию не следовало выставлять на ярко освещенную середину сцены, из-за чего простолюдинам, вопреки всякому здравому смыслу, пришлось притворяться, что они не замечают ее. Мы, по мнению режиссера, должны поверить, что Титания невидима, ибо она — фея, хотя разговор с ней Основы, когда она, просыпаясь, обращается к нему, решительно противоречит этому предположению. В четвертом акте Тезей, сойдя с барки на берег, вынужден пробираться между спящими Лизандром и Гермией, Деметрием и Еленой. Легче было бы не заметить четырех львов на Трафальгарской площади, чем эти четыре фигуры. Однако Тезею приходится, вопреки всякому правдоподобию, не замечать их и спокойно рассуждать о собаках и только потом удивленно взглянуть на спящих и воскликнуть: «Но что это за нимфы?»², точно раньше он не смог увидеть их из-за крайней рассеянности. Большая часть всех нелепостей — это следствие системы, при которой ради возможности показать эффектную «живую картину» режиссеры жертвуют здравым смыслом. Я очень скоро отказался от попытки подсчитать все кошмарные искажения пьесы, сделанные режиссером. Всем известны строки:

Кляцусь крепчайшим луком Кулидона,
Его стрелою лучшей, золотой,
Венериных голубок чистотой,
Огнем, в который бросилась Дидона,
Когда троянец поднял паруса,—
Всем, чем любовь связуют небеса...³

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1958, «Сон в летнюю ночь», перев. Т. Щелкиной-Куперник, акт I, сцена 1, стр. 136.

² Там же, стр. 189.

³ Там же, стр. 138—139.

Благодаря своему могучему интеллекту Дейли сразу уловил, что средние строчки лишние и потому их отсутствие не нарушит смысла всего отрывка. Поэтому он опустил их. В той же сцене у Шекспира двое влюбленных поочередно произносят свои реплики, и это придает сцене какую-то трепетность и подчеркивает, что они целиком поглощены друг другом.

Л и з а н д р

Чтоб гладким был путь истинной любви.
Но — или разница в происхожденье...

Г е р м и я

О горе! Вышнему — плесниться низшей!

Л и з а н д р

Или различье в летах...

Г е р м и я

О насмешка!
Быть слишком старым для невесты иной!

Л и з а н д р

Иль выбор близких и друзей...

Г е р м и я

О дьявол!
Но как любить по выбору чужому?

Л и з а н д р

А если выбор всем хорош — война,
Болезнь иль смерть всегда грозят любви...¹

Если Гермия понимает, как вдохнуть жизнь в эти короткие реплики, дуэт получится великолепным. Однако Дейли — американец и ирландец, не может позволить юной девушке употреблять такое выражение, как «О дьявол!», и поэтому уничтожает антифонное строение диалога и заставляет Лизандра, не прерываемого репликами Гермии, читать длинную лекцию. В такие минуты эпизод с ослиной головой подымается до значения аллегории. От любого другого режиссера я принял бы объяснение, что стихи, за которые я ратую, требуют от актера виртуозной декламации, что таких искусных актеров теперь не найти. Но у Дейли есть Ада Реган, которая славится виртуоз-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1958, «Сон в летнюю ночь», перев. Т. Щепкиной-Куперник, акт I, сцена 1, стр. 137—138.

ностью сценической речи. А между тем к ее репликам относились не лучше, чем к репликам других актеров. Вся беда в том, что только из-за отсутствия слуха у режиссера так редка сейчас прекрасная декламация.

Актеры, конечно, произносят текст гораздо хуже, чем следует, но играют они довольно сносно. Джордж Кларк, одетый в доспехи Алкивиада и красное шелковое платье тетки Чарлея, старательно отчеканивает каждое слово, но размахивает руками и жестикулирует не в соответствии с поэтическим текстом, а согласно тем законам драматической декламации и жестикуляции, которым старые актеры всегда охотно по сходной цене обучают новичков за дюжину уроков. Льюис в роли Основы не так смешон, как его роль, хотя в современных пьесах он всегда смешнее, чем его роль. По-моему, он совершенно не понял флегматичного, упрямого и самодовольного характера Основы. Между тем каждый шекспировский персонаж обладает своим собственным, неповторимым характером. Так, например, роли Основы и Автолика комичны почти в равной степени, но за этим комизмом кроются два совершенно разных человека того типа, который еще и теперь существует и всем нам знаком. В роли Автолика Льюис был бы так же комичен, как сейчас в роли Основы, но в обеих ролях он предстал бы перед нами, как один и тот же человек.

Ада Реган очень изящна в сценах с Деметрием в лесу, хотя в том эпизоде, где Гермия пугает ее, она опускается до грубой клоунады. После механических модуляций Сары Бернар ее обращение с шекспировским стихом просто восхитительно. Она передает красоту интонации, чеканность размера, мелодику строк — словом, все технические совершенства музыки стиха, а также все богатство чувств и обнаруживает такое толкое их понимание, без которого самая великолепная стихотворная техника казалась бы монотонной. В лучших местах музыка стиха словно растворяется в роскошестве чувств, которые она выражает: актриса здесь создает все условия, необходимые, чтобы чисто шекспировскими средствами передать шекспировские эффекты. Когда Ада Реган на сцене — раскрывается все очарование пьесы, а когда она уходит и театральные плотники вместе с оркестром из кожи лезут вон, чтобы воплотить замысел Дейлы, весь спектакль тонет в тягучей скуке. Но невозможно не

испытывать тревоги, наблюдая за развитием стиля Ады Реган. Невольно спрашиваешь себя, неужели она так стара, что ей удалось еще увидеть покойного Барри Салливена в расцвете его физических сил. Те, кто знал его тогда, помнят не устаревшего провинциального трагика, эксплуатирующего обломки своей необычайной славы, а актера, обладавшего тем же огромным величавым изяществом, тем же своеобразным достоинством, той же силой и уверенностью в себе, которые начинают проявляться и в стиле игры Реган. Когда актриса во втором акте «Сна в летнюю ночь» уходит со сцены со словами:

Так, значит, мне на поиски идти?
Найти его — или смерть свою найти! ¹

она в точности повторяет эффектный уход Барри Салливена. А когда в том же первом акте она, лежа на кушетке, приподнимается, опираясь на левую руку, а правую протягивает «к небесам» и торжественно декламирует:

Пока он не был Гермией пленен,
То градом клятв в любви мне клялся он;
Но лишь от Гермии дохнуло жаром,—
Растаял град, а с ним все клятвы даром ².

вы не заглядываете в будущее вместе с Дузе, а возвращаетесь в прошлое к Барри Саллиvenu, когда он, захваченный величавостью и звучностью стихов, также забывал о своей роли и на минуту становился величественным олицетворением абстрактной торжественности и благородства. Его искусство и глубокая вера в себя давали ему опасную силу проделывать все это, не становясь смешным; именно благодаря своей силе, обаянию и изяществу он вдохнул новую жизнь в старомодные постановки искалеченных шекспировских пьес, которые игрались тогда плохо, а ставились еще хуже. Все это было хорошо, пока сохранялось его обаяние. Но едва его голос утратил звучность, фигура — гибкость и изящество, а талант — свежесть и естественное благородство, как остался лишь манерный, постаревший, грубый трагик школы бешеных страстей, казавшийся пеленым всем, кроме его старых поклонников. Я был совсем мальчишкой, когда

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1958, «Сон в летнюю ночь», перев. Т. Шепкиной-Кулерник, акт II, сцена 2, стр. 159.

² Там же, стр. 141.

впервые увидел Барри Салливена, и потерял его из виду до того, как его блекнувшее обаяние совершенно исчезло; и потому помню его не таким, каким помнят люди, видевшие его только в последнее десятилетие его жизни. В моей памяти остался актер, который в свое время и мастерством, и красотой голоса настолько превосходил лучших из своих соперников, что в наши дни ни одному актеру или актрисе об этом и мечтать не приходится. И мне совершенно ясно, что если Ада Реган не будет играть Имогену вместо таких сравнительно детских ролей, как Юлия или даже Елена, и если она не обратится к современному театру, не полюбит такие подлинно современные роли, как Магда или Нора, то ее могут опередить соперницы, обладающие гораздо меньшими внешними данными, чем она, как это случилось с Барри Салливе-ном. Реган, несомненно, пользуется абсолютной властью в театре Дейли. Никто не сможет убедить меня, что, если она скажет «Цимбелин», Дейли посмеет сказать «Два веронца», а если она назовет Зудермана или Ибсена, то Дейли будет настаивать на авторе «Долларов и центов». Усилия, затраченные Реган на то, чтобы выработать безупречную сценическую манеру и прекрасную дикцию, не приблизили ее к зрителям, не усилили ее связи с миром, а обособили ее. Каждая женщина, которая видела Дузе в роли Магды, чувствует, что Дузе действует и говорит и от ее имени и от имени всех вообще женщин, лишенных возможности говорить и действовать от своего имени. То же самое можно сказать и о Дженет Эчерч в роли Норы. Но ни одна роль, которую играла Ада Реган, не пробуждала в зрительницах даже намека на подобные чувства. Мы восхищаемся обаянием личности Ады Реган, а не тем, что она делает. Такое восхищение недолговечно. В дальнейшем голос Реган не станет более звучным, достоинство осанки — менее нарочитым, изящество жеста — менее искусственным и манерным, движения — более быстрыми и непосредственными. Я уже замечаю, что молодежь, видящая ее впервые, не понимает, что наше восхищение ее Катариной или ее Розалиндой рождено еще ее Юлией и Еленой. Через пять лет она будет еще более риторичной и менее жизненной; а дальше, помня судьбу Барри Салливена, я боюсь и заглядывать. Есть только одно средство победить Время: верить в новые идеи, которые всегда найдут новое и яркое выражение. Боюсь, это

значит, что надо держаться подалеже от театра Дейли; бессмысленно закрывать глаза на то, что если современная актриса не может заставить и никогда не заставит своего режиссера, вопреки свойственным ему, мужчине, предрассудкам обратиться к пьесам о настоящих современных женщинах, то она должна начать действовать на свой страх и риск. Пока пьесы для Ады Реган выбирает дедушка Дейли, будущего у нее нет.

«Сэттердей ревю», 13 июля 1895 г.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

(«Ромео и Джульетта». Театр «Лицеум», 21 сентября 1895 г.)

Н какое огромное количество восторгов и денег мы расточаем на Шекспира, сами не понимая почему! Время от времени мы созреваем для новых начинаний, выражающих наше уважение к Шекспиру. Ведутся приготовления, и все, кто занят в них, — от самого незначительного персонажа *puta*¹ на сцене до присяжного галерочного завсегдатая премьер — преисполняются глубокой веры, что уж на этот-то раз величие Лебеда будет открыто, как некогда был открыт святой Грааль. Однако самое главное во всех этих начинаниях всякий раз упускается, причем пренелепым образом, и часто какой-нибудь разорившийся на них режиссер до конца своей жизни вспоминает потом, словно Старый Моряк*, во сколько ему обошлась постановка и как такой-то и такой-то и такие-то знаменитые особы заявили, что ничего подобного они до сих пор не видывали, и так далее и так далее. А в результате нам снова ничего не остается, как искать и еще раз искать. При каждой новой постановке Шекспира безуспешно пробуются бесчисленные способы изменить его пьесы, и эти попытки приближают день, когда стремление к новшеству приведет к правильному решению: ничего в пьесах Шекспира не менять.

¹ Бессловесный персонаж (лат.).

Посмотрим, чему может научить нас постановка Форбс-Робертсона трагедии «Ромео и Джульетта», пока ее еще не постигла участь всех других постановок.

Мне трудно признать Форбс-Робертсона актером-постановщиком, потому что у него чисто английская склонность к живописи. Две такие способности обычно не совмещаются. Англичанин считает, что быть романтичным и обладать легко воспламеняющимся воображением — это и значит быть прирожденным живописцем. Неважно, что чувство формы у него, возможно, такое, как у плотника, а чувство цвета, как у декоратора витрины галантерейщика на Олд-Кент-Роуд, все же он способен вызвать в своем воображении исторические сцены — «Король Яков, услышавший весть о высадке Вильгельма Оранского» или что-нибудь в таком же роде, — и запечатлеть их в красках, или же написать свою жену в costume, который подходит к ее типу — Зенобии*, дантовой Беатриче или Долли Варден*. Все эти пренебрежительные замечания не относятся к Форбс-Робертсону. Я только хочу внести ясность: на мое отношение к его последней постановке ничуть не повлияла всеобщая уверенность в том, что ему удастся поставить «Ромео и Джульетту» лучше, чем кому-либо другому, так как он пишет картины и время от времени выставляет их. Говоря откровенно, я предрешен против него именно из-за этого обстоятельства. Еще в те дни, когда я критиковал картины, я понял, что его чувство цвета типично для британца, то есть оно опирается на вымыслы морали. Это значит, что блеклые тона («спокойные» краски, как их называют Маршалл и Снеллгроув) он ассоциирует с достоинством и приличием, а белое полотно — с чистотой души и респектабельностью. Поэтому я не удивляюсь, что костюмы в «Лицеуме», пусть очень красивые и дорогие, соответствуют строгим вкусам английского джентльмена. Зрители партера поэтому могут созерцать четырнадцатый век и в то же время чувствовать себя в этом веке как дома. Замечательное и весьма желательное достижение с точки зрения тех, кому это нравится! «Костюмы миссис Патрик Кэмпбелл, — объявляет программа, — выполнены миссис Мейсон, с улицы Нью-Берлингтон». Мне остается только пожелать, чтобы их там оставили и похорошили. Эти костюмы — собственность миссис Мейсон, и опи ее триумф, а отнюдь не триумф Патрик Кэмпбелл. Я способен оценить

актрису, которая одевается модно, но по собственному художественному вкусу, как это делает Гертруда Кингстоун. Я восхищаюсь той актрисой, которая, как Эллен Терри, одевается оригинально. Но дама, одетая кем-то другим и по чьим-то эскизам, — словом, создаваемая портным модная женщина к искусству не имеет никакого отношения. Я могу простить «Лицеуму» костюмы, в которые он нарядил Джульетту, только предположив, что Патрик Кэмпбелл сознательно решила убедить публику в незрелости четырнадцатилетней девочки, которой еще не разрешают одеваться по собственному вкусу.

Декорации великолепны. У площади в Вероне, изображенной Уильямом Харфордом, только один недостаток: она очень английская. Небо слишком холодное, а кипарисы слишком бледны. Лучше бы их нарисовать в прекрасной старой манере — теплыми коричневыми мазками на фоне золотого неба, а не подхватывать таящийся в картинах Констэбла намек на английскую дождливость и промозглость. В остальном же эта декорация убеждает нас, что внизу, за парашютом набережной, на который лениво склоняется Меркуцио, и в самом деле быстро катятся волны Адригго. Хороша также и келья Лоренцо: так и кажется, что вне ее, снаружи, — серые монастырские стены, солнечный свет и квадратный дворик с колодцем посередине. И хотя я не очень уверен, что келья простого монаха так уж часто украшались фресками Джотто, все же намек на них создает большое впечатление и потому простителен. Уголок Мантуи в последнем акте, выполненный Райаном, был бы совершенен, если бы освещение можно было довести до итальянской яркости. Собственно, этот уголок даже лучше реальности, так как от него не исходит обычной для мантуанских улиц отвратительной вони и над ним не кружатся москиты из болот. Харкер написал декорацию только для одной сцены — для бала в доме Капулетти. Это великолепная лоджия в стиле четырнадцатого века. Харфорд же, которому досталась другая сцена у Капулетти, перенесся вперед — к утонченному и изысканному Ренессансу, к резному белому мрамору в манере Мираколли в Венеции. Напрашивается вывод — и вывод правильный, — что декорации «Ромео и Джульетты» прекрасней тех, которыми угощал нас Огастин Дейли в «Двух веронцах», хотя, вероятно, он заплатил за них не меньше, чем Форбс-Робертсон. Но

декораторы Дейли копировали плохие образцы, а декораторы Форбс-Робертсона — хорошие. В этом вся разница.

Говоря об общем впечатлении, нельзя совсем не принимать в расчет пьесу и игру актеров, хотя вряд ли стоит придавать той и другой слишком большое значение. Наиболее сложен в пьесе характер Меркуцио — он требует тонкой игры. В первой сцене Меркуцио остряк и фантазер самого деликатного свойства. В следующих же (и это, по-видимому, несколько не нарушало представлений елизаветинцев о совместимости несовместимого) Меркуцио — противный и несносный грубиян, совершеннейший прототип нашего современного Гарри. Такая перемена помогает понять нравы и обычаи того времени — ведь и в «Много шуму из ничего» мы постигаем их благодаря удивлению, которое вызывает Бенедикт тем, что он умывается каждый день. По сценической традиции роль Меркуцио так же важна, как и роль Ромео, а может быть, даже важнее. Поэтому режиссер, выбрав Ромео, особенно заботливо должен выбрать хорошего Меркуцио, иначе получится, что он намеренно пренебрег его ролью. Возможно, по этой причине Форбс-Робертсон и пригласил на роль Меркуцио Колена. И если это так, он превзошел самого себя и добился своего: вряд ли можно было сделать худший выбор. Я просто не в состоянии вежливо отозваться об игре Колена. Его походка разболтанна, он мямлит, произносит монолог о королеве Маб вульгарной скороговоркой, точно специально решил уничтожить красоту стиха и изящество размера. Возможно, Колен, внимательно изучив роль, решил, что так как посещение членами семьи Монтекки дома Капулетти — это обыкновенная мальчишеская выходка, то поэтому надо изобразить, что Меркуцио является на бал полупьяным и, развалившись на каменных ступенях, несет заплетающимся языком всякую чушь. В этом случае я должен сознаться, что отнюдь не согласен с интерпретацией Колена. Шекспир никогда не заставляет меня сомневаться, когда актеру надо играть сэра Тоби Белча, а когда — Меркуцио, когда надо читать ритмичные стихи, а когда — обращаться к небрежной разговорной прозе.

Долорес Драммонд играет кормилицу значительно лучше, чем Колен — Меркуцио, но все же я никогда еще не видел худшего исполнения этой совсем не трудной роли старухи. Роль Тибальта безбожно плоха, и поэтому

вряд ли можно требовать чего-нибудь от ее исполнителя, разве только, чтобы он перед приходом на бал к своему дяде как следует пригладил волосы (чем он почему-то пренебрег). Кроме того, он должен быть настолько искусным фехтовальщиком, чтобы не ранить Ромео, который набрасывается на него вне себя от гнева и убивает его так, как Ян де Решке * убивает Монт-Орполя. Сцена дуэли — одна из сильнейших по драматическому эффекту, и если актер не способен на подлинный взрыв гнева, то пусть лучше не берется за роль Ромео. К сожалению, сразивший Тибальта «пламенноокий гнев» Ромео вне возможностей сценического темперамента изысканного Форбс-Робертсона. Может быть, ему не хватает и умения довести зрителей до такого состояния, чтобы они поверили в реальность этого взрыва, который, разумеется, настоящим быть не может.

Во всяком случае, сцена дуэли не волнует публику своими кровавыми последствиями, — а они-то и составляют весь драматизм трагедии. Театр приглушил эту сцену, приняв ее за простой предлог для изгнания Ромео из Вероны. Форбс-Робертсон, по-видимому, не разделяет шекспировской любви к сценам ссор и драк: сценическая интерпретация пьесы доносит до нас любовь Форбс-Робертсона к законности и порядку. Он не разрешает никому из персонажей терять самообладание в ссорах; Монтекки и Капулетти утихомирены, а свидетели поединка — женщины, я бы даже сказал, дамы — кажутся весьма шокированными поведением забывшихся и не владеющих собой джентльменов. Сам Форбс-Робертсон сражается с нескрываемым отвращением: вы чувствуете, что ему претит драться не по правилам, без секундантов и без врача, выходить из себя и осыпать своего противника ругательствами. Он был совсем иным, когда изображал, как Орlando боролся с Шарлем *. Но там борьба происходила в присутствии двора, ее организовали обдуманно, с должными церемониями, по правилам Куинсберри *, так сказать.

Форбс-Робертсон очень красив, очень хорошо одет; он прекрасно держится. Ассортимент интонаций, жестов, мимики у него невелик, но все отображено тщательно и все самого высокого стиля. Декорация последней сцены чрезвычайно мила: склеп Капулетти — в отличном состоянии, прекрасно освещен, к нему ведут две удобные и широкие

ступени, совсем как в новой кафедральной часовне. Когда Ромео, созерцая гроб Джульетты (сделавший бы величайшую честь искусству гробовщика), произнес:

Так лучше я останусь здесь с тобой:
Из этого дворца зловещей ночи
Я больше не уйду...¹

я почувствовал, что жертва, которую он приносит, отказываясь от подобающих ему по праву похорон, не так уж тяжела. Ромео был джентльменом до конца. Он опустил на землю убитого им Париса так заботливо, как если бы складывал лучше свои одежды. Вспоминаешь Ирвинга: еле замаскированное очертание фигуры, во мраке он тащит свою ужасную ношу в «прогнившую пасть смерти» — и видишь, насколько сильно различие творческих темпераментов Ирвинга и Форбс-Робертсона, которое обусловило их актерскую и режиссерскую интерпретацию «Ромео и Джульетты».

А Джульетта — Джульетта танцевала, как дочь Иродиады. Она до тошноты отработала каждое па своего танца. Я как будто уже говорил несколько лет назад, что Патрик Кэмпбелл в роли Паолы Тэнкерей лучше всего играла на рояле? И все-таки я, как и все прочие, был захвачен Паолой Тэнкерей, а потом и миссис Эбсмит. Велико искусство женщины грубо лгать и заставлять при этом мужчину находить у нее душевную глубину. Как бы Патрик Кэмпбелл посмеялся над нами, узнав, что мы приписываем ей умение — да умение ли это? — заставлять нас глупо отыскивать в героинях Пинеро сложную психологию! Как Джульетта, она тоже без труда проникает в гостеприимные мужские сердца просто потому, что она удивительная женщина. Дело здесь не только в ее прелестном лице (она, может быть, и не красивее статисток в светских сценах друри-лейпской пьесы), даже не в ее легкой, на редкость пропорциональной фигуре, а в ее исключительной уверенности в себе, в умение владеть своим телом. Я уверен, что Патрик Кэмпбелл сумела бы с одного раза ловко, быстро и изящно продеть нитку в иголку пальцами ноги и одновременно уделить

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1958, «Ромео и Джульетта», перев. Т. Щепкиной-Куперник, акт 5, сцена 3, стр. 122.

внимание еще чему-нибудь так же ловко, быстро и изящно, как она играет на рояле арпеджио. Этот физический талант, очень редко осознаваемый, разве лишь когда его профессионально тренируют в одном каком-нибудь направлении (как, например, в случае с Летти Линд), этот талант, сочетаемый с гибкостью ума, наблюдательностью и живым сценическим темпераментом, выдвигает любую честолюбивую актрису в первые ряды ее профессии. Так и случилось с Патрик Кэмпбелл. Однако в Джульетте она еще не доработала наиболее ответственные места, которых, прошу заметить, в пьесе немного — эта роль в общем такова, что с ней может справиться любая «премьерша» с самыми ординарными способностями. Патрик Кэмпбелл отыскала все содержащиеся в роли идеи и преполнесла их сознательно рассчитанными приемами. Это банально. Мы не почувствовали ни трагедии, ни трепета любви или страха; актриса изображала настроение, а не страсть. Словом, Джульетта, вроде Ричарда III, еще не разбужена, в ее смерть вы не верите, а если бы и поверили, то оплакивать бы не стали. Ничто не трогает нас в этой Джульетте — ничто, кроме ее танца, действительно неотразимого.

Обсуждая эту постановку «Ромео и Джульетты», следует помнить, что роли в пьесе невероятно трудны для всех, кроме по-настоящему гениальных актеров, в совершенстве владеющих искусством декламации: великолепные стихи здесь перемежаются ничтожной риторикой и глупыми кончетти — обычный для елизаветинцев недостаток. Когда Джульетта, выйдя на свой балкон и вопрошив: «Что в имени?»¹, начинает со всех сторон обсуждать эту проблему, она уподобляется любителю-юристу, который упражняется в сочинении рождественских стихов на тему «назови розу другим именем». Ни одна актриса не сможет сыграть эту сцену натурально в наш век — век, который открыл в музыке искусство длительно-го драматического выражения глубоких человеческих чувств, не требующее ни сюжета, ни слов. У Ромео есть как реплики, от которых наши сердца то сжимаются, то уносятся ввысь, так и безбожно напыщенная и глупая риторика, которая заставляет проклинать шекспиров-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1958, «Ромео и Джульетта», перев. Т. Щепкиной-Куперник, акт 2, сцена 2, стр. 43.

ское пристрастие к театральщине и его неумение охладить свой юношеский пыл. Даже если мы столь наивны, что плохое считаем хорошим и принимаем Колена за авторитетного интерпретатора Меркуцио, все равно нужен огромный прилив страсти и непреодолимое стремительное движение музыки, чтобы поднять нас над всеми недостатками пьесы. Но только безумцы могут надеяться, что это произойдет в «Лицеуме». Во всей его труппе есть только один художественно убедительный и респектабельный шекспировский актер. Это Уорд, игравший Капулетти. В целом же нужно только слушать шекспировскую музыку, в которой — я повторял это уже не раз — заключены все достоинства и все очарование ранних пьес Шекспира. И ее можно слушать, как симфонии Бетховена, на чем бы она ни исполнялась — на костях, на большом барабане или на еврейской арфе.

На постановку «Ромео и Джульетты» не пожалели трудов, и это делает честь режиссерским усилиям Форбс-Робертсона, благодаря которым можно достичь высокого художественного эффекта. И чем больше будет затрачиваться подобных усилий, тем полнее будет этот эффект.

«Сэттердей ревю», 28 сентября 1895 г.

ПИНЕРО И КАК ЕГО ИГРАЮТ

(«Оправдана за недостатком улик». Новая и оригинальная комедия в 3 действиях А. У. Пинеро, театр Комедии, 16 октября 1895 г.)

«Бедный Поттон». Новый и оригинальный фарс в 3 действиях Кларенса Хемлина и Х. М. Полла, театр «Водевиль», 10 октября 1895 г.)

Н а этот раз мистер Пинеро написал неплохую пьесу. Комедия «Оправдана за недостатком улик» в десять раз лучше «Расточителя», «Второй жены Тэнгерей» и «Миссис Эбсмит», вместе взятых. Не хочется даже думать, что эта пьеса оказалась не под силу нашим лондонским театрам и может даже провалиться из-за тусклого, плохого и скучного исполнения. Но досто-

инства самой пьесы несомненны. Пинеро, сосредоточив свое внимание на той жизни и тех чувствах, которые ему понятны, построил на этом материале драматически напряженную ситуацию, которая разворачивается в течение двух часов. Он ни на минуту не обращается к «женщине с прошлым», к циничному и развратному аристократу, к ангельски чистой девушке, к наперснику типа Кейли Драмбла или каким-либо другим условным персонажам, которые непременно появляются в его пьесах, как только он, вообразив себя социальным философом, принимается решать общественные проблемы, хотя имеет о них самое поверхностное представление, что характерно для многих причастных к театру людей. В пьесе «Оправдана за недостатком улик» он не покидает почвы, основательно им изученной. В результате пьеса более драматична; сюжет в ней хорошо завязан; в ней есть и единство жизненного материала вместо обычного для Пинеро сандвич из эмоций и комических эпизодов. Наконец, она достаточно оригинальна, а характеры развиваются естественно и свободно. Заметно улучшились и технические приемы, применяемые для того, чтобы обосновать выход героев на сцену и уход с нее. Правда, и сейчас эти приемы в достаточной степени искусственны — Пинеро ведь не только что родился, — но по крайней мере в пьесе нет перехваченных писем и драматург не отсылает одних своих героев во Францию, а других в Индию, чтобы героиня смогла появиться неожиданно, а герой влезть ночью в окно гостиной. Правда, одно ночное посещение через окно все-таки есть, но это уж простиительно. Вообще же действующие лица входят на сцену и уходят с нее самым нормальным и приличным образом.

В пьесе показываются легкомысленная вдова и ее три дочери — пустельгие, вульгарные и хорошенькие; две из них замужем. Некий приятный молодой человек по имени Джоэл Эллингхэм, замученный чудовищно ревнивой женой, доверительно рассказывает о своем несчастье одной из замужних дочерей вдовы — миссис Фрейзер (сам Фрейзер в отлучке, довольно далеко от дома). Ревнивая миссис Эллингхэм возбуждает в суде дело о разводе. Пьеса начинается с момента, когда суд отказывает ей в иске. Однако миссис Фрейзер — на волосок от неприятностей, ибо судья резко осуждает ее за безрассудство и предлагает вынести далеко не лестное для

нее решение: «Оправдана за недостатком улик». Фрейзер, вернувшись домой и узнав о решении суда, ведет себя так грубо, что его жена бросается за сочувствием к отзывчивому Эллингхэму. Но этот незадачливый образец червотой опасностями доброты уже успел откликнуться на просьбу своей жены о примирении. Ее раскаяние так же бурно, как и ревность, и еще менее благоразумно. Вот вам и вся драма: сначала — тревожное ожидание приговора, которое оканчивается, когда миссис Фрейзер возвращается из суда по бракоразводным делам и перед лицом семьи переживает свой позор и отчаяние, вызванное суровой отповедью мужа; затем — приход миссис Фрейзер к Эллингхэмам как раз в тот момент, когда демон ревности снова водружается на домашнем троне.

Обращается Пинеро со всем этим совершенно свободно. Он знает, каковы легкомысленные матери и их хорошенькие дочери в тех кругах, которые было принято называть *demi-mondaine*¹ еще задолго до того, как это название было дерзко присвоено людьми, ни капельки не *mondaine*². Он знает, что для них означают и суд по бракоразводным делам и газеты, знает, что такое ревнивая женщина, и драматизирует все это с такой силой, какой раньше у него не было. Сознательно или бессознательно, но он на этот раз изобразил свой мир таким, каков он есть, — мир, даже не помышляющий о том, чтобы потревожить свои крошечные мозги большими вопросами или общими идеями. Пинеро больше не пытается облечь миссис Поксонби де Томкис в костюм Энид Безант и представить смешной результат этого переодевания как портрет типичной современной «передовой женщины». Он остается верным жанру Бейзоутер-Кенсингтона — жанру, в котором он мастер. Он даже не подмешивает к нему условных сценических сантиментов: например, ни одна из пустынных и вульгарных дочек миссис Эмптейдж не раздражается рыданиями, как это делала Паола Тэнкерей, при мысли о былой чистоте своих шестнадцати лет, когда она могла глядеть на людей ангельским взглядом. Прежние недостатки Пинеро исчезли вместе с его прежними пристрастиями. И, как счастли-

¹ Полусветский (франц.).

² Светский (франц.).

вый результат этого, «Оправдана за недостатком улик» — самая лучшая и серьезная пьеса из всех, написанных им.

Очень грустно говорить на тему об актерском исполнении. Весь второй акт, который идет более часа, заполнен чудовищно ревнивой женой. Она покидает сцену только для того, чтобы уступить место своей измученной и отчаявшейся сопернице, которая, боясь упасть в обморок, выпивает бокал шампанского, и так как она целый день питалась только своими волнениями, то мгновенно пьянеет и впадает в истерику. Подобные сцены, пусть трогательные и интересные, пусть хорошо написанные, можно вынести только в том случае, если они хорошо сыграны. Такт и опыт (лучшие заменители мастерства в нашем злополучном театре) помогают очистить спектакль от всего оскорбительного, но такта и опыта недостаточно: если роли не произносятся голосами, приятными для нашего слуха, если движения и жесты не радуют наш глаз, то пьеса будет действовать на нас так, как действует несчастный уличный случай. Второй акт задолго до своего конца вызвал у зрителей чувство неловкости из-за того, что им надоело, и очень надоело, смотреть не пьесу, а ее исполнителей. Нам всем знаком мелодраматический стиль, возникший в те дни, когда актеры, игравшие «эмоциональные» роли, обычно напивались допьяна, думая этим довести себя до необходимой степени чувствительности. Вследствие этой привычки актеры стали говорить отвратительными приглушенными голосами, невнятно произносить слова, донося до зрительного зала не иллюзию, а запах спиртного. Актер тех лет не шел по сцене, чтобы открыть дверь: он бурно кидался на дверную ручку и, когда ему удавалось благополучно схватиться за нее, вращал глазами, стараясь придать драматическую значительность своим действиям, за которыми, в сущности, скрывалось только сомнение: удастся ли ему пройти по сцене прямо и не шатаясь. Он цеплялся за мебель, прислонялся к лестнице, неуклюже топтался, в трагическом изнеможении валился на стул,— словом, делал все, чтоб скрыть от зрителя и свое опьянение и неспособность четко, разумно и красиво говорить и двигаться,— а это все необходимо для культурного и владеющего собой актера. Теперь старая привычка напиваться перед спектаклем почти исчезла, по крайней мере я надеюсь, что будущим поколениям

критиков не часто придется писать прочувствованные некрологи и выражать в них сожаление по поводу «расстроенного здоровья» актеров и актрис, которых пьянство вынудило сначала сойти со сцены, а затем и покинуть наш мир. Однако мелодраматический стиль актерской игры, возникший тогда, когда все пили, сохраняется и по сей час как некий бессмысленный пережиток и до сих пор еще культивируется некоторыми абсолютно непьющими актерами. К несчастью для пьесы Пинеро, Леопольд Боун, вероятно, даже не подозревающий действительного происхождения традиционного стиля,—самым популярным представителем которого он стал вслед за Чарлзом Уорнером,—играл Джона Эллингхэма так, как если бы он играл героя в «Адельфи» или «Друри-Лейне».

Лили Хэнберри, играя ревнивую миссис Эллингхэм, быстро доказала нам, как плоха система поручать главные роли молодым дамам только потому, что они красивы, интеллигентны и воспитанны. Лили Хэнберри играла так, как принято в лондонских театрах. Это значит, что она выражала эмоции, то закусывая нижнюю губу, то кривя ее самым неестественным образом. Она плакала, крича, что она «плохая», подразумевая под этим, что она сумасшедшая. Голос ее в результате тщательных упражнений уже давно мог бы стать очень приятным, но пока он еще по-ребячески гнусав. Если посмотреть минут пять на то, как легко и просто играют Боун и Хэнберри в какой-нибудь банальной пьесе, то можно решить, что они очаровательны и умны, и почувствовать глупую удовлетворенность оттого, что ты занимаешься самой неблагодарной профессией в мире. Но смотреть на них полчаса,—таких полчаса, какие отвел для них Пинеро,—сохрани меня бог! Они старались изо всех сил и безнадежно переигрывали.

Уинифред Эмери встретили бурными аплодисментами; но так как они обрушились на нее в первом акте еще до того, как она открыла рот и сделала первый жест, то этот энтузиазм зрителей в счет не идет. Но все равно она играла удивительно хорошо, особенно если вспомнить, что она, в сущности, новичок в той трудной роли, которую для нее написал Пинеро. Конечно, ей в огромной степени помогают обаяние и приобретенная опытом уверенность в его неотразимости. Сцену с шампанским и

все эпизоды, в которых зритель видит ее раздраженной и усталой, проведены реалистически откровенно. И я сомневаюсь, посмела бы менее красивая и менее популярная актриса интерпретировать их в таком духе, не призвав себе на помощь еще более высокое искусство. Правда, случалось, что Эмери изменяла своему стилю, и тогда ее интонации становились решительно неприятными. Но по большей части, и особенно в первом акте, она превзошла и самое себя в своих прежних ролях и всех наших премьерш. По-видимому, ей надо работать именно в этом направлении, и она станет — в пределах своего темперамента — высококультурной и опытной актрисой.

Роз Леклерк на этот раз не была обречена играть карикатуру на саму себя; она получила настоящую роль и играла ее по-настоящему отлично.

Другие роли ничем не примечательны. Это значит, что для эффектного их исполнения требуется не подлинное актерское мастерство, а лишь кое-какие профессиональные навыки. Лучшие из этих ролей достались Эсме Беринджер, Сирилу Моду и Обри Фицджеральду. Пинеро, никогда не умевший писать роли для определенных актеров, и для Эсме Беринджер не создал ничего хорошего, и это очень жаль, ибо она — одна из немногих современных молодых актрис, которые серьезно изучают свою профессию или хотя бы понимают, что изучать ее нужно.

«Бедный Поттон», поставленный в театре «Водевиль», называется фарсом, и даже новым и оригинальным фарсом. Однако в действительности фарс этот напоминает просто шумную беготню. И тем не менее, если говорить о его действии, он как-то по-детски забавен, а если о репликах, то они даже остроумны. Почти все сцены, особенно в последнем акте, задуманы совсем не плохо. Но скудость и немотивированность общего замысла пьесы совсем не соответствуют основательности и толковости, с которыми все в ней связано вместе. Возможно, это совершенно естественный результат сотрудничества Кларенса Хемлина и Полла. Критиков больше всего поражает, что наши театры до сих пор еще предъявляют спрос на крайнюю грубость и глупость, примером которых служит

эта пьеса. Самый же спектакль — это пример бесстыдного пренебрежения к искусству, в результате чего на сцене лондонского театра актеры механически бормочут свои реплики, а критики относятся к этому так же снисходительно, как родители к детворе, играющей в театр в своей детской. Конечно, грубость эта бессознательная, но я хотел бы, чтобы критики восстали против нее и пробудили в театре стремление навсегда изгнать ее. Комизм ситуации видят в том, что герой пьесы Поттон (Уидон Гроссмит) делает предложение пожилой женщине (Гледис Хамфри), похоронившей уже нескольких мужей. Гледис Хамфри — дама весьма обширных размеров. Я не берусь с точностью определить, насколько вес ее превышает вес Уидона Гроссмита, но думаю, что ничуть не меньше, чем на 50 фунтов. Следует ли добавлять, что главный трюк в фарсе «Бедный Поттон» состоит в том, что Гледис Хамфри всей своей тяжестью бросается на шею Гроссмита, а он обнимает и целует ее. Как это ни странно, но я вынужден признаться, что такие сценические трюки не доставляют мне удовольствия, хотя громовый хохот в театре, неизбежно вызываемый ими, говорит о том, что лондонские зрители со мной не согласны.

Гилберт хорошо понял зрителя и поэтому заботливо населил свои оперы толстыми и зрелыми матронами с явной целью вызвать смех над их возрастом и фигурами. Подобный смех меня возмущает, и я жду, что настанет время, когда и публику он тоже будет возмущать. У меня есть книга «Елизаветинский Гамлет», написанная Джоном Корбином и изданная Элкином Мэтьюзом. Автор книги весьма убедительно доказывает один известный, разумеется, и раньше, но до сих пор недооцененный факт, а именно, что дошекспировский Гамлет впервые появился на сцене как человек безумный, то есть как персонаж, по понятиям того времени комический. Говоря о тех временах, я очень хотел бы польстить своим современникам. Однако и в наши дни любой из тех, кому когда-либо довелось видеть деревенского дурачка, должно быть, видел и толпу крестьян, которые дразнили его, поощряли испускать нелепые крики и делать неуклюжие прыжки, и смеялись над ним, как над одной из лучших шуток Природы. Боюсь, что так было всегда. Старомодный королевский шут вовсе не был умным, ловким сатириком, как Шико у Дюма: это был фигляр, бедный дурак, предмет

издевательств, а не мудрец. К счастью, мы дожили до того времени, когда старая пьеса о Гамлете нас больше не интересует, а шедевр, который на ее основе создал Шекспир, и доныне глубоко волнует нас.

Но отличались ли чем-нибудь, кроме как степенью жестокости, наши предки, готовавшие над сумасшествием и убийственной хитростью «Гамлета», от наших современников, хохочущих над толстой леди Джейнс у Гилберта, над некоторыми комиками и артистами мюзик-холла, ради коммерческой выгоды эксплуатирующими свой неестественно малый рост или уродливую наружность? Ведь если Шекспир в эпоху, гораздо более грубую, чем наша, мог брать сюжеты, отдававшие самыми худшими сценическими традициями, и одним взмахом поднимать их до уровня высокой трагедии, то не пора ли и нашим современным драматургам признать, что «британская публика» состоит из развитых и гуманных людей, а вовсе не из уличных мальчишек и хулиганствующих студентов последнего курса? Полагаю, что Гледис Хамфри полна благородного стремления отличиться в актерском искусстве так же, как отличились миссис Стерлинг и миссис Гилберт. Почему же она осуждена на то, чтобы просто выставлять себя перед публикой главным образом как «толстая дама»? Я вовсе не хочу игнорировать тот факт, что индивидуальность для актерской профессии значит не меньше, чем мастерство. Но наши театры дают так мало возможностей для профессиональной тренировки, что искусство драматурга превратилось на практике в искусство приспособляться к индивидуальности популярных любимцев публики вместо того, чтобы ставить творческие задачи перед исполнительским мастерством наших культурных актеров. Если бы ко мне пришел какой-нибудь молодой начинающий автор и признался, что он жаждет прославиться, создав образ героини, которая, в отличие от миллионов женщин из плоти и крови, стала бы бессмертной, как бессмертны Имогена и Гретхен, я, основываясь на своем опыте, отечески посоветовал бы ему: «Да сохранит бог вашу невинность, не делайте этого. Лучше сочините какую-нибудь серьезную роль для миссис Патрик Кэмпбелл и драматически-комическую роль для мисс Фани Бру, ни на минуту не забывая, что ни одна из этих актрис никогда не играет и никогда не отважится играть никого, кроме себя, ибо зритель ходит в театр для того,

чтобы смотреть, как они играют самих себя, а не для того, чтобы наслаждаться драматической поэзией или изяществом актерского мастерства». Однако есть предел даже вынужденному цинизму драматургов. Автор, который должен исходить из внешности и темперамента актрисы, так как играть она не умеет, все же не смеет опускаться до того, чтобы обыгрывать ее толщину. Характеры, подобные Фальстафу, обогатили нашу драматургию не потому, что они возникли благодаря такому дешевому способу, как осмеяние самого толстого члена актерской труппы.

Две роли в фарсе «Бедный Поттон» сыграны очень хорошо. Уидону Гроссмиту удалось вдохнуть в Поттона жизнь, и это отличает его от других образов, рапос сыгранных этим актером. Глубокая убежденность, непосредственность, благодаря которой смешные места сами говорят за себя, естественность исполнения — что же остается критику, как не признать, что актер играл прекрасно?

Мисс Хейдон изображает миссис Поттон очаровательной старой дамой, сохраняя при этом и свое достоинство и достоинство своего искусства, не нарушая правдоподобия пьесы и не утрачивая ни капли комизма. Нельзя сказать, что остальные актеры не смешили публику, однако чаще они раздражали ее, громко гогоча и выставя себя на посмешище, будто играли пьесу больше для собственного удовольствия, чем для удовольствия зрителей. Я уже привык к тому, что важные роли у нас в театре поручаются новичкам, разыгрывающим из себя шутов, и молодым женщинам, чье дерзкое тщеславие, невоспитанность, кричащие костюмы, возмутительную небрежность речи и манер не потеряли бы даже в своей горничной те люди, с которых берут полгины за место в театре. Однако, по-видимому, бесполезно кому-нибудь жаловаться на подобное безобразие. Труппа «Водевилля», кроме Гроссмита и мисс Хейдон, не лучше и не хуже того, что я предполагал. Исключение составляет мисс Бит, которая создала прекрасный рисунок образа раздражительной служанки, и Том Террис, унаследовавший от отца восхитительный голос и привлекательную внешность. Может быть, в чем-то Террис и отступил от роли, но он по крайней мере хорошо овладел ею и безусловно понравился бы зрителям даже в том случае, если бы они не знали его имени.

«Сэтердей ревю», 19 октября 1895 г.

МОЖЕТ ЛИ КРИТИК БЫТЬ ДРАМАТУРГОМ?

Недавно возникла дискуссия на тему: можно ли, будучи драматургом, быть вместе с тем честным и беспристрастным критиком? Насколько несостоятельной была эта дискуссия, можно заключить из того, что ее участники старались решить главным образом вопрос — честен ли вообще или нечестен критик. Если честен, драматургическая деятельность не повлияет на его критические суждения, а если нечестен, то и останется нечестным вне зависимости от того, пишет он пьесы или не пишет. Ради сохранения чести нашей профессии я решительно отвергаю это ребячески трусливое решение вопроса. Предположим, я пожелал бы установить точку плавления какого-нибудь металла и выяснить, как ее изменит примесь другого металла, и некий специалист сообщил бы мне, что металл вообще бывает либо плавким, либо неплавким; если он плавок, то расплавится в любом случае, если нет, то никакая температура его не расплавит. Боюсь, что после такого ответа я, наверно, спросил бы этого специалиста, сам ли он дурак или меня принимает за дурака. Абсолютная честность есть такая же абсурдная абстракция, как и абсолютная температура или абсолютная ценность. Театрального критика, который скорее умрет, чем прочтет американское пиратское издание английской пьесы, нарушившее закон об авторском праве, можно считать абсолютно честным человеком, честным при всех обстоятельствах в данном конкретном вопросе (я говорю «в данном», ибо очень мало людей распространяют свое представление о честности более чем на одну сферу). Но, насколько я понимаю, такого театрального критика не существует. Если бы он вдруг обнаружился, я счел бы его опаснейшим маньяком. Честность обратно пропорциональна соблазну. Вот доказательство: так как большой доход облагается большим налогом, то понятно, что гораздо чаще утаивается истинный размер дохода, облагаемого семью пенсами с фунта, чем шестью. Проведем очень простой эксперимент. Пойдите к джентльмену, который придерживается теории, что человек либо всегда честен, либо всегда нечестен, и возьмите у него

в долг полкроны под благовидным предлогом, что вы будто бы потеряли кошелек или с вами произошла какая-нибудь другая незначительная неприятность. Он не попросит у вас расписки. Верните деньги на следующий же день и попросите в долг 500 фунтов без векселя на том основании, что вы безусловно честны, ибо человек, уплативший без принуждения полкроны, несомненно уплатит и 500 фунтов. Вы увидите, как теория абсолютной честности сразу рухнет.

Можем ли мы поверить тому, что критик-драматург, который, убедив директора театра ставить его пьесы, заработает от 500 до 10 тысяч фунтов, будет писать об этом театре так же, как он писал бы, если бы никогда не сочинил ни одной пьесы и был уверен, что никогда и не сочинит? Скажу лишь, что люди, верящие в подобные вещи, способны поверить во что угодно. Я сам — вопиющий пример критика-драматурга. И порывшись в моем прошлом, мне могут предъявить счет не только за какие-нибудь две-три инсценировки: я ведь написал полдюжины «оригинальных» пьес, четыре из которых никогда не были поставлены. И я вскоре еще напишу с полдюжины. Постановка одной из них, даже если бы ее успех принес мне только одно уважение, все равно вознаградила бы меня больше, чем два года работы на поприще критики. Так как я не честнее других, то ясно, что я стал бы в этом случае самым продажным лстецом в Лондоне, если бы во мне не было ничего, кроме честности, чтобы удерживать меня от этого. Как же все-таки объяснить, что самая суровая критика театров исходит именно от меня и моих товарищей — критиков-драматургов, а самое подобоострастное восхваление — от тех, кто не связывает своих упований и страхов с режиссерами? На этот вопрос можно дать много хороших ответов, и вот один из них. Уважение, которое вызывает хорошая критика, постоянно, а раздражение преходяще; удовольствие же, доставляемое продажной критикой, преходяще, а презрение к ней постоянно. Вот почему ни один человек не может продвигаться как драматург, если его презирают как критика. За последние двадцать лет некоторые люди попробовали это сделать, и у них ничего не получилось. Например, покойный Фрэнк Маршалл, драматург и крайне восторженный поклонник гения сэра Генри Ирвинга, следовал в этом отношении моде, которая одно время сделала

театр «Лицеум» чем-то вроде двора со свитой, состоящей из литературных джентльменов. У меня нет оснований сомневаться ни в искренности этих джентльменов, ни в том, что мистер Канут* так и не снизошел до них, несмотря на все их преклошение: он ни разу не поставил написанных ими пьес. «Роберт Эммет» и другие их шедевры не сыграны до сих пор.

Могут сказать, что мы вновь возвращаемся к мысли о честности как лучшей форме полнотики. Однако честность с полнотикой не имеет ничего общего: множество людей, которые понимают, что, сражаясь, они преуспевают быстрее, чем пресмыкаясь, ничуть не честнее Наполеона Первого. Ни одна добродетель — а мужество и подавно — не заключает в себе никаких других добродетелей. Основная гарантия неподкупности критика — это сила его собственного критического инстинкта. Убедить отказаться от критики, доказывая, что от восхвалений можно получить большие материальные выгоды, все равно, что пытаться в свое время удерживать молодого Ирвинга вдали от сцены, соблазняя его выгодами биржевой игры. Если бы мой собственный отец был актером-режиссером и его жизнь зависела от того, получит ли он благоприятную рецензию на свой спектакль, я без малейшего колебания осиротил бы себя, если бы он играл плохо. Но мне не так-то легко подчиниться своему инстинкту критика. Я чрезвычайно восприимчив к самым противоположным влияниям: к лести, которую я жадно поглощаю, если она достаточно тонка; к деньгам, к интимной дружбе или даже просто к знакомству; к удовольствию доставлять удовольствие другим, к боли, которую испытываешь, когда причиняешь боль другим; к заботам и надеждам друзей и близких, к личным симпатиям и антипатиям, к сентиментальности, состраданию, рыцарству, озорству, лености, малодушию и к дюжине других человеческих слабостей, которые делают критика очень уязвимым. Но присущий мне критический инстинкт берет верх над всем. Однако я по возможности стараюсь смягчать его суровость, исключая из своих статей все, что причиняет боль, не принося при этом пользы. Люди, которые считают, что мои высказывания суровы и даже злы, должно быть, приписывают мне то, чего я не говорю.

Я изо всех сил стараюсь не быть равнодушным, бить по таким злоупотреблениям, которые можно исправить,

а не по случайным ошибкам, и по людям сильным и ответственным, а не по слабым и беспомощным. И все же проку от моих усилий немного. Но во мне сидит упрямый критик, и всякий раз, когда я расположен проявить добродушие и снисходительность, что было бы по сердцу всем злейшим врагам некустарства, — он, этот критик, оказывается совершенно неподкупным.

Именно таким и должен быть критик-драматург, если только он в достаточной степени критик, и критиковать должен актера-режиссера, пренебрегая выгодой, которую мог бы получить, ублажая его. Такой критик не может не критиковать, как не мог Старый Моряк не рассказывать о своих приключениях. И актер-режиссер не может не слушать его, как не мог не слушать Моряка шедший на свадьбу гость. Короче говоря, лучшая формула, очевидно, такова: человек либо критик, либо нет; и в той степени, в какой он критик, он будет критиковать режиссера вопреки небу и земле; в той степени, в какой он не критик, он будет ему льстить, чтобы избавиться себя от неприятностей.

Если пьесу критикует критик-драматург, преимущества этого так же очевидны, как и от того, что корабль критикует критик-кораблестроитель. Прошу, однако, заметить, что это не относится к тем драматургам и кораблестроителям, которые занимаются критикой драматургических произведений и кораблей не будучи критиками; их критика не более убедительна, чем критика актерской игры самими актерами. Человек не становится критиком только потому, что он драматург, как не становится и драматургом только потому, что он актер; но драматургическая деятельность дает критику так же много, как дала деятельность актера Шекспиру или Пинеро. Из-за недостатка практического опыта рядовой лондонский критик никогда не чувствует уверенности в себе. Он вечно мечется в поисках какого-то будто бы существующего «правильного» мнения и никогда не решается считать правильным свое собственное. В результате этого любой общественный деятель, проследив, что о нем писали в прессе, установит в своей карьере наличие двух периодов: в течение первого критики боятся хвалить его, в течение второго боятся делать что-либо иное. В первый период критик неуловимо пытается найти у него недостатки, чтобы как-то оправдать ими свою холодность; во второй — из всех сил стремится открыть в нем достоин-

ства, чтобы оправдать свои славословия. И конечно, критик в оба периода ошибается.

Недостатки, которые он находит, либо несущественны, либо, наоборот, оказываются в действительности весьма хорошими нововведениями; иной раз он критикует совсем не тех, кого следует. Порой он провозглашает триумфом мастерства сценические штампы, которые есть в запасе у любого старого актера. Что касается оценки актрис, то здесь наш критик — откровенный и бесстыдный сластолюбец. Если актриса мила, хорошо одета и достаточно самоуверенна, чтобы непринужденно держаться на сцене, он восхищается; если она, при всей своей красоте, ходячий монумент бездарности — тем лучше: нашему сластолюбцу не нравится, когда женщины умнее, чем он, когда они заставляют его глубже чувствовать и думать; он предпочитает просто любоваться красивой внешностью. Поставьте его лицом к лицу с актрисой, которая не снизойдет до того, чтобы стараться его плести, и серьезно и с уважением относится к своей работе, и критику будет казаться, что его унизили; он просто вознегодует, и все это смехотворно отразится на его писаниях, даже если он не осмелится выступать недоброжелательно. Он, несомненно, излечился бы от подобных пороков, если бы только смог написать хоть одну пьесу и увидеть ее на сцене. Ни один драматург не пишет свою первую пьесу только ради того, чтобы предоставить хорошеньким женщинам возможность появиться на сцене. Вполне вероятно, что позднее он и придет к этому, но в начале своей деятельности он по-настоящему старается создать характеры живых людей и заполнить все три акта пьесы их переживаниями. Когда критик, написав свою первую пьесу, на практике столкнется с проблемой выбора актрисы на роль своей героини, ему покажется, что на лондонской сцене нет того созвездия талантов, какое он ожидал найти, и что прекрасные статистки, которых он всегда считал подходящими для пьес других, совсем не годятся для его собственной. Это уже огромный шаг в его образовании. Но до того момента, когда упадет занавес на первом публичном представлении его пьесы, ему предстоит сделать и другие шаги. Так, ему предстоит узнать самое главное, что автор — это единственный человек, который на самом деле озабочен, чтобы пьесу хорошо поставили, и который, следо-

вательно, будет особенно остро чувствовать все ее недостатки. У человека, понявшего, что значит поставить свою пьесу, обязательно откроются глаза и на пьесы других авторов. Вот вам сразу же первая заповедь, соблюдение которой определяет квалификацию критика: желать, чтобы все пьесы ставились настолько хорошо, насколько возможно, и знать, что именно мешает успеху их постановки.

Критики, которые одновременно работают и как драматурги, переводчики или инсценировщики, следят за постановками всех пьес с неустанным отеческим беспокойством. Их никогда нельзя обвинить в искусно замаскированном равнодушии, которым иногда щеголяют разные умники, никогда не появляющиеся за кулисами, чтобы поинтересоваться, как идет работа над будущим спектаклем. Сравните подлинную взволнованность Клементы Скотта или почти кальвинистскую серьезность Уильяма Арчера с веселой и легкой беззаботностью Уокли, и вы сейчас же поймете, что первые двое — это критики-драматурги, оказывающие большое влияние на драму, а третий — критик-зритель, для которого драма только повод, чтобы позабавить читателей своими рецензиями. В целом теория, гласящая, что критик не должен быть драматургом, так же мало убедительна, как и теория, утверждающая, что судья не должен быть юристом, а генерал — солдатом. Но квалификацию нельзя приобрести без опыта, а опыт в свою очередь нельзя приобрести, не имея ни склонности, ни личной заинтересованности. Может быть, это не идеальное положение вещей, но так уж устроен мир, и надо извлекать пользу даже из этого.

«Стердей ревю», 16 ноября 1895 г.

ВИНОВАТЫ ЛИ ТРАДИЦИИ? ¹

*(«Соперники». Новая постановка комедии Шеридана.
Театр «Корт», 11 ноября 1895 г.)*

О «Соперниках» в театре «Корт» я могу сказать лишь одно: миссис Вуд, игравшая миссис Малапроп, так хороша, что это почти искупает недостатки всего спектакля. Я должен, к сожалению, при-

¹ Отрывок из статьи «Мэновское и традиционное».

знать, что далеко не во всех этих недостатках, как бы нетерпимы они ни были, виноваты «традиции». Слишком часто главную роль стараются у нас отдавать новичку, нагаскивая его во всем и обучая, что ему следует делать, жест за жестом, фраза за фразой. Исполнение большинства актеров было неестественным, шумливым, невероятно скучным. Кудахтающий, безрадостный смех, развязность и шегольство, важничанье, что за ними стоит репутация Шеридана, шутовское кривлянье, которое под стать Пирсу Игану *, но недопустимо в современной пьесе. на сцене солидного театра. — все это утомляет, внушает отвращение и ужасно раздражает. Сидней Бру старался быть грубым, как от него, к несчастью, этого требовали, но справедливости ради отметим, что, насколько возможно, он добивался этого, ничем нас, к счастью, не оскорбляя. Приятно и даже с достоинством играет сэра Люция Брэндон Томас — главным образом потому, что не делает того, что от него требуют. Но все остальные, не сопротивляясь, падают жертвами традиций, а они, если говорить о манере держаться на сцене, представляют собой не что иное, как перенесенные в театр вульгарные приемы и хулиганские нравы времен Шеридана. Больше всех других актеров коробит, пожалуй, Фэррен, играющий сэра Антони Абсолюта. Оживить эту роль ему не удастся ни на одну минуту. В возможностях Фэррена было бы сыграть сэра Питера Тиззла, ибо любому пожилому и опытному комьку достаточно толково произносить текст Шеридана, чтобы хорошо изобразить сэра Питера. Но чтобы перевоплотиться в сэра Антони, человека с ярко выраженным темпераментом холерика, тут уж требуется огромное мастерство, а его-то как раз Фэррен не обнаруживает.

Конечно, Фэррену и за эту роль аплодировали — я убежден, что, если бы он вдруг вздумал заменить реплики и костюм сэра Антони репликами и костюмом Призрака из «Гамлета», зрители все равно восторжались бы им: там, где речь идет о Шеридане или Фэррене, они не осмеливались бы высказывать собственное суждение. Я же увидел в его игре не сэра Антони, а изношенные штампы старой комедии, поданные, правда, с большой технической ловкостью, но весьма далекие от правдоподобия и не имеющие никакого отношения к тем особенностям характера, которые подчеркиваются в пьесе. Искреннее мастерство миссис Вуд, которая добилась

подлинного комического эффекта, должно было бы доказать всем остальным участникам спектакля, как правильны методы этой актрисы, которая нигде не позволила смеяться ни над собой, ни над Шериданом и совсем не старалась во что бы то ни стало уверить публику, что старая комедия очень забавна. Увы! Примеру миссис Вуд никто из актеров не последовал.

Струнный оркестр весь вечер играл старые английские мелодии, от чего можно было сойти с ума. Но если Эдуард Джонс выбросит их все, за исключением лишь его вариаций мелодии «Берегов Аллана Уотера», действительно эффектных и искусных, музыканты будут ему только благодарны. Старые английские мелодии — чудная вещь, но когда подряд слушаешь целую сотню их — средний нормальный человек вытерпеть это не может.

«Сэтердей ревю», 23 ноября 1895 г.

НОВАЯ И СТАРАЯ МАНЕРА ИГРЫ

(«Комедия ошибок». Спектакль Общества Елизаветинского театра в Грэйз Инн Холле 7 декабря 1895 г.)

Если принять во внимание удовольствие, которое получает зритель, а не материальные выгоды, которые получает театр, — пальму первенства в текущем сезоне следует отдать «Комедии ошибок» — спектаклю Общества Елизаветинского театра*, состоявшемуся на этой неделе в Грэйз Инн Холле. Обычно я получаю от премьеры то же удовольствие, что и хирург от операции; на этот раз я наслаждался просто как зритель, которому нравится спектакль. Я всегда отдавал должное актеру-любителю; теперь же я начинаю цепляться за него, как за спасителя театрального искусства. По-моему, только он среди актеров нового поколения и старается играть. Для драматурга нет ничего ужаснее, как открыть, что профессиональные актеры за десять лет опыта научились лишь одному — бесстыдно выставлять напоказ свое неумение играть. Что такое современный актер или актриса? В девяти случаях из десяти — это человек, который раз шесть ездил «на гастрол»,

знакомя провинцию со столичными «боевиками», и играл пустые роли, бездумно копируя их лондонских «создателей», а в промежутках между гастролями подолгу сидел без работы. К концу такой жизни «актер», несомненно, приобретал опыт в искусстве ездить по железным дорогам, снимать квартиру, обхаживать и запугивать квартирных хозяек. А приличный любитель с двухлетним опытом и неукротимым пылом наверняка превосходил его в искусстве.

Какова же судьба несчастных молодых профессионалов, до предела ненавидящих провинциальную рутину, по сравнению с которой образ жизни коммивояжера кажется недостижимой романтической мечтой? Они страстно жаждут проявить себя, но, даже если случайно им и предоставляется такая возможность, у них не хватает умения ее использовать. С каждым годом они становятся все менее интересными и обаятельными, и это в профессии, где предел человеческому обаянию может быть поставлен только немощью преклонных лет.

Помню, как несколько лет назад, когда Театральный клуб еще только зарождался, я услышал там Пинеро. Обращаясь к членам клуба, он разразился страстным пансириком по адресу актера прошлых лет, воспитанного старой системой постоянных трупп, актера многостороннего, певца и танцора, фехтовальщика и декламатора, который не отказывался ни от одной роли, если даже получал ее накануне спектакля, и с одинаковым блеском играл в комедии, трагедии, мелодраме, рождественской пантомиме и в «классических пьесах». В одном немецком романе описывается, как толпа средневековых воинов, вдохновленная красноречием Петра Отшельника и охваченная огнем христианской веры, была готова ринуться в Святую землю и сомкнутыми рядами атаковать мусульманские орды. И только один человек не разделял общего энтузиазма. Возмущенные воины спросили его, что означает подобное равнодушие. «Я уже был там», — получили они исчерпывающий ответ. То же самое чувствовал и я, когда слушал Пинеро. Я был воспитан на театре с актером старой системы и хорошо знал, что его менее всего можно назвать многосторонним: он был рабом своего амплуа — героя или комика, любовника или старика — и все роли этих амплуа играл совершенно одинаково. Я знал, что его способность за несколько часов

«поглотить» слова роли, чтобы на другой день более или менее неточно выпалить их на сцене, несовместима с какой-либо серьезной работой над ролью.

Исправить это было совершенно невозможно: три месяца репетиций сбили бы его с толку больше, чем одна трехчасовая. Я помню удручающе однообразные «поединки», сходившие за фехтование, жалкие па, исполнявшиеся актером между куплетами песни в пантомиме и дававшие ему право называться танцором; отвратительную манеру завывать, которую он именовал декламацией и которой обучал своих учеников за определенное вознаграждение; готовность играть любые роли, свидетельствовавшую только о том, что он был одинаково чужд и жизни, и искусству, а потому все, что он ни делал, не имело никакого значения.

Пинеро опрометчиво назвал сэра Генри Ирвинга примером актера, воспитанного старой системой. А в действительности, когда сэр Генри впервые попытался сыграть в классической манере в «Лицеуме», он не знал даже ее А В С и преуспел только благодаря самобытному и привлекательному исполнению последних букв ее алфавита — X Y Z. Все, кто знаком с теперешним Ирвингом, с законченностью, благородством и изяществом его мастерства, с точностью выражения чувств и мыслей, не могут и представить себе (если только не видели его раньше), чему пришлось научиться нашему знаменитому актеру, прежде чем он, решительно порвав с традицией сверхчеловеческой игры, завоевал любовь старых театралов.

В Англии, насколько мне известно, последним представителем старой традиции был Барри Салливен (нужно ли напоминать, что этот великий ирландский актер родился в Бирмингеме?). В расцвете славы Барри Салливен отличался великолепной и исключительной по своей чудовищности манерой играть: он никогда не был естественным, потому что самая героическая роль казалась ему недостаточно героичной. В его натуре были недостатки, или, скорее, пробелы, но не было слабостей, ибо у него, как говорится, не было сердца. Красавец, гордый, как Люцифер, одаренный большой энергией, которая помогала ему в совершенстве владеть своим телом, Барри Салливен был подлинным воплощением деспотического индивидуализма, который по прежним понятиям был

неотделим от великого актера. Он довел эту манеру до грандиозности и тем самым сделал ее абсурдной. Только две серьезные роли высокого репертуара играл он по-настоящему хорошо — Гамлета и Ришелье, людей, лишенных способности любить. Я знаю, многие не желают верить в бессердечие Гамлета и считают, что у Гамлета-Ирвинга есть сердце, которое чуть не разбивается в сцене с Офелией. Но, по-моему, это скорее упрек актера Шекспиру, чем его желание воплотить замысел последнего. Сэр Генри Ирвинг ведь не слишком высоко ставил бессмертного Уильяма и преподавал ему не один серьезный урок. Так, в «Венецианском купце» он показал нам совсем не того еврея, которого изобразил Шекспир, а того, которого он должен был бы изобразить, если бы удовлетворял высоким требованиям театра «Лицеум». Барри Салливен, не обладавший даром любить, был настоящим Гамлетом, и потому он обычно приводил своих Офелий в такое замешательство, которое невозможно описать. Гамлета и Ришелье действительно нужно показывать чуждыми всем людям, и это окружает их ореолом сверхчеловечности, совершенно несовместимой с той нежной интимностью, на которую дает право любовь. Благодаря тому, что Барри Салливен в пору своего расцвета (я не говорю о периоде, последовавшем за 1870 годом) великолепно передавал атмосферу этой удивительной и впечатляющей сверхчеловечности, он и приобрел в провинции и в Австралии единственную в своем роде репутацию, которая обеспечивала ему успех даже в таких совершенно для него непосильных ролях, как, например, роль Отелло или Макбета. Первого он играл так, будто из всей трагедии он понял только ту строчку, в которой говорится, что Отелло «в буре чувств впал в бешенство»; Макбет же в его исполнении был просто сибберовским Ричардом III (его любимая роль), но только с вьющимися бакенбардами. Несомненно, самый темперамент Салливена, представляющий собой редкое сочетание творческой силы с холодностью сердца и гордым неприятием нежных чувств, придавал нечто сверхчеловеческое стилю его игры.

Его предшественник Макриди был, вероятно (насколько я могу судить по его дневнику, документу крайне тягостному), больше похож на Салливена, чем на сэра Генри Ирвинга. Во всяком случае, и у Макриди и

у Салливена темперамент был необузданный: в кульминационных сценах они рвали страсть в клочья и всегда производили огромное впечатление эффектной высокопарностью своего стиля. Когда мой отец как-то сказал мне, что видел Макриди в роли Кориолана, я спросил, как он играл, и отец ответил, что на сцене метался обезумевший бык. Этим я вовсе не хочу сказать, что способности критика перешли ко мне по наследству; совершенно очевидно, что в безумии быка была какая-то художественная система, иначе откуда была бы у актера такая слава? Но я глубоко убежден, что, если сэр Генри Ирвинг выполнит свое обещание и сыграет Кориолана, ни один отец на свете не опишет его так своему сыну, как мой отец описал мне Макриди.

Итак, Барри Салливен был последним представителем умирающей школы грандиозных и ценстовых страстей, и молодого Ирвинга он мог бы только сбить с толку. Ирвингу было суждено вернуть на сцену трогательное благородство чувств, истинную нежность и достоинство, заявляющее о себе только тогда, когда оно оскорблено; его ранние попытки воплотить все это старыми традиционными приемами, когда актер деспотически подчинял себе партнера, ревел, гремел и с великолепным самонадеянием никого, кроме себя, не замечал, на какое-то время привели его к нелепому смешению стилей.

В духе Ирвинга было представлять злодеев огрубевшими, но в то же время комичными проказниками, которые лишь случайно и на короткие мгновения обнаруживали таящегося в них опасного зверя. Склонность Ирвинга к подобной трактовке вступала в противоречие с теми способами выражения, которые приличествовали типичному (по понятиям старой школы) Злодею — богохульнику и угнетателю рода человеческого, тирану, узурпатору и убийце. Желаящие познакомиться с квинтэссенцией этого образа могут обратиться к безвкусной и поучительной подделке под Шекспира — «Вортигерну» Айрленда*. Короче говоря, Ирвинг должен был найти и нашел верные методы выражения как благородных, так и неблагородных чувств, понимаемых теперь совершенно по-новому. Он выполнил свою миссию и, порвав со старой традицией, обогнал Барри Салливена и Макриди на полвека. Не скажу, чтобы он обогнал Шекспира: в нашем Барде слишком много того, что принадлежит

«не только его веку, но всем временам». Однако очень жаль, что свою новую манеру игры Ирвинг не применяет к пьесам современных авторов. Игра сэра Генри Ирвинга больше не представляет собой фальсификации старого стиля. Но зато его сценические варианты — это фальсификация старых пьес. Так, его Гамлет, Шейлок, Лир, сами по себе интересные, искажают Шекспира. Я никогда не видел его Отелло. Макбета он, по-моему, интерпретирует тонко и верно, и это показывает, что ему следует играть в поздних шекспировских трагедиях, а не в ранних. Но он должен выплатить свой долг перед литературой и соединить свое имя с именем какого-либо более крупного и более современного драматурга, чем покойный Уиллс или Теннисон, который вообще не был драматургом. В частности, для Ирвинга есть хорошая роль епископа в ибсеновской... Но я отвлекся.

Я, собственно, хотел сказать, что так называемое обучение Генри Ирвинга по старой системе не только не выработало в нем индивидуальных особенностей стиля (на это оно и не претендовало), но даже не дало ему необходимого для всех стилей умения держаться на сцене. Когда появились первые гастролирующие труппы, актер постоянной труппы исчез, утративши почет, никем не оплаканный и не воспетый, и единственное чувство, которое он вызывал у публики, — это желание поскорее избавиться от него. Он был столь непрезентабельным самозванцем, что светский лондонец, элегантно одетый и умеющий правильно говорить, герой ловко скроенных пьес, требовавших от актера лишь таких способностей, какими обладает любой развязный светский человек, принес публике невыразимое облегчение. Осмелюсь ли я признаться, что порой я жалею его? Блестящая ничтожность этого лондонца скучна до невыносимости. Пьесы, созданные для него, давно перестали поражать новизной, и глазам пресыщенной ими публики открылся весь их скрипучий, распатанный механизм. Последнее поколение «премьерш» и их партнеров просто приводит меня в ужас: г-н Буршье, который по милости судьбы постигал сценическое искусство как любитель, теперь как актер возвышается над ними. А из последнего урожая пьес выбираются преимущественно самые отвратительные и дешевые, засохшие и ставшие бесплодными еще на корню.

И все же теперь талантов больше, чем когда-либо, больше мастерства, художественной культуры, хорошего вкуса, хорошей актерской игры, и театры наши стали лучше, и больше у нас хороших драматических произведений. Эксперименты Бирбома-Три, Александера, Хейра заслуживают всяческого одобрения; нужно похвалить и то, что делает Форбс-Робертсон в театре «Лицеум». Наши драматурги Генри Артур Джонс и Пинеро создают лучшие произведения, чем раньше, и при этом нисколько не потакают глупым прихотям «британской публики». Но если вы хотите вполне убедиться в справедливости моих слов, вам необходимо прежде всего изжить свое пристрастие к пошлому коммерческому театру Уэст-Энда с его судорожными поисками «гвоздя сезона» и завистливыми перешептываниями о том, сколько заработал г-н Пенли на «Тетке Чарлея». Рекомендую вам внимательно следить за всеми начинаниями тех профессиональных актеров и любителей, которые изголодались по настоящей творческой работе. Самое недавнее из таких начинаний — это Общество Елизаветинского театра, и я рад, что могу поиздеваться над теми, кто пропустил его спектакль в Грэйз Инн Холле; они сразу самым жалким образом отстали от века. Даже театру «Лицеум» не удалось бы привлечь такую избранную публику. Ни один завсегдашай наших профессиональных театров не может даже представить себе, какое приятное впечатление производит спектакль, сыгранный прямо на полу в зрительном зале, без просцеппума, без всяких установок, без деления на акты, и занявший всего полтора часа. Иллюзия, которая в спектаклях нашего обычного стиля рассеивается, как только главные исполнители покидают сцену, здесь сохранялась в течение всего спектакля. Ни факельщики на сцене, ни эффектная причудливость костюмов обоих Дромियो не разрушали ее ни в малейшей степени. И только современные костюмы зрителей, газовые рожки да портрет Маписти*, висевший рядом с портретом Бэкона, казались анахронизмами, на которые, впрочем, следовало просто не обращать внимания. Мизансцены, выход и уход актеров — все это было очень хорошо; хуже обстояло дело с речью актеров, и это досадно, потому что диалог мог бы больше помогать им всем, и особенно Адрианне, самые выигрышные реплики которой были «не дотянуты». Но в целом актеры играли

вполне прилично, значительно лучше, чем в среднем профессиональном спектакле. Лучшее всех других были Эгон, один из Дроммо и куртизанка. Вечер закончился настолько восхитительным концертом Долметша* для лютни, виолы, клавесина и голоса, что описать его я просто не берусь.

«Сэтердей ревю», 14 декабря 1895 г.

«МАЙКЛ И ЕГО ПАДШИЙ АНГЕЛ»

(Генри Артур Джонс, «Майкл и его падший ангел». Новая и оригинальная пьеса о современной английской жизни в 5 действиях. Театр «Лицеум», 15 января 1896 г.)*

Критиковать произведения Генри Артура Джонса очень удобно: можно начинать прямо с содержания его драм, не беспокоясь об их композиции. Стиль прирожденного романиста — это человек; пьеса прирожденного драматурга — это сюжет. Пьесы Джонса развиваются сами собой: они не похожи на нарезанные и затем склеенные вместе кусочки бумаги. Гранди или Сарду в самых худших своих произведениях, стараясь создать обрамление для какой-нибудь ерундовой ситуации, прибегали к таким ухищрениям плотничьего ремесла, что критики все свои рецензии заполняли восторгами по поводу их изощренной техники. А драматургическая техника Джонса воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Никому и в голову не приходит хвалить за нее драматурга, и поэтому мы без всякой проволочки начинаем критиковать его идеи, что, по моему, совершенно правильно и естественно. Если вы изобрели механического кролика, заведите его и пустите бегать по комнате. Это меня ужасно позабавит и мне ничуть не помешает, что ваша игрушка не точно воспроизводит природу. Но если вы принесете настоящего кролика и он без всякого завода станет бегать вокруг, то я просто спрошу: «А почему бы ему и не бегать?» — и затем сниму со стены ружье. Вот так же и с Генри Артуром Джонсом. Он создает живую пьесу, действие которой после поднятия занавеса совершенно естественно раз-

вертывается без всякого завода в течение одного-двух актов, и я спрашиваю: «А почему бы ему и не развертываться?» — и, как сказано выше, снимаю со стены ружье.

Если я откликнусь на призыв, который слышится в искусстве Джонса, и проникнусь его умонастроением, я не увижу никаких недостатков в «Майкле и его падшем ангеле». Пьеса мне тогда покажется по-настоящему искренней и трогательной; видишь, что она написана с чувством, со знанием мужской психологии, что драматург проник и в психологию женщины. Джонс, думаю я, вооружен не только опытом драматурга и юмористическим даром благожелательного наблюдателя современных нравов, но и тем знанием истории развития мысли, которого так сильно не хватает его соперникам.

В пьесе Джонса есть отклик на самое страстное религиозное движение нашего века. Такой отклик на современность есть признак подлинного искусства. Сравнивая в этой точке зрения искусство Джонса с пристрастием Гранди к изображению самых обычных человеческих переживаний или же с нелепыми поисками Артура Пинеро какой-то религиозной основы (поиски, которые привели его к тому, что он вытащил из печки горящую библию миссис Эбсмит и спас миссис Фрейзер тем, что поручил ее покровительству жены епископа), я без колебаний ставлю Джонса на первое место как наиболее выдающегося из ныне пишущих драматургов его поколения.

Но вот вместо того, чтобы сочувственно проинкнуться умонастроением Джонса, я продолжаю упрямо держаться за собственные взгляды. В этом случае я оказываюсь совершенно неспособным безоговорочно принять Майкла и подумать, что я сам бы с радостью написал эту пьесу, если б только сумел. Что касается первых двух актов, то я не требую ничего лучшего. Но в начале третьего наши с Джонсом пути расходятся, и я могу точно указать место, где это происходит. В первом акте Майкл, священник, заставляет девушку, совершившую то, что он считает смертным грехом, публично покаяться в церкви. Во втором акте он сам совершает этот грех. В начале третьего он встречает свою соучастницу, и между ними происходит следующий диалог:

Одри. Ты жалеешь?

Майкл. Нет. А ты?

Одри. Нет.

Что же после этого делает священник? Не вспоминая о своем знаменательном признании, что он ни о чем не жалеет (а если бы его моральный кодекс и вера имели над ним действительную силу, он страдал бы от укоров совести; он же не только не раскаивается, но чувствует себя положительно счастливым), Майкл ведет себя так, как если бы он раскаивался, и не только облачается во власяницу, но и публично признается в своем «грехе» перед прихожанами. Выступая в фальшивом облике сокрушающегося грешника, он проходит меж своих прихожан с опущенной головой, направляясь в позорное изгнание, а потом ждет невдалеке, чтобы прокрасться в опустевшую церковь, подобрать цветок, брошенный его любовницей на ступени алтаря, и спрятать его у себя на груди. Так, таясь от всех, он сам разоблачает свое религиозное лицемерие.

Все это, безусловно, списано с жизни: люди поступают так ежедневно, с малодушным фатализмом и униженно подчиняются всяким теориям, которые предписывают им, что они должны чувствовать и во что верить, хотя часто они чувствуют и верят совсем не так, как им велют, а наоборот. В минуты же высшего душевного напряжения они не в силах не отдаться своим истинным чувствам и верованиям, а потом с трагикомическим самоотречением готовы искупать эти минуты даже ценой собственной жизни.

Здесь-то Майкл и его падший ангел лишаются права на звание трагических героев. Перед нами пьеса без героя. Дайте мне по-своему переделать последних три акта, и ваш достопочтенный Майкл последует голосу собственной души, и этот голос смело прозвучит со ступеней алтаря. Священник пойдет мимо своих пристыженных и сконфуженных прихожан с развевающимся знаменем и гордо поднятой головой, пойдет к духовной свободе и к той вере, которая согласуется с его совестью. Мне, драматургу, не важно, будет ли Майкл прав или неправ: если он герой, он должен следовать за своей звездой. В «Гамлете» вряд ли можно безоговорочно принять точку зрения Фортинбраса. Однако, пренебрегая глупостью многих поколений режиссеров, настоящий шекспировед, изучая Гамлета, не может не сравнивать его с Фортин-

брасом. Надев шлем с развевающимися перьями, Фортибрас устремляется к цели и по божественному праву «капитана собственной души» подбирает корону, выскользнувшую из рук умирающего философа, который, получив приказ от призрака своего отца, ринулся к мести, не чувствуя в ней потребности, и к трону, ему совершенно не нужному. Фортибрас, конечно, не может быть никем другим, как героем театра «Адельфи»: его воинственные инстинкты и имперское честолюбие на редкость вульгарны. Но и у героя «Адельфи» и у трагического героя в основном одни и те же героические черты: оба бесстрашно идут к своей цели и защищают свои убеждения *contra mundum*¹.

Майкл неспособен удовлетворить этому условию в тот критический момент, когда только одна героическая решимость защитить свое право на любовь могла бы спасти его от падения. И если бы эта неспособность была темой последних трех актов драмы Джонса, тогда пьеса без героя могла бы стать такой же трагической, как «Росмерхольм». Однако Джонс не рассматривает ситуацию Майкла в этом свете: автор разделяет его фатализм и принимает как должное его раскаяние, признание и позор. Монастырь для мужчины и смерть для женщины — вот, по Джонсу, единственный сценически возможный финал. Даже нет, не столько финал, сколько хныканье над останками двух несчастных человеческих существ. Последний акт вывозит только то, что Майкл обретает в изгнании кое-какое мужество, да то, что в сцене смерти Одри есть нотка трогательного юмора. Женщина, подчинившись по слабости характера решению любовника, теперь извиняющимся тоном говорит, что совсем не считает себя грешницей. Когда священник предлагает ей свои услуги, она отвечает: «Нет, спасибо. Я была ужасно дурной, но теперь ведь это не имеет значения? Не правда ли? Сейчас я уж ничем не могу помочь. Нет у меня сил раскапаться. Так жаль, что не могу я ни о чем жалеть». Это придает приятный юмор избитому сценическому пафосу смерти. В то же время мы не можем не чувствовать, что Одри умирает только для того, чтобы заставить зрителей плакать. И сама Одри глубоко разочаровывает нас, так как в первых двух актах она было показалась нам

¹ Против света (*лат.*).

сильной и оригинальной. Пьеса без героя может быть героической, если в ней есть героиня. Предположим, Джонс поставил бы в своей пьесе вопрос: как поступит эта женщина, когда откроет, что ее святой из Кливхеддона просто трус и истерик и что его религия не развивает благородных человеческих свойств, а искажает их? Ответ мужественной женщины на этот вопрос смог бы придать обнадеживающую силу последним трем актам. Вместо теперешнего призыва *ad misericordiam*¹ и сентиментального отчаяния, вместо изображения телесной болезни в них зазвучала бы надежда. Но, как и Майкл, Одри, хоть у нее и острый ум, неспособна распорядиться собственной судьбой. И оба, загипнотизированные общественным мнением, малодушно, не оказывая никакого сопротивления, дают себя увлечь: она — на бойню, а он — в мусорный ящик.

Я думаю, ясно, что если бы зрители были моими единомышленниками, то пьеса провалилась бы, хотя она в своем роде и хороша. Публика настроена не настолько сочувственно, чтобы встать на позицию Джонса и отнестись к пьесе так, как он сам к ней относится. Подозреваю, что для этого ей пришлось бы изменить самой себе, что она не любит людей такого склада, как Майкл. В конце концов, как мы ни глупы, мы не азиаты. Самый твердолобый англичанин противится, когда какие-либо установления, пусть даже священные и традиционные, подавляют его волю. В этом отношении он отличается от русского крестьянина или китайца. Когда англичанин грешит, он либо отрицает это и упорствует в своей лжи, либо требует «расширения умственных горизонтов», что позволило бы ему включить его «грех» в границы дозволенного. Он, если это возможно, энергично и страстно стремится избежать искупления. Он индивидуалист, а не фаталист, и, хотя он во многом придерживается всяких условностей, невозможно игнорировать тот факт, что решительно все установления и правила — моральные, политические, художественные и церковные, которые в более восточных странах парализовали целые расы и сделали любую из исторических эпох простым стереотипом предшествующей, — в Англии уже в течение веков являются чем-то вроде футбольных мячей. Я лично про-

¹ К состраданию (лат.).

сто инстинктивно вступаю в борьбу с каждой идеей, которая созрела десять лет назад, в особенности если она претендует лечь в основу всего человеческого общества. Я готов защищать человеческое общество от любой идеи, позитивной или негативной, когда она, созрев, начинает тормозить его развитие. И я уверен, что в этом я (если исключить мое четкое понимание всего этого дела) гораздо более типичный и популярный в Англии человек, чем тот, кто придерживается общепринятого. Я убежден, что когда мы начнем создавать подлинно национальную драму, в основу ее ляжет сила, с виду анархическая, но на самом деле рождающая высший закон и более гуманные порядки. Тогда публика перестанет терпимо относиться ко всяким условным катастрофам, обязательным для последних актов современной «серьезной драмы». Поверьте мне, злополучная теория о том, что жизнь — это невообразимая путаница, из которой нет выхода, ни одного человека, живущего к западу от Кавказских гор, не вдохновит на создание подлинно героической драмы. Я ни на одну минуту не подозреваю, что Джонс действительно придерживается этой теории. Он написал своего «Майкла» как реалист, не склонный к героике, просто показав своих современников такими, какими он их видит.

Может быть, я поступаю несправедливо в отношении Джонса, когда, вместо того чтобы отметить несомненные достоинства его пьесы, я критикую выраженную в них философию. Но спектакль в «Лицеуме» погасил мои надежды на то, что публика согласится с моей высокой оценкой пьесы «Майкл и его падший ангел». Публика видит пьесу так, как ее играют, а не так, как должны были бы играть. Чем скорее Джонс напечатает свою драму, тем будет лучше для ее репутации. Никогда еще ни одна пьеса не писалась с таким совершенным учетом индивидуальности исполнителей главных ролей — на этот раз индивидуальности Патрик Кэмпбелл и Форбс-Робертсона. И так как Джонс создавал роль для Патрик Кэмпбелл, он должен был прислушиваться к ее суждениям; ему хотелось, чтобы она правильно оценила предоставляемые ей возможности. По-видимому, она этого не сделала. Во всяком случае, имя Патрик Кэмпбелл исчезло из афиш, как только приблизился день битвы. В этом затруднительном положении у нашего лондонского

режиссера не осталось другого выхода, как пригласить на роль Одри Лесден Мэрион Терри. Ее и пригласили и поручили ей сыграть грешного ангела и показать нам порочную, капризную, пагубно прекрасную женщину, которая продает дьяволу свою душу и душу своего любовника и, скрепляя договор кровью, безжалостно прокусывает себе руку, — словом, предложили актрисе сделать то, что не соответствует ни ее природным данным, ни уменью. В результате мы получили подделку, в первом акте, правда, трогательную и очаровательную. Ее выход спас пьесу, которая уже начала было проваливаться из-за плохой игры в начальных эпизодах. Очень эмоциональным был финал, где Мэрион Терри умирает так мило и тактично, как только доступно привлекательной женщине. Но ни на малейшую долю секунды не была Мэрион Терри настоящей Одри Лесден. И пятнадцатая пьеса «Майкл и его падший ангел», в которой не было Одри Лесден, стала совершенно непохожей на то, что написал автор. Что касается Форбс-Робертсона, то Джонс принял все меры к тому, чтобы актер предстал в роли Майкла в самом выигрышном свете. В благодарность за это Форбс-Робертсон должен был раскрыть духовный облик достопочтенного Майкла. Джонс выполнил свои обязательства, а Форбс-Робертсон не сумел выполнить свои. Он совершил ошибку, типичную для нашего лишенного веры века, решив, что религиозный человек должен обязательно быть мрачным.

Симпатии зрителей к Майклу возникли бы в первом акте, если бы Форбс-Робертсон дал им понять, что только восторженная вера его героя в радость искупления побудила Роз Джибард броситься к алтарю в покаянном порыве. Но актер с самого начала уничтожил симпатии зрителей к Майклу и вооружил их и против него и против самой пьесы своими торжественными, уныло профессиональными манерами и тоном проповедника Низкой церкви. Трудно преувеличить всю разрушительность этой ошибочной интерпретации начальных сцен. Чем больше старался Форбс-Робертсон выглядеть святым, тем больше угнетал нас своей медлительностью, мрачностью, монотонностью. Я уже ждал, что, несмотря на сладкий сироп, источаемый Мэрион Терри, взбешенный автор кинется на сцену и вполне реалистически покажет, как кидают камнями в церковь Святого Стефана. Что хоро-

шего может получиться, если драматург стремится гармонически разрешить старую тему «Алой буквы» * в новом, современном духе, а актер интерпретирует ее снова в старом, кальвинистском минорном ключе?

Что касается остальных, то их деревянная игра просто не поддается описанию. Правда, «деревянный» слишком деликатный эпитет для Мэкинтоша, в чьем исполнении я не обнаружил ни правдоподобия, ни изящества. Мисс Брук не заслуживает осуждения, но ее роль так мала, что актриса не могла исправить общего неблагоприятного впечатления от спектакля. А вся печальная правда заключается в том, что английский театр получил хорошую пьесу и был позорно побит ею. Дюпюа поднялся над условностями тех незначительных пьесок, которые ставятся в наших театрах. Боюсь, что драматургу в будущем ничего не останется делать, как стать театральным критиком.

Поставлена пьеса хорошо, хотя декорация церкви показывает нам ужасающий образец стиля немецкой реставрации. Кроме того, мы ощущали и недостаток, неизбежный для всех изображаемых на сцене церквей: голоса актеров не звучат, а их шаги раздаются в полотноных «приделах» и «нефах». Форбс-Робертсон был особенно щедр на музыкальное оформление. Оркестр, которым дирижировал Армбрустер, играл в антрактах медленное начало «Walde Symphony»¹ Раффа * и, кроме того, столько «анданте» мендельсоновской «Итальянской симфонии», сколько позволило время.

«Сэтердей ревю», 18 января 1896 г.

ПОРТНОЙ И ТЕАТР

Среди объявлений на предстоящий сезон я нашел одно, в котором извещается, что в первые недели мая в помещении Сент-Джордж-Холла будут представлены живые картины. Г-ну Куту и его сторонникам нечего тревожиться: в этих картинах будет выставляться напоказ не нагота, а, наоборот, одежда,

¹ «Лесная симфония» (нем.).

в том числе одежда будущего, а также настоящего и прошлого. Разумеется, костюмы восемнадцатого века, средневековой Италии, древней Греции и т. д. только подводят нас к настоящей цели этой затей — показать публике одежду грядущего двадцатого века. Участвовать в этом будут артисты Уолтер Крейн, Генри Холидей, миссис Луиза Голлинг, Лейсенби Либерти и Дж. А. Стори, которые памереваются доказать правоту взглядов Общества гигиеничной и изящной одежды. О целях этого общества я догадываюсь по его наименованию, ибо мое знакомство с ним основано лишь на том, что я как-то случайно перелистал иллюстрированный журнал мод двадцатого века, именуемый «Аглая».

Вряд ли нужно говорить о безумных надеждах, которые это начинание пробуждает у несчастного театрального критика в те дни, когда актеры и актрисы лишь немногим отличаются от ходячих модных картинок. Особенно странное и не очень-то утешительное зрелище являет собой актер в тщательно отутюженных новых брюках и в башмаках, начищенных так старательно, что даже подошвы их сверкают. Увлекательность и очарование драматического рассказа порой так сильны, что на самые дурацкие декоративные установки, при условии, если мы к ним привыкли, или даже на полное отсутствие и декораций и исторических костюмов мы не обращаем внимания, когда видим на сцене хоть намек на настоящую драму и настоящее актерское исполнение. Но настоящая драма и настоящее исполнение теперь весьма редки в наших театрах, и очень часто я ловлю себя на том, что принимаюсь разглядывать разные атрибуты спектакля лишь бы не осрамиться, уснув на глазах публики на своем посту. Постепенно я дошел до того, что стал воспринимать актера, играющего роль героя, как произведение портновского искусства. Таким образом, если бы кто-нибудь вздумал устроить выставку костюмов, в которых выступали наши популярные актеры, то ручаюсь, что я с первого же взгляда, не глядя в каталог, определил бы, какие костюмы принадлежат Льюису Уоллеру, какие — Джорджу Александру, Колену и т. д. А вот привелось мне встретить этих джентльменов в бассейне, я, по всей вероятности, не узнал бы их. Это не значит, что одежда характеризует человека, это значит, что одежда захватила то место, которое должно принадлежать человеку.

Переживая страсть, люди бунтуют. Так, Уоллер, который никак не может освободиться от тирании портного с Мэддокс-стрит (я по крайней мере никогда не видел его в «костюмных» пьесах), выражая на сцене сильное чувство, кусает губы и делает решительные попытки высвободить руки и ноги из сковывающего их костюма. Помню, однажды, поднявшись до высот подлинной страсти, он особенно поразил зрителей, и какая-то дама, сидевшая позади меня в партере, воскликнула: «Как изумительно Уоллер выходит из себя!» Она была абсолютно права: он действительно «выходил из себя» — почти до локтей. До меня в эту минуту очень четко доходило желание актера показать (если бы ему удалось вылезти из портновского чехла), что такое настоящий мужчина, — а ведь в этом-то и состоит сущность актерского мастерства. Возьмем другой пример — Александер в «Узнике Зенды»*. В первом акте (не в прологе) он появляется в модном туристском костюме и в мягкой шляпе, наслаждаясь, таким образом, уступкой, больше которой портной никому не делает даже во время летнего отдыха. Но этот костюм буквально на каждом шагу просто уничтожает человека. У актера есть колени и локти (в этом можно убедиться в течение всех остальных актов), но костюм заявляет: «У меня нет ни колен, ни локтей; и если человек, который влез в меня, сядет у камина, согнув руки, он погубит меня безнадежно». Брюки соглашаются уничтожать по вечерам в течение двух часов гибкость человеческой ноги при условии, что в остальные двадцать два часа они будут восстанавливать свою форму на вешалке; при этом, разумеется, владелец брюк должен быть джентльменом настолько, чтобы подчиниться необходимости сначала зашнуровать башмаки и уж только потом надевать брюки. Соблюдая эти суровые условия, Александер развил до предела искусство обходиться без колен и локтей и стал твердым, как железо. Я уверен, что некоторая холодность его стиля объясняется тем, что он всегда старается держаться подальше от камина. Отсюда и его превосходство над наиболее выдающимися актерами. Но дождитесь, пожалуйста, третьего акта «Узника Зенды», когда Россендил появляется одетым по-домашнему. Костюм, наконец, превратился в человека; имя «Александер» приобрело смысл, оно означает силу и индивидуальность. Актер живет весь целиком, живут его пальцы и губы (цель современного

актерского образования — отучить его от этой непристойности); он помолодел на десять лет; у него поднимается настроение; он прыгает, наслаждается своей ролью, а когда опускается занавес и он возвращается в свою уборную, то наотрез отказывается снова надеть на себя цепи и в последнем акте отважно появляется без пиджака.

Чем большим темпераментом наделен актер, тем менее приемлема для него связанность движений, характеризующая созданного портным современного джентльмена. Я выбрал своей профессией литературу главным образом потому, что писателю нет необходимости одеваться прилично, поскольку он никогда не появляется перед читателями. Если бы я был биржевым маклером, врачом или коммерсантом, то должен был бы носить крахмальное белье и цилиндр и перестать пользоваться коленями и локтями. Литература — единственная благородная профессия, которая не требует ливрея (даже художнику приходится встречаться лицом к лицу со своими натурщиками), и потому я выбрал литературу. Вы, любезный читатель, хотя и покупаете мои статьи, но не имеете никакого представления о том, в каком виде я появляюсь на улице, а если бы вы увидели меня, то, пожалуй, подписались бы на какую-нибудь другую газету.

Если писатель, искусство которого не требует, чтобы он выставлял себя напоказ, не в состоянии выносить тиранию моды, то каково же приходится актеру, искусство которого заставляет его все время показывать самого себя на сцене. Как я уже говорил, если он действительно прирожденный актер, в современном модном одеянии он чувствует себя не очень уютно и производит на нас гораздо большее впечатление, когда на нем рациональный, художественно выполненный костюм. Проиллюстрируем это на примерах из нашего театра. Форбс-Робертсон не только актер, но и художник. Актер Бернгард Гулд и знаменитый художник-график Дж. Б. Партридж — одно и то же лицо; и, насколько мне известно, под какими-нибудь тремя другими именами он вполне может оказаться еще и знаменитым скульптором, и архитектором, и ювелиром. И, однако, Форбс-Робертсон в костюме современного джентльмена представляет собой жалкое зрелище, а в созданном им самим костюме Ромео он прекрасен; в роли Ланселота, в созданном Берн-Джонсом итальянском костюме пятнадцатого века, он — настоящий

Георгий Победоносец, и стоит ему появиться на сцене, как все дамы ахают от восторга. А что касается Гулда, то всех, кто видел его в роли Бирона в «Тщетных усилиях любви», Пьеро в пьесе де Банвиля «Le Baiser»¹, Ульрика Брендоля в «Росмерсхольме», где на нем обыкновенный костюм для верховой езды и сапоги, или в роли Сергея Саранова в пьесе «Оружие и человек», одетого в болгарскую военную форму, я приглашаю посмотреть его в театре «Критерий» в роли модного соблазнителя, героя пьесы «L'amî des Femmes»², переделанной Картоном *. Всем своим видом он словно говорит: «Как по-вашему, могу я кого-нибудь соблазнить в этом ужасном сюртуке и в идиотском воротничке и шарфе? Я ничего в них не могу сделать!»

Я мог бы привести еще много примеров. Что бы мы, например, знали о сэре Генри Ирвинге как об актере, если бы видели его только в костюме какого-нибудь модного доктора? Подумайте, почему игра самого обычного арлекина в провинциальной пантомиме выглядит намного живее и выразительнее, чем игра уэст-эндского актера-режиссера в современной пьесе. Откуда бы вы ни взяли свои примеры, вы придете к одному и тому же выводу, что модный портной почти совершенно задушил искусство актерской игры. Конечно, не портной в этом виноват. Куртку и пару бриджей он сошьет вам так же охотно, как сюртук и брюки, если вы ему их закажете. Так почему же вы их не заказываете? Чтобы ответить на этот вопрос, надо провести глубокое исследование истории цивилизации и нравов.

Теперь, когда мы приближаемся к концу девятнадцатого века, мы, никого не обидев, можем сказать, что в этом столетии наиболее уважаемым качеством почитались деловые способности, а главной целью — накопление невиданных богатств. И не религия и искусство определяют в наше время жизненный уклад, а капитализм. Мы притворялись, что поддерживаем искусство, на самом же деле мы подменяли красоту жизни респектабельностью, красоту формы — симметрией, богатство красок — крахмальным бельем, красоту темы — интересом к истории и т. д. Пригласите человека, в котором, согласно его вну-

¹ «Поцелуй» (франц.).

² «Друг женщин» (франц.).

треним побуждениям и под влиянием социальной среды, эта замена полностью осуществлена (если только возможно такое обезчеловечивание), и подарите ему ткань, падающую изящными складками и радующую глаз прелестью красок, — он немедленно объявит, что из такой материи шить одежду совершенно невозможно. Складки ее будут, видите ли, несимметричны, а потому вульгарны; цвет слишком сочен, а потому неприличен, и все это может нравиться только эксцентричным чудакам с испорченным вкусом. Впрочем, если цвет ткани будет принадлежать к основным тонам, например к ярко-алому или желтому, и поэтому малейшая пылинка или выцветшее место будут очень видны на ней, а ее цвет не будет, как дополнительные цвета, смягчаться и по мере носки обретать новую красоту, человек этот сочтет ткань пригодной для парадных мундиров, для ежедневной же носки он признает только блестящие материи черного или белого цвета. Высший идеал для него — отсутствие всякого цвета, очень сильный глянец, минимум складок и, кроме того, бросающаяся в глаза новизна и прочность одежды.

Первые большие затруднения доставила человеку рубашка: стоило ее надеть, как она мялась самым безобразным образом и на ней появлялись складки. Однако по крайней мере одну часть рубашки можно было сделать твердой, как панцирь. И вот человек взял кусок полотна, достаточный для того, чтобы закрыть грудь, и не понимая еще, что, проявив оригинальность мышления и смелость, он сможет достичь своего идеала тем, что просто откажется от всяких складок, он с помощью великого открытия — гофрировки — расположил эти складки безукоризненно примолинейными параллельными рядами. Примерно на середине он в качестве последней уступки традициям кружевных жабо поместил оборку, похожую на грядку текстильной петрушки. Так он создал манишку, этот фасад британского островитянина. В восторге от своего произведения, он прикрепил к нему рукава и все остальное; с опасностью погубить рубашку, он накрахмалил ее, надел под пасторский сюртук и, опьянев от радости, стал ходить, садиться, вставать и даже нагибаться. Сняв сюртук, он, конечно, обнаружил, что вся рубашка, кроме манишки, смята. Чтобы показать миру песмятую часть своего шедевра, он очень сильно открыл свой жилет и

подрезал скюртук так, чтобы он не заслонял манишку. Человек оказался во фраке. Несколько позднее он устранил текстильную петрушку, потом складки; наиболее последовательные умы свели количество петлиц с трех до одной; разноцветные запонки уступили место бесцветным бриллиантам или даже безвкусному перламутру. Наконец, рубашка стала застегиваться сзади, а фасад остался столь гладким и безупречным, что при виде его поэтами и художниками сразу овладевало страстное желание написать о нем сонет или же нарисовать на него карикатуру.

В том же направлении трудились и шляпочник с портным. Они подметили, что человеческое тело состоит из плоских и цилиндрических частей. Соответственно они стали приспособлять к ним блестящие черные плоскости и цилиндры, и вот возникли скюртук, брюки и высокая шляпа, которую немцы совершенно точно называли «Zylinderhut». Сапожника же природа поставила в тупик, ибо он не мог использовать эту формулу. Поэтому он подогнал человеческую ногу к простой и правильной форме епископской митры и с помощью фирмы «Дей и Мартин» создал, таким образом, модные ботинки.

Некоторые люди утверждают, что цилиндр и брюки — это самые удобные, практичные и естественные покровы для ног и головы и на этом основании их будто бы нельзя изменять по прихоти разных преобразователей одежды. Кое-кто из этих людей искренне заблуждается; другие, к сожаленью, упорно и сознательно лицемерят, в чем вы убедитесь, увидев их в спортивных костюмах, которые они надевают, едва им удастся ускользнуть от испытующих взглядов лондонцев, чтобы насладиться на праздниках свободой деревенской жизни. К счастью, респектабельность в одежде нарушается довольно быстрыми темпами. Сначала свели к абсурду фасад рубашки, отделив его от нее и превратив в независимо существующую манишку. Затем эта манишка стала делаться из бумаги и благодаря этому превзошла свою первоизданную белизну и блеск. Потом она снизошла до целлулоида, так что человек мог поддерживать ее чистоту на должном уровне с помощью щеточки для ногтей, когда он мыл руки. Тогда ее вздумали носить и некоторые женщины, и тут в мужчине тотчас же пробудилось дремавшее в нем эстетическое чувство, и он увидел, что манишка чудовищно уродлива. Тогда и наука стала намекать, стараясь при этом,

насколько возможно, не компрометировать своего общественного положения, что крахмал и вакса вовсе не являются материальным воплощением чистоты, а, наоборот, если уж на то пошло, представляют собой материальное воплощение грязи, разрушающей мертвую кожу наших ботинок и очень вредной для живой кожи нашего тела. Доктор Егер выступил с совсем неджентльменским, но неопровержимым утверждением, что признанные идеальными черный и белый цвета способствуют получению насморка. После этого замечательного открытия он создал культ чистой шерсти. Белому хлебу и черным башмакам пришлось уступить свое место серому хлебу и коричневым башмакам.

Революция против стеснительного ига одежды перешла и в область нижнего белья, и мужественные сердца уже выбрасывают за ненадобностью то, от чего прежде они только воздерживались. Потом вошли «в моду» велосипеды, и человек, достигший сорока лет, убедился, что в коротких спортивных брюках он может прослужить тридцатилетним. Короче говоря, мы теперь вполне подготовлены к восприятию живых картин будущего — скажем, 1925 года, — которые Общество гигиеничной и изящной одежды собирается нам показать. Я осмеливаюсь почтительно рекомендовать эти живые картины вниманию наших выдающихся актеров в качестве удобной возможности убедить публику, что широко распространенное мнение, будто они не умеют играть, есть не что иное, как ложная иллюзия, созданная их портными.

«Сэртердей ревю», 15 февраля 1896 г.

БЕССМЕРТНЫЙ УИЛЬЯМ

(Шекспировская годовщина в театре «Метрополь». Кэмберуэлл, 23 апреля 1896 г.)

В разумных пределах я всегда готов оказывать почести Шекспиру. Ежегодные юбилей в теории очень хороши. У людей, не принимающих и не собирающихся принимать в них участия, они почти так же «популярны», как и ежегодные сессии парламента у граждан, которые никогда в него не выбирают и

которых никто не выбирает. Но юбилей совсем ни к чему тем, кто не принадлежит к этим широким кругам. Я давно перестал праздновать день своего рождения и поэтому не понимаю, почему мне следует праздновать день рождения Шекспира. Никто на свете не может возражать против того, чтобы Бенсон *, Грит * или еще кто-либо из организаторов юбилейных празднеств воспользовались случаем вдохнуть в них жизнь. Но жестоко разочаруется тот, кто вообразит, что каждое 23 апреля я буду вести себя как-то иначе, чем 23 октября.

В прошлый четверг я отправился на дневной спектакль в Кэмберуэлл, считая это в общем своей обязанностью. Но когда и Драматический клуб им. Ирвинга захотел, чтобы я снова, едва вернувшись в Уэст-Энд, взялся за работу и пошел в Сент-Джордж-Холл на «Цимбелина», я забастовал. Я могу посвятить Шекспиру день, но уж никак не все свое время. В обычный день я поступил бы иначе: пошел бы любителям на вечерний спектакль, а не к профессионалам на дневной. Но на этот раз в спектакле профессионального театра участвовало больше молодых, свежих и интересных актеров, чем в клубе Ирвинга, — и я выбрал Кэмберуэлл. Я не преувеличиваю своих добродетелей: не думайте, что я носился туда вовремя. Спектакль должен был начаться в два. И хотя я не жалел на свою поездку в Кэмберуэлл ни денег, ни сил, сделал не менее трех пересадок — на поезд, на омнибус и трамвай, — истратил на проездные билеты не менее четырех пенсов, все же — увы! — было уже три часа, когда я очутился у здания «Метрополя». Все это повлекло за собой два тяжелых последствия. Во-первых, Кэмберуэлл собрал на чествование Барда такую толпу, что даже за неслыханную цену я смог достать себе билет только на самую верхотуру, в ложу, из которой я практически мало что увидел из этого великого произведения. Во-вторых, из-за своего опоздания я не увидел и Дороти Дин в роли Джульетты.

Это меня очень огорчило. Я не видел Дороти Дин на сцене с тех почти уже незапамятных времен, когда Генри Артур Джонс еще только завоевывал известность своими мелодрамами, которые он писал для Уилсона Баррета * из театра Принцессы. Почему? Дороти Дин, тогда еще молодая актриса, была красива, но не той скучной, показной красотой, которая очень часто встречается в театре, а

красотой природной, которая так много говорит художникам. В речи актрисы чувствовалась необычайная артистическая культура; сама она была изящна и пластична; к себе и к своей профессии относилась весьма серьезно. Выступления Дороти Дин в ведущих ролях проходили не без успеха. Что же случилось с ней? — вот беспокоящая меня загадка. Не стала ли она жертвой матримониальной тучности? Не принудила ли ее художественная студия работать в качестве обожаемой всеми натурщицы? Потребовала ли она от театра невыполнимых условий? Или же режиссеры закоснели в убеждении, что есть только одна падежная категория актрис — женщина, у которой нет мозгов, по которой вся — сплошная чувствительность? Я, разумеется, не отрицаю, что всякое отклонение от этого типа актрис чревато для театра известными опасностями — равнодушием публики, требованием со стороны актрисы, или, вернее, женщины, чтобы в ее общении со зрителями обе стороны с равным уважением и симпатией относились друг к другу. Не забываю я и того, что, если актриса действительно одарена, вопрос — достойна ли уважения ее профессия — никогда не возникнет. Дузе, например, работает чрезвычайно много и упорно, ничем не напоминая тот тип хорошеньких женщин, для которых сцена — это прежде всего возможность показать себя. Но актриса, подобная Дузе, в театре такая же редкость, как и женщина, совсем не умеющая играть.

Большая часть ведущих ролей исполняется в лондонских театрах дамами — они и не актрисы в полном смысле слова и в то же время не слишком жаждут демонстрировать себя, а свое неумение играть они компенсируют большей или меньшей личной привлекательностью. Возможно, наши режиссеры поэтому и предпочитают безмозглую и чувствительную женщину, что она актриса без индивидуальности и в общем кое-как играть умеет. Не стоит порицать их за это, ибо у нас нет ни системы стажировки, которая позволила бы режиссеру воспитать актрису, ни системы обучения, которая возместила бы отсутствие стажеров. А мне так надоедают безмозглые и чувствительные актрисы, что какой-нибудь лектор из Америки кажется мне интересным по сравнению с обязательно милой героиней, которую считают удивительно женственной, потому что, не обладая ничем, кроме привлекательности своего пола, она только ее и преподносит.

Но так как женщин другого типа не принимают на работу, то в конце концов только она одна и получает сценический опыт, достаточный для того, чтобы ей поручали значительные роли, почему эти роли тут же и утрачивают свою значительность.

Мы хотим, чтобы на сцене было больше умных и положительных женщин (я таких же мужчин). Мы хотим также, чтобы на сцене было больше женщин подлинно прекрасных, ибо чувствительная безмозглая актриса кажется со сцены безобразной глупышкой. Она, может быть, и взывает к сентиментальности, но ни один скульптор и ни один художник, оценивая ее спокойным взглядом профессионала, не посмотрит на нее больше одного раза. Изящество ее манер и движений — самого дешевого сорта. Она держится в театре главным образом потому, что театр держится за нее и что она ни на что другое не способна. Экономические потребности играют в ее жизни ту же роль, какую в жизни гениальной актрисы играет непреодолимое призвание, то есть пробуждают в ней упорное стремление к одной-единственной цели, а упорство в конечном счете и горы сдвинет. Между тем умная, положительная женщина всегда может выбрать себе любую деятельность: у нее достаточно способностей и характера, чтобы заработать на жизнь любой профессией. Она и как жена какого-нибудь обывателя будет выполнять свои общественные и семейные обязанности умело, с достоинством и чувством ответственности. Даже если у такой женщины задатки только второстепенной актрисы, ее самая посредственная игра окажется гораздо значительней, чем та, что сейчас в нашем театре сходит за первоклассную. Такая актриса благотворно повлияет на нашу драматургию, ибо она потребует настоящих ролей, в которых сумеет проявить мастерство и ум и этим противопоставит себя соперницам, надеющимся только на свою женскую прелесть и обаяние.

Театру, как и вселенной, нужны все человеческие типы, чтобы он мог существовать. Сейчас в нем всех типов нет — есть только генида истерик; таланты же промежуточного типа, даже если они и незаурядны, изгнаны из профессии, в которой ум и достоинство проигрывают в состязании с эмоциональной возбудимостью и половой неврастемией. Последние два качества драгоценны, а первые два совершенно бесполезны для пустой роли, ничего

собой не представляющей и действующей только на воображение зрителей. Но дайте легковесной, невропатической, пустоголовой актрисе роль, для которой требуется не только «путро», но интеллигентность и сдержанная нервная сила, не только женственная мягкость и грациозность, но и пластичность, живописность, творческая энергия; предложите ей произнести десять строчек, да так, чтоб мы услышали не истерическую вспышку, а монолог, полный мыслей и чувств, — и вы немедленно поймете, как трудно работать драматургу, в распоряжении которого лишь очень ограниченный набор инструментов. Всегда найдутся умные, образованные и честолюбивые молодые женщины, готовые попытать счастья на сцене. Но где получить им необходимый опыт, чтобы стать хорошими актрисами? Нужна долголетняя практика, которая развила бы в них способность выражать свои чувства, а большинство интеллигентных женщин воспитывают у нас так, чтобы они научились подавлять эту способность: ведь выражать свои чувства, значит предавать себя. А в уменье предавать себя, многократно умноженном в соответствии с оптическими требованиями театра, и состоит все искусство актерской игры. Сильная, сдержанная женщина, если только она не происходит из потомственной актерской семьи, сначала обязательно проиграет на сцене рядом с актрисой истеричной и несдержанной или даже рядом с глухой и прозаической потомственной актрисой, для которой играть на сцене все равно, что для утки плавать. В современных условиях этого вполне достаточно, чтобы воспрепятствовать умной эмансипированной женщине из среднего класса получить ангажемент. У нее никогда не будет нужной практики и тренировки, и все ее усилия утвердиться на сцене сведутся на нет. Театр не может удержать в труппе и обучить новичков, даже если они одарены и физически и духовно, и в результате та работа, которая в любой другой профессии была бы посильна для рядовых, в театре поручается только генералам. Но даже и генералы подчас больше примечательны тем, что в обществе называется обаянием, а не более редкими художественными качествами.

В общем, может быть, это и хорошо, что я не увидел Дороти Дин: вряд ли неправильное использование актрисы в театре развило ее дарование. Да и годы вряд ли увеличили ее природные данные для роли Джульетты.

Сейчас меня больше тревожит Доротея Бирд, которую я видел в роли Розалинды. Розалинда для актрисы то же, что Гамлет для актера. Это роль, провалить которую при соответствующих внешних данных почти невозможно. В известном роде она легче роли Трильби, хотя, конечно, требует более искусной игры. Доротея Бирд играет ее умно и мило — такому хорошенькому Ганимеду нетрудно завоевать успех. Прибавятся ли в дальнейшем к ее миловидности и интеллигентности страстность и творческая интуиция, разовьется ли ее привлекательность, которая обычно характеризуется словами «красив тот, кто умеет себя вести» и которая позволяет держаться на сцене многие годы, побеждая время, это покажет будущее. Все, что сейчас можно сказать, — Розалинда в исполнении Доротеи Бирд жизнерадостна, приятна и очаровательно естественна, что искупает ее недостатки. Самый серьезный из них — речь. Мы теперь ясно представляем себе, как говорит современная учительница средней школы, как она, отказавшись от четкости, величавости и внушающей благоговение догматичности, свойственных старомодной, ничего не знавшей учительнице, тихим и робким голоском преподает свою математику, подчеркивая мелкими жестами и движениями свою скромность и непритязательность. «Какая я несчастная! Разве я что-нибудь знаю о конечном сечении?» — вот впечатление, которое она хочет создать о себе. Розалинда Доротеи Бирд, несомненно, училась в средней школе и взяла себе за образец любимую учительницу, а может быть, и сама там учила. Но этот деликатный жалобный говорок, этот вырывающийся сквозь стиснутые губы поток бессвязной речи не годится для Шекспира. В зрительном зале ничего разобрать невозможно, и даже я, знающий «Как вам это понравится» почти так же хорошо, как бетховенскую «Пасторальную симфонию», не всегда мог уловить, что она говорит.

Так обстояло дело в Кэмберуэлле, и я не ошибусь, сказав, что нам показали только одно крохотное «коническое сечение» пьесы. Ведь даже знаток не сможет воспринять на слух елизаветинские белые стихи, если они произносятся со скоростью 200 и более слов в минуту. Кроме того, поэзии Шекспира не подходит поток лирики, если только эти слова применимы к изящному дамскому щебетанию. Получается такое впечатление, словно канарейка пробует петь Генделя.

Г. Б. Ирвинг полностью захвачен потоком шекспировского энтузиазма, настолько возвышающего Барда над здравым смыслом, что любое прозаическое соответствие действия слову и слова действию кажется оскорбительным приравнением его гения к тому, что Николас Роу* назвал «простым светом разума». Ирвинг представил сцену в спальне из «Гамлета». Подавленный Роком, он вошел и вместо резкого и сухого вопроса Гамлета: «В чем дело, мать, скажите?» — и последовавшего за ее взволнованными словами: «Сын, твой отец тобой обижен тяжко» — намеренно грубого ответа: «Мать, мой отец обижен вами тяжко», — он дал нам самый трагический вариант этого диалога, заменив для большего эффекта «вы» на «ты» и сделав как бы от волнения одну-две оговорки. Когда же он поднял занавес и обнаружил, что вместо короля убил Полония, то не проявил ни малейшего удивления, а сказал: «Ты жалкий, суетливый шут, прощай!» — так надменно, как если бы выпроваживал вон мальчишку, заслуженно получившего хорошую порку. Стремясь сильнее взволновать зрителей, он схватил королеву и швырнул ее на пол, выбрав для этого момент в середине следующих слов:

...в ваши годы
Разгул в крови утих, — он присмирел
И связан разумом: а что за разум
Сравнит то с этим? ¹

Королева очутилась на полу после слов «связан разумом». Здесь-то и обнаружилось, что «разгул в крови» самого Ирвинга не только не связан разумом, но, напротив, совершенно ему не повинуетя (буквально). Подлинно драматичным был только момент, когда призрак произносит: «Но, видишь, страх сошел на мать твою». Тем не менее представление при всех своих нелепостях смешным не было. Попытки Ирвинга быть трагичным и произвести впечатление не совсем безуспешны. Если бы он только сумел привести свою трагедию и свои эффектные приемы в хоть сколько-нибудь разумное соответствие с пьесой, которую играет, то заслужил бы одобрение «Сэтердей ревю». Быть отвлеченно и некстати трагичным, размахивать мечом, разглагольствовать белыми стихами, ходить шатающейся походкой, падать, отшвыривать от себя хрупких героинь, и все это делать в неподобающие мо-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, стр. 96.

менты в «Гамлете» так же неуместно, как, например, в фарсе «Бокс и Кокс». Есть люди, настолько не пригодные для сцены, что, проделывая это в подобающие моменты, они все равно вызывают только смех. Ирвинг совсем другое дело. Когда он узнает, что и когда надо делать, ему нетрудно будет сообразить и как это сделать. Но сказать о нем больше этого сейчас невозможно.

В сценах из «Как вам это понравится» почти ничего не осталось от Жака, за исключением нескольких строчек диалога между пессимистом и Орландо. У меня нет возражений против ирвинговской трактовки этих сцен: он правильно понял их и произвел впечатление.

Лучшее из всей этой работы — Орландо в исполнении Бернарда Гулда; худшее — Оселок, сыгранный Беном Гритом. Грит своей игрой просто вывел себя за пределы серьезного обсуждения ровно через две минуты после того, как появился на сцене в образе Оселка и, сорвав с дерева один из сонетов Орландо, прочел следующий пародийный экспромт:

Если лаять олень зовет,
Пусть пощипет Розалинду,
и т. д.¹

Это было новое прочтение, в нем звучало злорадство. Как исполнитель он не более тонок, чем как интерпретатор Шекспира. От него совершенно ускользнул смысл напряженного, кульминационного момента в том монологе, который обращен к Уильяму, и он был таким плохим Оселком, какой очень на руку критику. Не позорно, если актер по своим данным не может играть Оселка. Но зачем при этих обстоятельствах Гриту, который к тому же и режиссер спектакля, понадобилось взяться за эту роль, — превосходит мое понимание. Роусон Бакли играл Оливера очень хорошо. Но он по своему обыкновению оделся в щегольской костюм, а потом описывал себя словами: «В лохмотьях, весь заросший, жалкий путник»². Гулд, с честью преодолев трудную сцену притворного ухаживания за Гахимедом, сыграл эту роль лучше, чем кто-либо из актеров, виденных мною раньше. Некоторые свои реплики он произносил прекрасно. Но он не был

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1959, «Как вам это понравится», перев. Т. Щепкиной-Куперник, акт 3, сцена 1, стр. 54.

² Там же, акт 4, сцена 3, стр. 91.

Орландо. Ум Орландо — это ум сердца. Он лучше всего получается, когда его изображают человеком любезным, сильным, мужественно красивым, достаточно проницательным, чтоб позаботиться о себе самом, но глуповатым и ненаблюдательным. А Гулд идет от головы: ум у него всегда настороже, и он до того наблюдателен, что, несмотря на свои прекрасные сценические данные, деквалифицируется как актер из-за присущей ему привычки так пристально и с таким интересом следить и за самим собой и за другими, что он больше способен забыть свою роль, чем забыть в ней себя. Прирожденный актер всматривается в нутро; Гулд смотрит на то, что снаружи. Он и играет как хороший критик и, возможно, подавляет в себе тяготение (если оно у него вообще есть) к sentimentalному самолюбованию, безумному эгоцентризму, бесконечным дурачествам и истерической лживости, то есть к качествами, которые с помощью алкоголя делают актерскую профессию легкой для лиц, безнадежно непригодных для других профессий. Впрочем, я понимаю, что успех sentimentalного, аморфного актера свидетельствует о возвышении sentimentalной, аморфной драмы. Я признаю также, что актер с критическим умом необходим для сколько-нибудь умной драмы. И все же он не должен быть актером-рисовальщиком. Как-то раз я очень подробно разъяснял Гулду одну роль в своей собственной пьесе. Он слушал меня с предельным вниманием; затем удалился, чтобы поразмыслить над моими высказываниями, и скоро вернулся с рисунком, прекрасно и точно передающим все характерные особенности моего лица. Я этот рисунок никогда не забуду. И наверное, если бы я был самим Шекспиром, объясняющим ему Орландо, все равно получилось бы то же самое.

«Стердей ревю», 2 мая 1896 г.

«ГЕНРИХ IV»

(«Генрих IV», часть I, театр «Хеймаркет», 8 мая 1896 г.)

Наш мир до ужаса несведущ. Рядовой врач, например, — это ходячая смесь природного невежества и благоприобретенного шарлатанства. Он убивает вашего любимого ребенка, калечит здоровье вашей жены и развивает в вас тяготение к спиртному преж-

де, чем вы отважитесь послать его к черту и, как положено джентльмену, примиритесь с своей судьбой. Рядовой адвокат — это простофиля, поведение которого находится в противоречии с вашими абсолютно здоровыми представлениями о всех пресловутых пунктах закона; он вовлекает вас в тяжбу, когда ваше дело безнадежно, и идет на компромисс, когда успех его очевиден; он даже неспособен составить для вас завещание так, чтобы гарантировать выполнение ваших распоряжений в случае, если кому-нибудь придет в голову их оспаривать. И так все, вплоть до сапожника, делающего такие сапоги, к которым ваши больные ноги должны приспосабливаться, до портного, который шьет на вас так, словно вы манекен. Вам кажется, что все эти люди — профессионалы, на самом же деле они, говоря прямо, обманщики, шарлатаны.

А как мы сами помогаем им обманывать нас! Я знаю весьма интеллигентных людей — людей со скептическим складом ума, свободных от всяких философских и религиозных догм. И тем не менее они каждую неделю от корки до корки читают «Ланцет» или «Британский медицинский журнал», причем так же внимательно, как суеверные прачки читают «Сонник», и не только верят всему, что в них напечатано, но и с трепетом отыскивают у себя какие-нибудь симптомы, чтобы пригласить врача, который обязательно примет брюшной тиф за инфлюэнцу или прижжет миндалины каким-нибудь едким лекарством тогда, когда у человека болят почки. Эти люди еженедельно радостно сообщают мне о всяких новых открытиях. Например, открыт возбудитель какой-нибудь болезни, изобретено средство, убивающее этот возбудитель, и болезнь ликвидирована. Какие только победы не праздновала в мое время наука! Эпидемии оспы совершенно невозможны; бешенство искоренено; эпилепсия отступает после самой простой операции; страдания, причиняемые грудной жабой, облегчаются как по волшебству; туберкулез стал только кошмарным сном прошлого; дифтерита тоже скоро не будет. Вместо того чтобы искать, как в прежние времена, одно универсальное средство против всех болезней, мы открываем дюжину и, следуя моде, от одного лекарства переходим к другому. Ртуть, салициловая кислота, йод и бромистые соединения калия, препарат щитовидной железы, антипилин и прочие бесчисленные препараты —

вот они, эти средства, делающие нас здоровяками и счастливыми. Но вот мы, к несчастью, сваливаемся в припадке, нас кусает бешеная собака, мы покрываемся какой-то безобразной сыпью, у нас болит спина — и тут мы попадаем в руки того самого джентльмена, который, ругаясь своей честью и репутацией и основываясь на великом множестве вивисекций кроликов, писал в «Таймс», что такие-то и такие-то болезни больше никогда не будут существовать. Попробуйте поверить ему! Если бы Макбет убил Макдуффа, то на следующий день он снова пошел бы к ведьмам за советом, как ему лучше расправиться с Малькольмом.

И так во всех профессиях. Среди моих друзей есть люди, одержимые идеей, что адвокаты мудры, судьи благородны и беспристрастны, присяжные непогрешимы, а законы — на грани совершенства. Много в нашем королевстве и людей, одержимых такой же идеей в отношении военных и служителей церкви. В профессиональную непогрешимость люди верят так же суеверно, как в привидения, просто потому, что хотят верить. Они слепы к фактам (самая распространенная разновидность слепоты), а уважаемые профессионалы с уверенностью лгут, поддерживая их иллюзии. Ни один даже самый твердолобый смертный не может чувствовать себя в безопасности, когда пытается просеять огромную мусорную кучу профессионализма и отделить от нее золотые крупинки фактов и знаний.

Однако ни медицина, ни юриспруденция, ни портняжное искусство, ни один из прочих уважаемых видов надувательства меня не увлекают. Мое увлечение — театр. Волшебник, покоряющий меня, не доктор, не законник, а актер. В печати я часто болтал и болтаю об общественной миссии театра, об искусстве актера, о его труде и мастерстве, его знаниях и его важной культурной роли, о его деятельности в качестве духовного врача. И, вероятно, говоря обо всем этом, я становлюсь самым смешным из всех обманщиков. Но прежде чем вы с презрением решите никогда больше не читать моих статей, выслушайте меня.

Есть один вид человеческого творчества, от которого нельзя отмахнуться, как от вымысла, рожденного воображением зрителя. Искусство, с которым человек ежедневно в течение двадцати лет делает свое дело, не есть иллюзия. Когда ткач на своем станке связывает оборванную нить, когда Падеревский * исполняет сонату на рояле, они

не гипнотизируют вас, не приглашают вас поверить в нечто эфемерное. Они в действительности делают то, что показалось бы чудом, будь на их месте люди, не обученные мастерству. Или вспомним того, кто, не имея никакого отношения к хлопчатобумажной ткани или к интерпретации Бетховена, выполняет труднейшие вещи ради их трудности, просто как чудеса. Таков, например, акробат. Попробуйте отрицать реальность его искусства. Он в совершенстве управляет своим телом, он одинаково свободно и грациозно владеет обеими руками, а в промежутках между возгласами ужаса, вырвавшимися у зрителей, он проделывает отчаянно смелые трюки — летит головой вниз и вдруг в точно рассчитанный момент хладнокровно меняет в воздухе положение тела. Все эти его достижения действительно существуют, а не являются плодом воображения какого-нибудь наивного служителя церкви, который сегодня сидит в зрительном зале, уткнувшись носом в томик Шекспира, а завтра принимает напечатанную в утренней газете рецензию за правду о том, что происходило на сцене.

Ну, а теперь, после всего сказанного, можете ли вы обвинять меня в том, что я приравниваю актера к искусному акробату? К мастерству движений акробата актер добавляет еще мастерство речи, способность слышать музыку стиха и дар проникать в характер, развитое умение наблюдать и подражать и другие, еще более совершенные таланты, которыми природе заблагорассудилось его награждать! Есть много великих примеров, которые могли бы подтвердить это: Кин был не только Гамлетом, но и арлекином, а Дузе в Камилле буквально околдовала нас своими бесконечно грациозными и изящными гимнастическими движениями. Я видел, как вышел перед занавесом Сальвини и принял подарок от сидящего в ложе поклонника, и сделал это в полном согласии с правилами своего искусства и с таким мастерством и достоинством, о которых не может и мечтать какая-нибудь танцовщица, целых два года практиковавшаяся в том неуклюжем ломанье, которое она называет танцем.

Мое поколение имело возможность наблюдать, что буглеск не так уж плохо тренировал актеров во времена Байрона-Фарни*-Риса*-Барнанда. Никто, разумеется, не назовет эту тренировку воспитанием интеллекта. Секрет этих вульгарных и бессодержательных развлечений

заклучался в музыке, в танцах, маршировке, фантастических шествиях. Аплодисментами награждалась физическая ловкость актера, его изобретательность, умение передразнивать. Фигурант, это древнее бедствие театра, даже в рождественских пантомимах обучался тому, чему не мог бы обучиться нигде.

Я настаиваю, что актерская профессия по своему существу — профессия творческая. Практика и обучение дадут любому человеку такую квалификацию, что он или она вправе заявить режиссеру или драматургу следующее: «Насколько мне позволяет мой пол и возраст, я совершенно свободно могу выполнять на сцене любую работу. Я не хуже профессора фонетики умею правильно произносить гласные и согласные; я умею говорить так, что зрители будут внимательно слушать меня, едва я раскрою рот; я умею говорить страстно и нежно, грубо и изящно, мягко и резко, властно и покорно, но всегда артистично — именно так, как вы требуете. Я могу сидеть, стоять, падать, подыматься, ходить, танцевать, делать со своим телом все, что хочу, с таким же совершенством, как акробат». Да, актер способен овладеть всем этим. Но если он неспособен интерпретировать текст автора, выражать свое понимание роли физически, он без натаскивания никогда не будет играть ничего, кроме Розенкранца или Сейтона *. Все перечисленное мною — лишь минимум умений и знаний, необходимых мастеру сцены. Но если у актера нет этого минимума, он со всей своей любовью к театру — только неквалифицированный рабочий или подручный, и его «концепция» Ибсена или Шекспира — просто дерзость. И тут, естественно, я делаю заключение, что минимум уже достигнут и что актерская игра — действительно профессия. Увы! Это только доказывает, что желание и надежды обогнали мою наблюдательность, а воображение опередило опыт.

Однако теперь я излечился. Все это заблуждение: во всем театре нет ни профессии, ни искусства, ни мастерства. У нас нет актеров, есть только авторы, да и то немного. Когда Мендельсон писал «Сын и незнакомец» для любительского спектакля, он обнаружил, что бас может петь только одну ноту. Тогда всю басовую партию он написал на одной этой ноте. Вроковой вечер спектакля бас ухитрился провалить даже эту партию. Наши авторы поступают так, как Мендельсон. Они видят, что у актеров есть

лишь одна нота, а у самых умных, возможно, до полдюжины, и приспособливают роли в своих пьесах к этим нотам подчас с таким же результатом, что и в случае с Мендельсоном. Если не верите, сходите в «Хеймаркет» и посмотрите «Генриха IV». Для нашего театра это хорошая работа. Но только тот, у кого нет ни глаз, ни слуха, может сказать, что это работа искусная, и только безмозглый может принять ее за работу интеллектуальную. Тот же, кто найдет в ней юмор, значит, дорос только до менестрелей Кристи, но не до Шекспира.

В «Генрихе IV» нет ничего, что мы ищем в хорошей пьесе: ни красоты стиля, ни яркого и разнообразного юмора, ни живых и естественных характеров. В ней нет ни романтической прелести ранних пьес Шекспира, ни трагического величия поздних. Нельзя простить Шекспиру и то, что он в зрелый период своего творчества пытался навязать нам в герои такого шовиниста, как Генрих V. Не очень-то приятно это соединение ходячей морали и грубой деспотичности, которые Генрих V проявляет в государственных делах; с низкопробными вкусами и склонностью к шантажу, которые он обнаруживает в личной жизни. Конечно, это правдивое изображение типа, бытующего в английском обществе, типа ловкого юного филистера, получившего по наследству высокое положение и власть, которые он никогда не выпустит из своих рук, и крепко цепляющегося за свои законные и мнимые преимущества. Он был бы вполне на месте, если бы родился фермером или лесником. В первой части «Генриха IV» Гарри еще не ставит миссис Куикли и Доли Терсит к позорному столбу и не передает Фальстафа с ханжеским наставлением в руки Верховного судьи. Но в его поведении с самого начала проскальзывает, что рано или поздно он именно так и поступит и что в самой его дружбе с Фальстафом кроется сознательный и коварный расчет. Поэтому популярность Гарри подобна популярности призового бойца. Никто не симпатизирует ему, как симпатизируют Ромео или Гамлету. А Готспер * хотя и воодушевляет нас, как добрый имбирный напиток, но он ничуть не лучше своего коня. Король Болингброк, который возится со своей короной, точь-в-точь как скупец с золотом, тоже не способен привлечь к себе наши симпатии, и мы безраздельно отдаем их Фальстафу, самому человечному человеку в пьесе, хотя он дурашливый и противный старый негодяй.

И нет ни утонченности, ни поэзии (если подходить к Шекспиру с меркой Шекспира) в изображении всех этих персонажей; на них словно наклеены ярлыки, и выведены они с грубой прямолинейностью. Только верность жизни и юмор спасают этих героев от нашей неприязни и избавляют от скуки. К счастью, все они необыкновенно сценичны. Чрезвычайно эффектен, например, длинный рассказ Болингброка сыну о том, как он поразил воображение английского народа, польстив его снобизму, и привлек на свою сторону. Этот рассказ предоставляет актеру такие же богатые возможности, как и очень сильные первые сцены «Ришелье»*. Юмор Гарри приправлен мужественной грубостью, дерзостью, властностью и презрением, от которых можно порой содрогнуться. Готспер привлекателен своей необыкновенной энергией. А Фальстаф — не имеющая равных роль для хорошего комика! Если эту пьесу сыграть как следует, она очень хороша, хотя в ней нет ни одного трогательного места. А если сыграть плохо?! О боже!

Из четырех главных ролей самая легкая — Готспера — стала в театре «Хеймаркет» самой значительной. И это не потому, что Льюис Уоллер лучше всех остальных актеров, а потому, что все они хуже его. В конце каждого из своих первых неистовых монологов он устремлялся к той части просцениума, где находится суфлерская будка, в явно провинциальной манере трижды повторял бессмысленное слово (избитый прием балаганов, чтобы сорвать аплодисменты) и затем отступал на три шага, не помышляя при этом о какой бы то ни было драматической мотивации. В лагерьной сцене, перед битвой в Шрусбери, Уоллер делает как раз то, за что я порицал Вайолет Вэнбру в «Monsieur de Paris»¹, а именно, начав fortissimo, он продолжает затем в длительном и взволнованном crescendo.

Я осмелюсь посоветовать Уоллеру изучить, как Моцарт, заканчивая оперу бурным финалом и набирая как будто предельную мощь, вдруг переходит на внезапное pianissimo и, слегка изменив такт, устремляется вперед, причем ни темп, ни сила не увеличиваются от этой перемены, а, наоборот, уменьшаются. В таком искусном и рассчитанном разнообразии и заключается секрет всех эффектов подобного рода. Уоллер же, обнаружив полное отсут-

¹ «Парижанин» (франц.)

ствие изобретательности, доказал только одно: что наш злополучный театр не помог ему понять роль, для которой природа одарила его весьма щедро и которую он мог бы сыграть с поразительным блеском. Но сыграл он ее все-таки замечательно, особенно если принять во внимание, что он абсолютно не знал, как к ней приступить, и едва осмеливался кое-где сдерживать свой темперамент, боясь, что этим провалит роль.

Моллисон продемонстрировал нам набор театральных приемов, интонаций и поз, которые, по моему разумению, решительно ни в чем не подходили к роли Болингброка. Ни в начале, ни в конце его роли я не уловил ни одного намека на характер и поэтому прихожу к неизбежному выводу, что Шекспиру не удалось поделить с ним своим замыслом. Манера, в которой Гилмор играл принца Хэла, так же плоха, как и принятая в наших театрах манера играть Шеридана. Он гремел и бахвалился, чванился и сопровождал каждую фразу взрывом невеселого хохота, очевидно, воображая, что раз принц Хэл считается комическим персонажем, значит он, актер, должен над ним смеяться. Более сносно, как, впрочем, и все остальные его коллеги, он играл в батальных сценах, потому что в них все персонажи утрачивают свою индивидуальность и в общем возбуждении боя актерам нужно лишь выражать самые обычные эмоции. Бирбому-Три не хватает только одного, чтобы великолепно изобразить Фальстафа: ему следует родиться снова совершенно не похожим на самого себя. Конечно, через месяц-другой, когда он запомнит хотя бы несколько строк из своей роли, он станет играть лучше, чем сейчас. Но даже посредственного Фальстафа из него никогда не выйдет! Корзиноподобная фигура, безжизненная, как у Джека в Зеленом *, грустные, блуждающие глаза, как у капитана Свифта *, опровергающие даже тот намек на характер, который придается лицу с помощью грима и парика; голос, который он намеренно делает грубым, вульгарным и фальшивым, не обогащая его никакими оттенками, — все это говорит только о том, как безнадежны попытки этого интуитивного, романтического актера, который трогает нас только в несчастных ролях, играть комическую роль средствами балагана. Это действительно непоправимо плохо! С таким же успехом он может пробовать себя в роли Джульетты. Будь он умнее, он передал бы свою роль Лайонелю Бру, который

играет Бардольфа с настоящей комедийной выразительностью, никогда не снившейся Бирбому-Три. Театр заимствовал две идеи у Колмена из последней его лондонской постановки «Генриха V» в театре «Куин». Первая идея — это статичность батальной сцены у Шрусбери, повторяющей поставленную Колменом битву у Азинкура; ее с успехом можно было бы просто вырезать из картона; вторая идея — поручить Кейт Филлипс играть роль миссис Куикли. Худший выбор сделать было невозможно; Кейт Филлипс тонка, изящна, весела, тогда как миссис Куикли — неряшливое, жирное, старое создание, похожее на миссис Гемп. К этой роли больше подошла бы мисс Мэнсфилд. С ролью леди Перси миссис Три сделала то, чего раньше не делала никогда: она сыграла ее глупо. Вот уж действительно, когда дело касается Шекспира, люди теряют разум! Сентиментальная леди Перси, которая жалуется на Перси примерно таким тоном, каким Кларенс в «Ричарде III» рассказывает свой сон, и которая вместе со всеми актерами выходит раскланиваться на аплодисменты после сцены боя у Шрусбери, — нет, такая леди Перси заставила меня лишь протирать глаза, чтобы убедиться, уж не вижу ли я все это во сне. Кроме Лайонеля Бру и Льюиса Уоллера, только три актера достойны похвалы. Холман Кларк играл Глендауэра как человек умный и способный прочесть и понять шекспировскую пьесу; кажется, это необычайно редкое достижение в актерской профессии. Д. Дж. Уильямс, который играл недавно в «Метрополе» (и играл хорошо) Уильяма в «Как вам это понравится», теперь был эффектным Фрэнсисом, которого сделал похожим на Смайка. А Мэрион Эванс была самой музыкальной леди Мортимер на свете, и ей очень удалась и уэльская песенка и уэльское произношение.

Лучше всего в спектакле то, что пьесу Шекспира поставили так, как он ее написал. Конечно, кое-что все-таки выпустили, и досадней всего, что жертвой оказалась ночная сцена во дворе трактира, а это уничтожило реальность сцены гэдсхильского грабежа; исчезла и присущая ей атмосфера свежей деревенской ночи, и мы увидели только плоскую балаганную интерлюдия. Но сокращали пьесу с единственной целью — сэкономить время; ничего в нее не вносили и не делали попыток доказать, что у постановщика вкуса и ума больше, чем у Шекспира, как это проделывает Дейли. Это все должно подразумеваться само

собой. Хвала и честь Бирбому-Три за то, как он подошел к пьесе. Однако как раз сейчас я не намерен награждать его комплиментами. Его *tours de force* в искусстве гримироваться не производят на меня впечатления. Любой может влезть в плетеную корзину, изображая из себя Фальстафа, или наклеить себе нос и назваться Свенгали. Эти трюки надо оставить мюзик-холлу; они недостойны артиста с претензиями Бирбома-Три. Я очень хотел бы увидеть спектакль, в котором он, вернувшись к серьезному искусству, сыграет какую-нибудь роль искренно и просто, без переодеваний и механических трюков. А до тех пор пусть он лучше захлопнет передо мной двери театра «Хеймаркет»: я больше всего люблю его тогда, когда он верен самому себе.

«Сэттердей ревю», 16 мая 1896 г.

О НЕКОТОРЫХ НАШИХ КРИТИКАХ

(«Этюды о театре» Джона Форстера и Джорджа Генри Льюиса. Перепечатано из «Экзаминаера» (1835—1838) и «Лидера» (1850—1854). Примечания и предисловие Уильяма Арчера и Роберта Лоу. Лондон, Вальтер Скотт, 1896 г.)

К оличество новых постановок в театрах стало в недавнее время возрастать с невероятной быстротой, и поэтому я, в надежде, что развитие событий избавит меня от необходимости писать о каждой из них, не буду спешить со своими рецензиями, как не спешу обычно с ответом на письма. Не забывайте, что труд мой весьма похож на труд Сизифа: каждую неделю я втаскиваю тяжелый камень на вершину горы и каждую неделю снова обнаруживаю его у самой ее подошвы. Публика считает, что все дело только и заключается в падении камня: ей нравится наблюдать, как он катится, подпрыгивает, мчится вниз, подымает облака пыли, засоряет ею глаза какой-нибудь красивой актрисы, подхватывает в вихре какого-нибудь выдающегося актера-режиссера, оглушает своим грохотом наших драматургов, сметает до основания театры и в общем своей громадой увлекает все за собой.

А когда все кончается, я оказываюсь единственным пострадавшим лицом, и это, с моей точки зрения, самое худшее. Актрисы по-прежнему так же красивы и популярны, как были, актеры-режиссеры купаются в прибылях от тех самых пьес, которые я разнес, драматурги получают удвоенные гонорары, театры вновь открываются, и репертуар их так же глуп, как и раньше. В результате вызванного мной обвала камень снова лежит у моих ног, и мне опять приходится втаскивать его наверх, хотя после предыдущего восхождения на гору кости у меня все еще ноют от усталости.

Порой я спрашиваю себя: да читает ли кто-нибудь мои критические статьи? Или это просто иллюзия редактора, возникшая как некий предрассудок, связанный с чисто академическим происхождением журнальной критики? То, что я под давлением своих ежедневных потребностей стараюсь каждую неделю заполнять газетные столбцы,— это понятно. Но что вы, читатель (если только вы существуете), без всякого на вас давления со стороны читаете эти газетные столбцы с единственной целью обеспечить меня хлебом с маслом,— это мне представляется удивительным и неправдоподобным. Но как бы то ни было, а люди читают критику. Они проявляют интерес не только к моей болтовне о Патрик Кэмпбелл, но и к болтовне отошедших к праотцам Форстера и Льюиса о Макриди и Форресте, о Чарлзе Кине и Рашели, тоже давно переселившихся в царство теней. И вот издательство Вальтера Скотта, по опыту зная вкусы публики, выпустило в свет прекрасную книгу, стоимостью в три с половиной шиллинга,— сборник статей, принадлежащих перу покойных Форстера и Льюиса и ныне перепечатанных из «Экзаминера» и «Лидера». Редакторами этого сборника являются Роберт Лоу и Уильям Арчер, мой коллега, который каждую неделю тоже должен втаскивать на гору свой камень. Портрета Форстера в книге нет — очевидно, редакторы решили, что уже невозможно улучшить наше представление о Форстере, возникшее благодаря описанию Диккенса, назвавшего его «деспотическим джентльменом». Есть зато в книге фотография Льюиса, которая вызывает у меня тревожный вопрос: «И все мы тоже выглядим так?»

Этот сборник этюдов о театре я рекомендую читать всем актерам, которые притворяются, что им совершенно безразлично мнение людей, подобных мне. Весь сборник

неопровержимо доказывает, что если актер жаждет бессмертия, то получит он его только из рук критика, а никак не случайного зрителя. От современной ему толпы актер может в изобилии получать деньги и аплодисменты. Но будущие поколения смогут увидеть его только через очки немногих избранных: если он не заслужит их одобрения, слава его будет погребена в одной могиле с его телом. Люди верят, что Эдмунд Кин был более выдающимся актером, чем Джуниус Брутус Бут, только потому, что так считал Хэзлит, а их уверенность, что Форрест намного уступал Макриди, основана не на их собственном мнении, а на мнении Форстера. Единственной неудачей в жизни Чарлза Кина, имеющей значение и в наше время, было то, что он ни в чем, кроме как в мелодраме, не сумел произвести впечатления на Льюиса.

Придет время, когда и мои статьи будут перепечатаны. И тогда, о прелестные героини и безупречно одетые актеры-режиссеры, чем помогут вам все аншлаги, реклама, забытые контрамарочниками залы, фотографии, весь дешевый успех сегодняшнего дня? Двадцатый век, если ему будет дело хотя бы до одного из нас, увидит вас такими, какими видел вас я. И поэтому изучайте мои вкусы, льстите мне, подкупайте меня и позаботьтесь, чтобы ваши антрепренеры помнили о моем существовании и сознавали всю значительность моей работы.

Оба — и Форстер и Льюис — обладали самым главным для критика талантом: они умели видеть по-настоящему то, что показывалось на сцене, беспристрастно судить об этом и подвергать увиденное анализу. В этом отношении Форстер был равен и Хэзлиту и Льюису: у него было чутье первоклассного критика, и он не хуже их умел разобирать актера на кусочки и затем собрать их все вместе. Но если говорить о его взглядах на жизнь, в соотношении с которой только и следует судить о театре, то они не были столь возвышенны, строги и свободны, как взгляды Хэзлита, человека в некотором роде гениального. Не хватало Форстеру и широты кругозора, гибкости и остроумия, какие были у Льюиса. Льюис, полагаю, кое в чем преварил меня; особенно это касается свободного пользования вульгарностью и дерзостями, когда они представлялись ему наиболее действенным оружием. У него, как у критика, был редчайший дар — прямота. Он редко вспоминал, когда писал свои критические статьи, что он джентльмен

или что он ученый. Этим Льюис доказывал, что он настоящий критик-профессионал, намеренный быть предельно точным в своем анализе и своих критических оценках и искавший ясной и живой формы их выражения. Он не позволял себе поддаваться тщеславному желанию играть роль рафинированного литератора, во всем соблюдающего безупречный «хороший вкус» и намекающего в каждой фразе, что он всего только снисходит до работы критика. Он вытравил в себе подобные стремления и тешил себя тем, что высказывал свои глубоко продуманные суждения в столь легкомысленной форме, что их можно было принять за непреднамеренные эксцентричные экспромты человека, который просто из каприза стал писать о театре и сам втайне подшучивает над собственной чудовищной непригодностью к этому занятию. Льюис втаскивал на гору свой камень в современной манере нашего Уокли. Его нисколько не затруднял огромный вес этого камня, и казалось, что он толкал его, куда дридется, из чистого озорства.

Уильяму Арчеру Льюис, в сущности, напоминает писателя Корно Ди Бассетто, которого подозревали в том, что он в числе прочих экстравагантностей ввел этот литературный стиль в 1888 году, когда Т. П. О'Коннор задумал издавать дешевую вечернюю газету. Но на самом деле статьи Льюиса на целые мили опередили грубости Ди Бассетто. Сочетание же серьезной критики с дерзким нарушением приличий характерно для обоих авторов. Льюис, как и Ди Бассетто, был, кстати, и музыкальным критиком. Он был необыкновенно предприимчив и не только писал фельетоны и философские трактаты, но и пошел на сцену. Барри Салливен обозвал его «презренным созданием», возможно отчасти потому, что он плохо играл, а отчасти, вероятно, и потому, что он пытался отойти от «сверхчеловеческого» стиля Барри и проложить путь тому стилю, создателем которого стал Ирвинг. Льюис писал и пьесы, причем в том самом жанре, который он, как критик, особенно не любил. Увлекался он и пением — и никто меня не убедит, что один из абзацев в трактате «Впечатления Теофрастуса Сача»*, посвященный неизвестному вокалисту-любителю, надрывавшемуся при исполнении «О, краснее, чем вишня», не относился к Льюису. Кроме того, он был настолько неосторожен, что вступил в морганатический союз с самой знаменитой писательницей своего вре-

мени, автором известных романов, и, таким образом, допустил, чтобы его злополучное увлечение взяло верх над его инстинктом критика, которому он, по-видимому, уступил втайне вопреки самому себе. Итак, потратив несколько лет на увещевание тех людей, которые упрямо не хотели называть знаменитую романистку «миссис Льюис» и продолжали называть ее, адресуясь к ней, ее девичьей фамилией, он погиб, доказав своей собственной судьбой, что «самопожертвование женщины» на деле есть не что иное, как бесхарактерность мужчины. История этого интересного союза еще ждет своего автора. Думаю, что ни циник, ни поклонник женщины-героини не смогут здесь быть справедливыми в полную меру. Джордж Элиот * по крайней мере выполнила свой долг вдовы, снова выйдя замуж. На этот раз выбор ее пал не на критика. Об этих и других событиях жизни Льюиса Арчер рассказывает в своем содержательном предисловии, написанном на сорока страницах. Оно будет интересно для всех читателей, для меня же лично оно служит серьезным предостережением. Я никогда не женюсь — ни мorganатическим, ни каким-либо другим браком. Прошу всех выдающихся писательниц принять к сведению это мое решение.

«Сэтердей ревю», 20 июня 1896 г.

ВТОРАЯ СМЕРТЬ ШЕРИДАНА

(«Школа злословия» Шеридана. Театр «Лицеум», 20 июня 1896 г.)

Невозможно смотреть «Школу злословия» и не морализировать. И я собираюсь морализировать, и кому это не нравится, пусть не читает.

С развитием общества манеры, обычаи и нравы претерпевают революционную перестройку, сам же человек почти не меняется. Честь и приличия, костюмы и рубашки, чистоплотность, вежливость, еда и питье как названия неизменны, но то, чему присваиваются эти названия, меняется так сильно, что ни один век никогда не относится терпимо к обычаям века прошлого или будущего. Сравните джентльмена времен Шеридана с джентльменом сегодняш-

него дня. Какая перемена во всем, что является специфически джентльменским: одежда, прическа, цепочка от часов, манеры, понятие о чести, еда, умыванье и т. д.! Но разденьте их обоих, и они окажутся похожими друг на друга как два яйца; поселите их на острове Хуан Фернандес — чем будет отличаться их поведение от поведения Робинзона Крузо? И все-таки люди меняются, и притом не только в своих делах и взглядах, но и в своей сущности. Иногда они меняются точь-в-точь как их моды: вытесняется один вид и цвет человека и заменяется другим — белый вместо черного или желтый вместо красного; особенно модно быть белым. Но, развиваясь очень медленно, все-таки меняются и сами люди. Если все установления двадцатого века отличаются от подобных же установлений восемнадцатого так же резко, как велосипед от лошади, то различие между людьми этих эпох скажется только в незначительном увеличении их умелости — далеко не таком большом, как то, которое отличает Шекспира от рядового елизаветинца. Вот поэтому шекспировские пьесы, хоть они и устарели как изображения мод и нравов, до сих пор еще намного впереди нашей публички по части изучения человека средствами драмы.

Но я должен поострее отточить свои аргументы. Заявить, что моды изменяются быстрее людей, значит просто очень грубо противопоставить крайности. Все в жизни меняется разными темпами. Моды меняются быстрее манер, манеры — быстрее нравов, нравы — быстрее страстей, а сознание, рассудок, интеллект, в общем, — быстрее инстинктов, подсознательных желаний и эмоций. Драматург, который с юмором и иронией или с печалью и ужасом рисует относительно вечные стороны бытия, принадлежит к тем, чьи комедии и трагедии будут жить дольше, иногда так долго, что удивленное этим поколение книголюбов провозглашает его «бессмертным» и объявляет, что он творил «не для одного века, а для всех времен». Модные же драматурги начинают, как говорят критики, «умирать» через несколько лет; сейчас это обвинение предъявляется к ранним пьесам Пинеро и Гранди; но господам критикам следовало бы знать, что пьесы Шекспира умирали, вероятно, гораздо чаще в первые двадцать — сто лет после их создания, чем потом, когда мир перестал искать в них зеркало преходящего момента. Когда «Каста» и «Дипломатия» были еще свеженькими, «Лондонская спесь» * уже

начала агонизировать самым ужасным образом. Теперь «Каста» и «Дипломатия» — вроде позавчерашней протухшей рыбы; а возобнови сейчас кто-нибудь «Лондонскую спесь» (заклинаю не делать подобных попыток!), ее смерть вызвала бы не больше сомнений, чем смерть пьес Гаррика, Тобина * или госпожи Сентливр.

Посмотрим теперь, что происходит с этими «умираниями», если нравы меняются медленней обычаяв и манер, а инстинкты и страсти — медленней нравов. Не следует ли отсюда, что каждая «бессмертная» пьеса проходит следующий путь: в первую очередь, как в «Лондонской спеси», начинают умирать отраженные в пьесе манеры и моды. Но если ее содержание достаточно глубоко, она преодолет эту опасность и, подобно комедиям Шеридана и Голдсмита, вновь завоюет славу как современная классика. Пройдет еще какое-то время — несколько веков, быть может, — и пьеса вновь начнет умирать из-за своей этической концепции. Но если человеческие инстинкты и страсти показаны в ней с большой силой, она переживет и это «умирание» и снова займет свое место, на этот раз уже как античная классика, особенно если в ней есть какой-нибудь важный сюжет. И теперь еще стынет кровь и встают дыбом волосы, когда читаешь страшную, полную могучего драматизма речь Давида, рассказывающего на смертном одре сыну о своем старом враге, которого некогда поклялся пощадить. «Ты мудр, — говорит Давид, — и тебе ведомо, как поступить с ним; но помни, что седая его голова должна лежать в кровавой могиле». За пределами нашей морали и Одиссей, гордый тем, что перещеголял всех в обмане и лжи и наслаждался смертью поклонников Пенелопы. Далек нам и Панч. Но Давиду и Улиссу, так же как Панчу и Джуди, суждена еще долгая жизнь. И только тогда, когда изменятся наши инстинкты и страсти, умрут и рассказы об этих героях, и уже окончательно.

Я провел это исследование процесса «умирания» в силу следующих причин. «Школа злословия», которая преодолела первый приступ этого недуга с таким триумфом, что старинные костюмы, безусловно, придали ей только особую прелесть, в прошедший субботний вечер в «Лицеуме» скончалась вторично, ибо умерла ее этика. Ее тезис о превосходстве добронравного гуляки над злонравным педантом и лицемером и сейчас доходит до нас, но, в сущности, он в этой пьесе — лишь драматизация тезиса «Тома

Джонса». Кроме того, вряд ли в споре со старой моралью он претендует на большее, чем доказать, что плохой человек не так уж плох, как самый плохой. Однако «злодейство» Джозефа и светскость леди Тизл отдают древним и, как у рыбы, острым запахом, и если вы хотите спасти «Школу злословия» от смерти, вы должны сделать Чарлза женщиной, а Джозефа — вполне искренним моралистом. Тогда вы окажетесь в атмосфере Ибсена и «Величайшего из сих» *. В комедии Шеридана нет и намека на эту уже знакомую нам атмосферу, ибо добродетель Джозефа притворна и не составляет его сущности, а женщины в комедии выведены за пределы атмосферы свободных суждений, в которой действуют мужчины. И именно поэтому она и «умирает», как сказано выше.

Прежде всего ничто в сцене с ширмой не шокирует нас, кроме непорядочности Чарлза, высмеивающего сэра Питера и его жену при самых мучительных обстоятельствах. Но Чарлз, в конце концов, не так плох, как Гамлет, иронизирующий над Офелией во время представления «мышеловки», или Меркуцио, потешающийся над кормилицей. Второе, что коробит в пьесе, так это непорядочность леди Тизл, поведение которой поражает нас не меньше, чем поразило бы такое же поведение мужчины при подобных обстоятельствах. Общество запрещает мужчине компрометировать женщину, но если бы он все-таки скомпрометировал ее, оно требует, чтобы мужчина в качестве одного из последствий своего поступка принял бы на себя обязательство не предавать женщину, даже если бы о ее невинности ему пришлось свидетельствовать под присягой. Предположим, что леди Тизл, застигнутая сэром Питером в комнате Джозефа, придумала бы правдоподобное объяснение и попросила бы Джозефа подтвердить ее слова. Предположим, что Джозеф ответил на это: «Все это ложь, каждое слово — ложь. Моя дремлющая совесть пробудилась, и я возвращаюсь на священный путь правды и долга. Ваша жена, сэр Питер, распутная женщина, которая пришла сюда, чтобы совратить меня, столкнув с пути добродетели. Если бы не ваш приход, я мог бы пасть, но теперь вижу всю низость, все бесстыдство ее поведения, и я умоляю вас простить меня и увидеть в искренности моего раскаяния залог моего будущего примерного поведения». Разве могло бы случиться, что самые крайние меры — забаллотировать, отказать в знакомстве

или даже дать пинок — казались бы нам слишком мягкими по отношению к мужчине, который пытался бы выпутаться за счёт своей сообщницы, проявив подобную откровенность? Но ведь именно так ведет себя леди Тиззл, и драматургу все равно, завоеует ли она одобрение и сочувствие публики или не завоеует. Здесь, с моей точки зрения, и кроется ошибка драматурга, из-за которой «умирает» пьеса. Убейте меня, но я не могу понять, почему целоваться и потом болтать об этом для женщины менее бесчестно, чем для мужчины. Иногда говорят, что для женщины общественные последствия разоблачений страшнее, чем для мужчины. Такие взгляды, конечно, не годятся для наших дней (вспомните падение и катастрофическое поражение Парнелла *), хотя они и были распространены во времена Шеридана. Впрочем, наши обычные представления об этой эпохе, возможно, так же ошибочны, как и о нашей современности. Во всяком случае, когда замужняя женщина приходит к мужчине в его квартиру с явным намерением насладиться интрижкой и, будучи поймана, молит о сочувствии и прощении, как введенное в заблуждение невинное молодое существо, она тем самым подрывает фундамент аморальности.

Что поступать так не слишком-то мудро (эти искусственные нравственные построения взрываются, как и всякие другие опасные механизмы, когда на них работают под высоким давлением без предохранительных клапанов), — это во времена Шеридана цинически признавалось, когда дело касалось мужчин, и сентиментально отвергалось, когда вопрос шел о женщинах. Но посмотрим, что происходит теперь. Одна потрясающе даровитая особа, женщина, ратующая за женщин, — словом, Сара Гранд, провозгласила, что если мораль ее пола может обходиться без предохранительных клапанов, то и мораль «более сильного пола» может также существовать без них, и потребовала, чтобы мужчина приходил к женщине таким же добродетельным, какой она, по мнению мужчин, должна приходиться к нему. И, конечно, ни одна душа не осмеливается отвергать это требование. С другой стороны, от людей, для которых точка зрения Сары Гранд является *reductio ad absurdum*¹ всей нашей этической системы, не могло ускользнуть и то, что есть другой очевидный выход из этого

¹ Приведение к абсурду (лат.).

положения. Так, миссис Кендалл каждый вечер вопрошает в театре Гаррика, почему человек — имеется в виду женщина — должен быть намного нравственнее бога. Что касается меня, то мне, как театральному критику, вступать в дискуссию не для чего; она интересует меня вот почему: я хочу доказать, что оценка поведения леди Тизэл меняется с появлением новых зрителей, которые читают издание за изданием «Небесных близнецов» * и каждый вечер аллодируют взглядам автора «Величайшего из сих». Стоят ли зрители вместе с романистом за большую строгость или же вместе с драматургом за большее милосердие, они в равной мере учатся отвергать старую систему мужской морали для мужчин и женской морали для женщин и вместо нее без всяких пристрастий применять общечеловеческий критерий к обоим полам. Таким образом, «женский вопрос» почти так же безжалостно убивает «Школу злословия», как он убил «Укрощение строптивой».

Что пьесу играли хорошо, в этом никто не сомневается. Шеридан писал для актера, как Гендель — для певца, преподнося ему сочетание определенных приемов, которые, как бы ни было трудно выполнить их искусно, хорошо известны всем опытным актерам, ибо практика показала, что они соответствуют, во-первых, природе, а во-вторых, возможностям актера — этого орудия драмы. С Шериданом не попадешь в затруднительное положение человека, который в бешенстве топтал ногами лист бетховенской партитуры, крича: «То, что нельзя сыграть, нечего и записывать!» Такая же трудность существует сегодня с исполнением пьес Ибсена: в них множество мест, которые актеры не знают, как играть. Но «Школа злословия» похожа на «Ациса и Галатею» *: голос и мастерство для нее у вас могут быть, а могут и не быть (скорее нет), но, во всяком случае, вы никогда не сомневаетесь, как ее играть.

После длительных показов современной «характерной игры» увидеть Уильяма Фэррена в роли сэра Питера — все равно, что слушать «*Nasce al bosco*» в исполнении Сантли * после того, как целый сезон слушал козлюбляющих испанских теноров и тремолирующих французских баритонов, расшатавших свои голоса страстно чувствительными дифирамбами Масснэ и Сен-Санса. Форбс-Робертсон — превосходный Джозеф Серфес. Он проник в самую глубину роли, отлично передав как бессердечие и не-

искренность своего героя, придающие его красоте оттачивающий характер, а его любезности — оттенок хитрости, так и другие его внешние качества, благодаря которым он восхитителен словно святой или герой какой-нибудь прощеской пьесы, где очень тонко воспроизведено искусство лицемерия. Фрэд Терри не просто появляется перед нами в качестве Чарлза Серфеса, но и хорошо его играет. Я не рассчитываю, что мне в этом поверят, принимая во внимание его достижения в таких пьесах, как «Вождь мужчин» *, «Домашний секретарь» * и т. п., но я обязан сообщить о том, что видел. Фрэд Терри — да простит он мне это замечание! — несколько раздобрел; при этом он почему-то воспринял манеры Джулии Нилсон, и в результате в его игре появилось нечто женственное, чего раньше не было. Нельзя, однако, отрицать, что он играл Чарлза Серфеса живо и с приятной грацией толстяка, ничуть не напоминающей палкоподобного стиля его игры на Бонд-стрит.

Патрик Кэмпбелл поразила меня тем, что играла в полном соответствии с современными требованиями. В четвертом акте она была действительно леди Тизэл, а не актрисой, использующей сцену с ширмой как предлог для демонстрации очень сильной и эмоциональной игры, которая здесь была бы неуместна. Несомненно, любую актрису соблазнила бы возможность сказать Джозефу Серфесу: «Думаю, нам лучше не говорить о чести» — с достоинством и глубиной Имогены, отчитывающей Якимю; а в сцене, следующей за падением ширмы, блеснуть (если она только способна на это), показывая богатство природы своей героини, впервые раскрывающееся при столь трагических обстоятельствах. Конечно, лет через десять Патрик Кэмпбелл будет играть именно так и притом так же бессовестно, как это делают сейчас Ада Реган и другие звезды ее плана. Однако ничего подобного в пьесе нет, и такая трактовка лишь нарушает в комедии равновесие и принижает сэра Питера. Никакой особенной глубины здесь искать не надо, здесь самое обычное легкомыслие, хороший характер и девчоночья непоследовательность. Все это Патрик Кэмпбелл передает прелестно и без нажима, и в результате комедия — впервые на памяти нашего поколения — обретает свои истинные пропорции. Могут, конечно, сказать, что пьеса держится до сих пор на сцене именно благодаря тому, что эту сцену все немного пере-

игрывают. Однако такое мнение не выдерживает критики, когда сравнишь попытки двух театров — театра Дейли и «Лицеума» — возобновить комедию Шеридана.

Нет нужды расточать комплименты Роз Леклерк, Сирилу Моду и Эдуарду Райтону, игравшим роли миссис Кэндор, сэра Бенджамина Бэкбайта и сэра Оливера: их успех был предрешен. Роль Марии — вряд ли в амплуа мисс Брук, но роль эта вообще вряд ли в чьем-либо амплуа. Форбс-Робертсона принимали с необыкновенным энтузиазмом. Очевидно, его провал в «Магде» и эскапада с «Майклом», чего бы они ни стоили ему самому, несколько не поколебали его популярности. Что касается Патрик Кэмпбелл, то публика проявила к ней сравнительно здоровое и критическое отношение, впрочем, вполне дружелюбное. Я приписываю это не просветлению в мозгах публики, а гриму Патрик Кэмпбелл, который, соответствуя характеру леди Тизал, в то же время слишком напоминал магнетическое очарование Паолы Тэнкерей и Федоры.

«Сэтердей ревю», 27 июня 1896 г.

БОЛЬШИЕ ВРЕМЕНА

(«Доктор Фауст» Кристофера Марло. Исполнен членами Общества сценических чтений в Сент-Джордж-Холле на сцене, устроенной по образцу театра «Фортуна», 2 июля 1896 г.)

Уильям Поул, составляя текст сообщения о последнем подвиге Общества Елизаветинского театра, без всякого труда включил в него высказывания самых выдающихся авторов о достоинствах Кристофера Марло. У одного из этих авторов, Чарлза Лэма, страшно увлеченного елизаветинцами, было немало последователей, среди которых выделялся Суинберн, с таким же пылом перекладывавший на стихи вычитанное из книг, с каким поэты обычно пишут о том, что они видят в жизни. В числе этих авторов оказался и некий Дж. Б. Шоу, и его высказывания, которые цитировал Поул, принимались за мои. У нас с этим джентльменом, правда, одинаковые инициалы, но отнюдь не одинаковые взгляды. Он может восхищаться глупцом, я — нет, даже если этот глупец не

только выражал свою глупость белым стихом, но и специально изобрел для данной цели эту поэтическую форму. Я знаю, что стих Марло красочен и динамичен, но я также слишком хорошо знаю, как его романтическое звучание заворожило воображение поэтов, которые создали бесплодный и ужасный культ белого стиха, опустошивший и иссушивший драматическую поэзию Англии. К тому же этот малый был несколько глуповат. Мне он часто напоминает Россини, хотя композитор неизмеримо выше его. У Россини та же манера начинать великолепными, выразительными вступлениями, сулящими в дальнейшем трагическое развитие, и затем впадать в тривиальность. Но Россини и в падении привлекателен. Он пишет «Excusez du peu»¹, и словно двойной тактовой чертой отделяет возвышенное от нелепого; он весел, мелодичен, умен даже в своем легкомыслии. А Марло, как только иссякает его воображение, мгновенно лишается всей своей неистовой мощи; мысли у него становятся детскими, юмор — вульгарным и худосочным, попытки что-то изобрести — глупыми. Он со своим елизаветинским белым стихом — самое настоящее чудовище, одолеваемое желанием пугать людей сверхъестественными ужасами и жестокостями, в которые сам не верит. Он словно захлебывается в крови, насилиях, необузданных страстях, в неистовствах своего стиля. Все это наблюдается у литераторов, окончательно испорченных уединенной работой и сидячей жизнью, а потому страдающих малодушием и истощением нервных центров. Нисколько не удивляешься, когда узнаешь, что Марло заколол в пьяной драке, и было бы просто невероятно, чтобы кого-нибудь заколол он.

Вся эта непристойная компания краснобаев, гремящих белым стихом, на бумаге превосходила самого Люцифера. Природе никогда не удавалось произвести на свет убийцу, жестокость которого удовлетворила бы Уэбстера, или героя, достаточно задиристого с точки зрения Чапмена, — этих двух преданных последователей Кита Марло. Но верить в их воинственный пыл, как мы верим в доблесть Сервантеса или Сиднея*, совершенно невозможно. Некоторые называют елизаветинцев людьми с богатым воображением; с таким же успехом это можно отнести к чело-

¹ Не взыщите (*франц.*).

веку в белой горячке. Но и такое сравнение льстит им. Даже пьянице мерещатся крысы, змеи и жуки, обладающие некоторым сходством с реальными, а ваши елизаветинцы — творцы «могучего» стиха, — не имея ни глаз, чтобы увидеть реальность, ни мозгов, чтобы осмыслить увиденное, не могли представить себе естественный и убедительный сценический образ так же, как слепой не может представить себе радугу, а глухой — звучание оркестра. Такой успех, какой был у них, мог завоевать себе в кабаке любой бахвал и лжец. Их шумное хвастовство и напыщенный стиль, обрывки из Цицерона и Аристотеля сходили за поэзию и ученость в эпоху, когда публика была темной и невежественной. И сейчас они не утратили завоеванного ими положения. Больше того, они вдобавок наслаждаются еще необычностью своей «устарелости» и падающим на них отблеском славы Шекспира. Не падай на них этот отблеск, они были бы сейчас не только невыносимы, о них бы просто забыли.

Вынося приговор всем елизаветинцам без исключения, я делаю только то, что сделало бы Время, если бы их не спас от забвения Шекспир. Я вполне сознаю, что слава их не родилась из ничего, что и плохи они были не во всем. Грин, например, был действительно забавен, Марстон боек и по-своему умен, а Сирил Тернер способен связывать строчки, любая пара которых, извлеченная из контекста и процитированная самостоятельно, могла сойти за кусочек истинной поэзии. Даже грубый педант Джонсон был не чужд сердечности и мог сочинять проникновенные и довольно приятные стихи и до глупости проникновенные критические статьи. Даже почтенная фирма «Бомонт и Флетчер», способная провести кого угодно, могла выпускать пьесы, которые были не хуже «Лионской красавицы». Но все эти различия между ними теперь не имеют никакого значения. Разнообразие есть и в пыльной груди старья даже после того, как ее обобрал старьевщик, но не станем же мы копать в нем, а швырнем все без всякого разбора в печь.

Теперь от елизаветинцев одна-единственная польза: они помогают очистить славу Шекспира от поддельных элементов. Как людей, покровительственно разглагольствующих о «моцартовской мелодии», можно образумить, доказав им, что темы, характерные, по их мнению, для произведений Моцарта, были широко распространены

в музыке того времени, так, пожалуй, можно излечить и людей, восторгающихся тем, что они считают отличительной особенностью Шекспира — фальшивой, судорожной риторикой, привидениями и поединками, сенсационными убийствами и прелюбодеяниями, дурацкими безделками, которыми он украшает свой стиль, — словом, всем, на что он так безрассудно растрачивал сокровища своего гения. К сожалению, сейчас, когда Генри Ирвинг возрождает в «Лицеуме» «Цимбелина», многочисленные потомки ученых шекспировских энтузиастов, с поделуями преклонявших колена перед подделками Айрленда, не видят разницы между величайшим драматургом, создавшим из одного имени «Имогена» образ живой женщины, и режиссером-балаганщиком, который превращает эту женщину в экспонат, держащий в руках окровавленное туловище только что обезглавленного человека. Но почему мы, наследники многих великих веков, владеющие драматическими поэмами Гете и Ибсена и произведениями великой династии музыкантов от Баха до Вагнера, — почему мы должны терять время на рядовых елизаветинцев и поощрять глупцов, подражающих им в наши дни, или восхищаться моральными банальностями Шекспира, его шовинистической трескотней, напыщенностью и бессмыслицами и его неспособностью переварить украденные им клочки философии? Почему мы должны восхищаться всем этим так, как восхищаемся мастерством его поэтической речи, пониманием природы, умением рисовать характеры, его шутками, знанием человеческого сердца, — всеми качествами, которые он, как истинный сын театра, готов был prostituировать по любому поводу, вкладывать в любой сюжет, любой сценический замысел, любое театральное начинание? Суть в том, что мы перерастаем Шекспира. Байрон еще в начале девятнадцатого века отказался склониться перед репутацией Шекспира; теперь, в начале двадцатого, Шекспир не более чем любимец семейных очагов. Его характеры еще живут; созданные волшебством его слов картины лесной глуши и захолустья все еще дают нам почувствовать свежесть деревенского воздуха, вдыхаемого нами в часы короткого отдыха; его стихи еще пленяют, а возвышенные чувства волнуют, и еще никто лучше его не смог выразить те плоские истины и ходячую мудрость, которые и мы все приобретаем с годами и опытом. Но нам нечего ждать от него и нечему учиться, —

даже тому, как писать пьесы, хотя Шекспир и делает это намного лучше, чем большинство современных драматургов. Но если все это правда о Шекспире, то что же сказать о Ките Марло?

Однако Кит Марло на сцене не навел на меня скуки, какую я всегда испытывал, читая его без всяких пропусков. Чем больше спектаклей Общества Елизаветинского театра я вижу, тем больше убеждаюсь, что его метод постановки елизаветинской пьесы правилен — и не только для пьес этого рода. Я уверен, что любая пьеса, поставленная на сцене, окруженной с трех сторон зрителями, скорее дойдет до их сердец, чем когда ее показывают на сцене-коробке. И мы меньше сознаем искусственность театра, если вместо обреченных на неудачу потуг на правдоподобие видим несколько понятных и умело поданных условностей. Именно так нужно ставить и все старомодные приключенческие пьесы с их частой сменой декораций и все новые проблемные пьесы с их подчеркнутой интимностью.

Общество Елизаветинского театра поставило «Доктора Фауста» весьма свободно. Его дьяволы, Балиол и Бельчер, были не театральными чертями с огромными картонными головами, а дьяволами с картины Мартина Шонгауэра «Искушение св. Антония». Ангелы предстали перед нами как флорентийские ангелы пятнадцатого века, — в широких одеждах с глубокими боттичеллевскими складками. На телохранителях императора были мундиры времен Максимилиана, скопированные с полотен Гольбейна. Мефистофель в своей первой сцене напоминал любимого Джозефом Пеннелом * дьявола с крыши Собора Парижской богородицы, а когда ему понадобилось появиться в образе францисканца, он продемонстрировал свою современность электрической лампочкой, спрятанной под капюшоном рясы. Семь смертных грехов были *tout ce qu'il y a de plus fin de siècle*¹, причем даже пять худших из них были настолько привлекательны, что одним своим видом вызвали взрыв аплодисментов. Уильям Поул дал нам не буквальное, а художественное воспроизведение елизаветинского времени; в результате картина прошлого, как это всегда бывает в таких случаях, оказалась в действительности картиной будущего, за что он, по-моему,

¹ Всем самым тонченным, что было в конце века (франц.).

заслуживает самых высоких похвал. В наш безалаберный век спектакль этот был примером идеальной художественной дисциплины. Правда, актеры были ненамного искусней средних профессионалов, почему Поулу и пришлось отказаться от импульсивной и стихийной манеры исполнения и придать спектаклю особую тщательность отделки и медленный темп. И нужно признать, что даже Марло, поставленный так обдуманно, вовсе не так скучен, как бывает Шекспир, когда его играют в традиционной профессиональной манере, с треском, грохотом, напыщенной декламацией и поспешностью и почти убивают публику скукой. Мефистофель Марло был, как положено дьяволу, безрадостен и мрачен. И мы понимали, что режиссер совсем не прищипывал его, как прищипывают отстающую лошадь, дабы старый приятель побыстрее миновал длинные монологи; и поэтому он не надоел нам так быстро, как надоедают принц Хэл и Пойнс в театре «Хеймаркет». Актер, который торопится, напоминает зрителям о беге времени, тогда как задача его состоит в том, чтобы заставить забыть о нем. Двадцать лет назад симфонии Бетховена исполнялись в Лондоне в ускоренном темпе с единственной целью сократить мучения публики; и были они тогда весьма непопулярны. Но вот появился Рихтер *, у которого была совсем иная точка зрения: он играл эти симфонии так, чтобы доставить слушателю наслаждение. А Моттл * отработывал вещи Вагнера даже более любовно, чем Рихтер — Бетховена. В результате и Бетховен и Вагнер стали популярны. Поул доказал, что такого же результата можно достичь в отношении пьес, написанных белым стихом, при условии, что их будут ставить режиссеры, которые любят их, а не относятся к ним как к какому-то проклятию и не сокращают их бесстыдно до бескопечности. Спектакль в Сент-Джордж-Холле шел от начала до конца без всяких помех, являя собой чудо тщательно подготовленной работы. Особенно трудна была задача Мэннеринга, который играл большую роль Мефистофеля. Он исполнил ее добросовестно, верно и хорошо. Другие тоже играли как следовало. Трудно описать удовольствие зрителя, когда он видит актеров, которые выходят на сцену по-детски непосредственно и скромно, а не выскакивают «на публику» с таким выражением лица, будто говорят: «А вот и я!», как это делают любимцы завсегдаев профессиональных театров в расчете на восторженный прием.

Публика теперь проявляет интерес к закулисной жизни профессиональных актеров, а они относятся к этому благосклонно и даже с гордостью, думая, что это поможет им заработать большую популярность. Какую гигантскую реформу совершит Поул, если его Елизаветинское общество создаст такое новшество, как театр, в который зритель пойдет, чтоб смотреть пьесу, а не актеров!

«Сэттердей ревю», 11 июля 1896 г.

ПОРИЦАНИЕ БАРДА

(«Цимбелин» Шекспира. Театр «Лицеум», 22 сентября 1896 г.)

Признаюсь, сейчас мне трудно считать себя цивилизованным человеком. Покинув сельскую Англию и ее джентльменов, самое большое развлечение которых смотреть, как режут дылят, я возвращаюсь в город, где обнаруживаю, что люди высокого интеллекта наслаждаются пьесой трехсотлетней давности и ее самой сенсационной сценой, в которой героиня, проснувшись, находит рядом с собой окровавленный, обезглавленный труп своего мужа...

Вы вправе поэтому решить, что я не поклонник «Цимбелина». В большей своей части пьеса эта — глупая театральщина самого низкого мелодраматического пошиба; местами она отвратительно написана, а в целом банальна. Если же подойти к ее замыслу с мерилем современных идей, то она вульгарна, оскорбительно глупа, непристойна и раздражает нестерпимо. Есть минуты, когда с отчаянием спрашиваешь себя, почему же над нашим театром все еще висит проклятие — необходимость почитать этого «бессмертного» похитителя чужих сюжетов и чужих идей, переносить его чудовищную риторику, смиряться с его банальностями и с его потрясающей неспособностью будить в нас мысль. Мы терпим его претензии на философию и его стремление низводить сложнейшие жизненные проблемы до уровня обыденщины (против чего возмутился бы Политехнический дискуссионный клуб), оправдываем

его склонность к рефлексии, причудливо сочетавшейся с полнейшим умственным бесплодием, и свойственное ему в результате всего этого неуменье подняться даже над самой невежественной публикой, кроме разве тех случаев, когда он изрекает нечто такое архитривиальное, что самые убогие духом зрители не могут поверить, что такой великий человек всерьез изрекает то, что было бы под стать их бабушкам.

За исключением Гомера, я никого из великих писателей, к которым я причисляю и Вальтера Скотта, не презираю так сильно, как Шекспира, когда сопоставляю свой ум с его. Порой он меня так раздражает, что, думаю, мне стало бы легче, если бы я смог выкопать его из могилы и закидать камнями; я ведь знаю, что ни он, ни его почитатели неспособны понять какие-либо другие, более delicate формы порицания. Читать «Цимбелина» и вспоминать при этом о Гете, Вагнере или Ибсене — значит подвергнуть опасности свою привычку к сдержанности формулировок, почти ставшую во мне за годы моей общественной журналистской деятельности второй натурой.

Но тут же я должен заявить, что искренне жалею того, кто неспособен наслаждаться Шекспиром. Шекспир пережил тысячи глубочайших мыслителей и переживет еще тысячи других. Его чудесный талант рассказчика (но сначала он от кого-то другого должен узнать сюжет), совершенное владение языком, восхитительное не только в его необычайных поэтических выражениях, но и в бессмысленных неправильностях, его юмор, понимание сложных странностей человеческого характера, изумительный запас жизненной энергии, этой, пожалуй, самой истинной и отличительной из всех хороших, плохих и сносных особенностей гения, — вот чем он всегда захватывает нас так, что вымышленные им картины и герои, которых он создал, для нас более реальны, чем действительность, — по крайней мере до тех пор, пока наше знание реальной жизни, углубившись, не возвысится над всеми общепринятыми представлениями. В двадцать лет я знал каждый шекспировский персонаж — от Гамлета до палача Страшилы, — знал гораздо лучше, чем своих живых современников. И еще сегодня, если мне встречаются в газетных строчках имена Пистоля или Полония, я читаю их с большим любопытством, чем если вижу имя... но лучше мне уж никого не упоминать.

Сколько же новых знакомых вы приобретете, читая «Цимбелина»! Нужно только терпеливо пробиваться сквозь всю его напыщенность и быть достаточно старым и поэтому свободным от современных представлений, что «Цимбелин» — название какого-то косметического средства, а «Имогена» — название недавно открытого наукой нового газа. Сам Цимбелин и его королева — просто пустое место, хотя драматург и стремится показать ее как «женщину, всех превосходящую своим умом». Ничего собой не представляет и Постум — к счастью, потому что иначе он был бы просто презренным негодяем; Беларий — совершенно неинтересен, по крайней мере в сравнении с Кентом в «Короле Лире» (так же, как и королева по сравнению с леди Макбет). Якимо в общем тоже почти лишен характера; он просто сделанный правдоподобно «diabolus ex machina»¹, а Пизанио — еще менее выразителен, чем Якимо. С другой стороны, есть Клотен, принц дураков; и вся эта роль, от первой до последней строчки, включая и непристойности, — литературный шедевр. Два юных принца — это очаровательное, изящное олицетворение выразительного и благородного мифа о великодушном дикаре. Кай Люций, римский генерал, — цивилизованный человек, попавший в среду дикарей. А над ними всеми возвышается Имогена. Но прошу помнить, что в пьесе есть две Имогены. В одной Шекспир воплотил свое представление о том, какой должна быть настоящая, изысканная леди. Этой особе присуще хроническое добродетельное негодование. Ее жизненная задача — доказывать свою непогрешимость и сомневаться в непогрешимости всех остальных, и особенно собственного мужа. Она вроде Лотау из пародийного романа Брет Гарта: если оставить ее одну в ювелирной лавке и разложить перед ней разные мелкие серебряные вещички, она непременно будет доказывать владельцу лавки, что ничего никогда не крада и не украдет, даже если перед ней рассыпать золото. Невозможно перечислить все наивные, раздражающие вас глупости, которые она изрекает; в ее роли вряд ли найдется хоть один монолог, который можно прочесть без содрогания. Но с этой Имогеной тонкими нитями белых стихов (к счастью, их легко перерезать) связана другая женщина —

¹ «Дьявол из машины» (лат.). Перефразировка литературного термина «deus ex machina» — «бог из машины».

Имогена, созданная шекспировским гением, обворожительная, благородная и мужественная женщина, способная и на самые высокие чувства и на внезапные переходы от восторженной нежности к ребяческому гневу и несколько не заботящаяся об их последствиях. Ее легко обидеть, но так же легко умиротворить. Но из-за этой Имогены у «Цимбелина» сейчас столько же шансов на постановку, сколько и у «Тита Андроника».

Эту исполненную поэзии Имогену — самый реальный образ во всей пьесе — надо высвободить из массы того материала, который для современного театра непреодолим, но зато прекрасно преподносится молодыми любителями из Общества Елизаветинского театра. Трудно преодолеть и нежелание лучших профессиональных актеров играть в риторических сценах. Для постановки в «Лицеуме» «Цимбелина», следовательно, понадобилось сокращать, и сокращать безжалостно. И никто, разумеется, и не думал, что у режиссера дрогнет рука перед этой операцией. Совсем напротив: ведь в этой республике искусств сэр Генри Ирвинг, производя подобные операции, возводит на подмостки собственные сценические варианты. Он не только кромсает пьесы, он опустошает их. В отношении же «Цимбелина» он превзошел самого себя, вырезав из него антифонную третью строфу знаменитой погребальной песни! Человек, сделавший это, способен сделать все: вырезать коду из первой части бетховенской «Девятой симфонии» или укоротить одного из Филиппов кисти Веласкеса до размеров поясного портрета, чтобы украсить им камин в своей гостиной. С жестокостью, достойной Кромвеля, Ирвинг решительно стер с роли Клотена ее гротескный рисунок, недоступный пониманию века, воспитанного Стивенсоном! И он просто выстриг патристическую сцену с великолепным, напоминающим полет Валькирий, монологом королевы о мужестве народа, населяющего наш остров, хотя этот эпизод можно было с успехом соединить со сценой в саду. Зато из суеверного почтения к Шекспиру Ирвинг сохранил все длинные и скучные разглагольствования о «клевете, чье острие разит больней меча», и т. п.

Это чрезвычайно любопытное незнание литературы изрядно повредило бы сэру Генри Ирвингу, если бы он был актером-интерпретатором. Но, к счастью, это незнание возмещается его творческим даром. Написано невероятно много чепухи относительно того, как сэр Генри Ирвинг

интерпретирует тот или иной шекспировский характер. Но если говорить правду, у сэра Генри Ирвинга никогда не бывает никаких концепций и никакой интерпретации характеров, которые создал какой-то автор, а не он сам. Он на самом деле так же неспособен играть в пьесе другого человека, как Вагнер писать музыку на чужое либретто. Подобно Вагнеру, Ирвинг должен был бы сам писать для себя пьесы. Но так как он не сумел распознать себя вовремя, пока было еще не поздно научиться и этому ремеслу, ему пришлось пользоваться чужими пьесами как каркасом для собственных творений. Свой первый и огромный успех в подобного рода адаптациях он завоевал в «Венецианском купце». Тогда не говорили ни о хорошем Шейлоке, ни о плохом. Ирвинг просто не был Шейлоком. И когда созданный им образ вступил в конфликт с шекспировским Шейлоком, что было особенно заметно в сцене суда, Ирвинг стал играть в полном противоречии с текстом роли и прямо-таки вытеснил Шекспира со сцены. Это была оригинальная политика и с точки зрения критики необыкновенно интересная. Но мы понимали, что проводить ее в отношении величайших произведений Шекспира будет весьма затруднительно. Ни одному, даже самому талантливому смертному не дозволено безнаказанно вытеснять со сцены Шекспира. И когда сэру Генри Ирвингу вздумалось прибегнуть к интерполяции собственного сочинения и приписать королю Лиру самые странные, старчески нелепые мысли и показать чудовищно изуродованный сценический вариант «Короля Лира», — его ждало полное поражение. Но, с другой стороны, сочинения малозначительных авторов, где нет ни капли драматургического мастерства, ничем не стесняют его творческую фантазию и он ни с кем не вступает в противоречие. Тогда сама бездарность автора дает актеру возможность создавать шедевры.

Я уже говорил, что шекспировский «diabolus ex machina» — Якимо — несколько лучше других бесцветных персонажей пьесы. Но ирвинговский Якимо это нечто совсем новое. До прошлого четверга я считал, что знаю шекспировскую пьесу вдоль и поперек. Но этот Якимо был для меня неожиданным. Я смотрел на него, признаюсь, с безграничным восторгом. Он был создан без помощи набора приевшихся приемов: здесь было подлинное, жизненное, от начала до конца динамичное воплощение

интересного характера. Игра Ирвинга внешне граничила с тончайшей комедией, и он ни в чем не грешил против красоты исполнения. Только после такой работы актер имеет право просто и с чувством собственного достоинства обратиться к публике как ее «преданный и любящий слуга»; мне хотелось бы добавить, что и публика имеет равное право наградить актера аплодисментами в знак достойного признания его творческих успехов. Но когда публика награждает обязательными на всех премьерах рукоплесканиями и талантливую художника и неумелого ремесленника, который, выкрикнув свои реплики и в первые же пять минут продемонстрировав, как не надо играть, стремительно убегает со сцены, я считаю необходимым прямо предложить этой публике, чтобы она воздержалась от своих неуместных и буйных восторгов, пока не научится одарять ими только достойных. Посетители премьер полны самых добрых намерений, и я уверен, что, если даже я назову их ослами, они отнесутся к этому с добродушным юмором. Но им нужно помнить, что аплодировать ради самих аплодисментов, подобно школьникам, которые кричат «ура» просто, чтобы кричать, — значит подрывать свое право отличать тех, кто, будучи самым великим из нас, честно нам служит.

Относительно игры остальных актеров позвольте мне быть по возможности кратким. Клотен Нормана Форбса, показанный настоящим кретином (хотя у Шекспира, который списал его со своего Аякса из «Троила и Кресида», он просто физически сильный и тупоумный болван), очень комичен; публике он нравится, так что вы досадуете, что его роль искромсали и выбросили из нее, например, бесмертные критические слова о серенаде. Гордон Крэг и Уэбстер безнадежно провалили роли двух благородных дикарей. Они очень старались быть одухотворенными и живописными. Но все их позы и встряхивание локонами, делавшими их похожими на эльфов, только вызывали у нас представление о «дикой» природе Бедфорд-парка *. Однако изуродованную Ирвингом погребальную песнь они спели прелестно; особенно музыкально она прозвучала у Крэга. А Уэбстер очень ловко провел сцену драки с Клотеном. Но их явная неспособность воплотить ту серьезность и несколько угрюмую и дикую примитивную силу и достоинство, которыми так прекрасно одарил Шекспир этих живущих вдали от цивилизации детей природы, совсем

разрушила обаяние четвертого акта. И эта их неспособность, а также неуместная в «Цимбелине» яркость и красоты декораций роковым образом мешали Эллен Терри в труднейшей сцене, где она просыпается рядом с украшенным цветами трупом. Эту сцену, если лишить ее всех эффектов, подчеркивающих тайну, трагизм и пафос, не сыграть ни одной актрисе, будь она Дузе, Ристори, миссис Сиддонс или Эллен Терри, вместе взятые. Когда я увидел все очевидные и грубые просчеты постановки и услышал, что зрители называют спектакль «Лицеума» великолепным, я с трудом подавил в себе желание вырвать свои волосы и с проклятьями развесить их по белу свету. К этой самой пещере горных отшельников нужно только добавить резной портик, сделанный из бамбука велосипед и хорошенькую клумбочку с подстриженным розовым кустом — и превзойти ее нелепость будет уже невозможно.

В игре Фредерика Робинсона (Бсларий) и Тайерса (Пизанио) нет ничего особенно плохого, хотя, пожалуй, они могли бы играть несколько ярче. Об остальных исполнителях мужских ролей мне, надеюсь, позволят ничего не говорить, даже если и не придется воздать должное сдержанной игре Фуллера Меллиша, очень умно изображавшего безобидного и необходимого для пьесы Филарио. Остаются еще Женестьева Уорд, — но ее роль так обкорнали, вырезав монолог к Нептуну, что практически ей нечего было играть, — и Эллен Терри, которой я по-прежнему так очарован, что не доверяю собственным суждениям о ее игре. Когда она появилась в дворцовом саду, «красоты» Бедфорд-парка не вслизили в нашем воображении, но мы не почувствовали и атмосферы древней Британии. Мы сразу же очутились в Италии пятнадцатого века. Зрители, ничего не знающие о квинченто, но тем не менее пораженные, заревели от восторга и умолкли лишь от полного изнеможения. В «Цимбелине» есть сцена, в которой Имогена получает письмо от мужа, зовущего ее приехать в «благословенную гавань Мильфорд»; эта сцена точно специально написана для Эллен Терри: так близка ей невинная, восторженная и откровенная радость Имогены. Когда она выражает свое отвращение к Якимо, публика просто сходит с ума, хотя присутствовавшим в зале старым поклонникам Шекспира, вероятно, казалось, что эту сцену в состоянии сыграть только солидная матрона, с крупными чертами лица и черными волосами, раз-

деленными прямым пробором, гладко начесанными на уши и собранными сзади в классический узел. Эллиен Терри, думаю, свою роль сокращала сама и очень тактично избавила ее от всего того, что напоминает отвратительную миссис Гранди *. Вся обстановка, в которой Эллиен Терри пришлось играть четвертый акт, как я уже сказал, никуда не годилась. Одно дело — проснуться в темноте, среди гор и ущелий, населенных волками и разбойниками (таким в воображении Шекспира был горный Уэльс в дни, когда там не было Великой западной железной дороги), но совсем другое — проснуться в три часа дня во время кратковременного отпуска в очаровательном местечке близ долины Вай. Эллиен Терри очень сильно передавала все переживания Имогены, драматизм которых блистательно выражен Шекспиром: сначала Имогена в замешательстве, когда, еще на грани сна и яви, она не понимает, где находится; затем она смутно различает своего странного соседа; с удивлением вглядывается в покрывающие его цветы; с ужасом видит, что они обгажены кровью; и затем следует кульминация — последнее страшное открытие, что незнакомец обезглавлен и на нем одежды ее мужа. Но все впечатление от игры актрисы разрушается из-за idiotски яркого прозаического солнечного света, при котором все сразу бросается в глаза и который делает неправдоподобными и тайну и медленный процесс прозрения Имогены. Этот свет портил всю сцену, которая при хорошей постановке стала бы триумфом актерского мастерства. Нельзя ли кого-нибудь повесить за это? Людей ежедневно казнят и за меньшие преступления. Могу ли я утешиться тем, что Эллиен Терри, захватывающая нас своим бесконечным очарованием, пробует в другом плане возместить то, что разрушено постановкой, и играет так великолепно, что галерка буквально ревет от восторга!

Музыка к драме подобрана специально. Рядом с помещенными на афишах названиями музыкальных произведений на полях красовались напечатанные огромными красными буквами слова «Автор неизвестен». Может быть, я окажусь здесь полезным и возвращу утраченную собственность по принадлежности хотя бы нескольким авторам? Прелюдия к четвертому акту принадлежит Бетховену — это первая часть Седьмой симфонии. Мелодия,

исполнявшаяся в пещере на «бесхитростном инструменте», написана Генделем, и она знакома любителям оратории «Иуда Маккавей», часто исполняющим: «О, никогда мы не склоним головы перед грубой силой, перед каменными идолами». Дж. Ф. Р.¹ будет, я уверен, счастлив продолжить эту работу по установлению авторства.

В следующий раз сэр Генри Ирвинг появится перед нами на Босуортском поле. Он был явно удивлен теми возгласами одобрения, какими зрители встретили это сообщение. Мы все испытываем давнюю слабость к его Ричарду III. А после Ричарда Ирвинг будет играть Наполеона в «Мадам Сан-Жен».

«Сэттердей ревю», 26 сентября 1896 г.

МОРРИС КАК АКТЕР И ДРАМАТУРГ

Среди множества статей об Уильяме Моррисе, появившихся на последней неделе, я не встретил ни одной, где бы говорилось о нем как о драматурге и актере. А я все же присутствовал на пьесе Уильяма Морриса и видел, как он играл — играл гораздо лучше, чем средний профессионал с еженедельным жалованьем в 20 фунтов. Поэтому мне не нужно извиняться, что я выбрал его предметом статьи о театре.

Моррис был человеком простым и доступным. Всяк и каждый мог извлекать для себя пользу из знакомства с ним в меру своих способностей (обычно не очень больших) и в той степени, в какой занятой и чувствительный человек в состоянии, не испытывая при этом смертельной скуки и не тратя попусту времени, превращать себя в общественное достояние. Он хотел быть полезным даже прессе, а она — благословим ее простодушие! — относилась к нему то с наглостью невежды, то идиотски покровительственно, точно к какому-то восхитительному курьезу, оценить который могут лишь люди со вкусом и фантазией. И меня, журналиста, он тоже дружески терпел, хотя боюсь, что иногда я, должно быть, ужасно терзал его.

¹ Вероятно, Джон Форбс Робертсон. — Прим ред.

Вряд ли нужно упоминать, что я часто и много говорил о любимых им предметах, особенно об искусстве и, что гораздо важнее, время от времени говорил об этих предметах и он. Не было искусства, к которому бы он остался равнодушным. Он говорил, что ни один человек не может пройти мимо картины, не взглянув на нее, и что даже закопченная, потрескавшаяся, старая гравюра меццо-тинто в окне ростовщика обязательно остановит вас хоть на минуту. Какой-то идиот брался, как мне известно, доказать миру, будто у Морриса не было музыкального чутья. В действительности же он обладал совершенным слухом, музыкальнейшим певческим голосом и столь тонким восприятием красоты звука (как, впрочем, и всякой подлинной красоты), что совершенно не переносил грохота на рояле и визгов и воплей плохого певца. Когда я рассказал Моррису, с каким исключительным мастерством, раскрывая красоту средневековой музыки, пел здесь амстердамский хор под управлением Ланге, он очень жалел, что не слышал его; нравились ему чрезвычайно и концерты Долметша, игравшего на виоле. Как-то во время его болезни Долметш исполнил для него поистине прекрасную музыку на этом поистине прекрасном инструменте, и Моррис был просто потрясен. Я высказал однажды мысль о необходимости возродить старое ручное производство музыкальных инструментов и избавиться от вульгарной красоты фабричных изделий, которыми оснащены наши оркестры. Эта идея отнюдь не оттолкнула его, и он признался, что ему всегда хотелось самому сделать хорошую скрипку. Вам не удалось бы заинтересовать его каким-либо вычурным дилетантизмом ни в музыке, ни в чем другом: он не растрчивал свое время и силы на модные художественные курьезы, а всегда шел прямым путем к высшей цели искусства — создавать прекрасное. Моррис был не просто ультрасовременным с точки зрения сегодняшнего дня, — он намного опередил этот день. Во всем у него, в каждой мелочи, — в обоях, в гобеленах, в отпечатанных им книгах — чувствовался двадцатый век. По сравнению со словесной тканью его прозы наша старомодная маколеевщина * девятнадцатого века казалось совсем прогорклой. Он начал с тринадцатого века лишь потому, что хотел начать с самого передового времени, а не с самого отсталого — с 1850 года или около того. Когда люди называли его «архаичным», он со снисходительностью

истинного знатока говорил им, что они дураки и только сами этого не видят. Словом, этот человек был законченным художником, который стал великим благодаря своему исключительному чувству прекрасного и достаточно практическому уменью внедрять прекрасное в жизнь.

И все же, и все же, и все же! Жаль, что я вынужден это сказать, но никогда я не мог добиться от Морриса, чтобы он проявил хоть малейший интерес к современной театральной рутине Стрэнда. Насколько я понимаю, мы с Генри Артуром Джонсом были единственными драматургами, чьи пьесы (за исключением «Тетки Чарлея», показавшейся ему скучной) удостоились его внимания. Но боюсь, что ни один из нас двоих не осмелился бы считать его визиты добровольной данью уважения к современной драме и современной игре. Вообще, если Моррис не хотел уделять чему-либо внимание и говорить об этом, — а его способность к такого рода пассивному или активному сопротивлению была удивительной, — значит, как правило, у него были веские основания считать, что предмет этот не заслуживает разговора. Человек часто держит язык за зубами и не открывает своих мыслей именно потому, что знает о данном предмете все, а не потому, что ничего о нем не знает. Если Моррис вдруг откровенно проявлял в том или другом вопросе ослиное упрямство, это означало, что он изучил его вдоль и поперек и относится к нему отрицательно. И поэтому, когда энтузиаст какого-нибудь модного направления или течения в искусстве силился завязать о нем разговор, Моррис, чтоб уклониться от него, нередко вел себя так, что его можно было принять за человека, погрязшего в предрассудках и закостеневшего в невежестве. Но затем какое-либо нечаянное его замечание сразу же обнаруживало, что он понял сущность всего движения еще как только оно зародилось и относится к нему и без предрассудков и без иллюзий. Моррис охотно беседовал с вами на какую-нибудь тему, если вы разбирались в ней всесторонне, понимали ее место и могли определить ее границы. Но ему было неинтересно ломать копыя с профанами, ибо он не обладал особенно блестящими способностями полемиста; его работа требовала много энергии, и тратить ее на бесплодные споры он не желал. Поэтому он и прибегал к своего рода интеллектуальному плутовству, и его друзья были об этом хорошо осведомлены. Когда ему навязывали какой-нибудь спор,

можно было заранее предугадать, что зачинщик его окажется в очень смешном положении, если вовремя не сообщит, что Моррис знает гораздо больше, чем показывает.

Что же касается театра, то любой молодой всегдашней премьер, попытайся он узнать, что думает Моррис о «Второй жене Тэнкерей», сразу принял бы его за самого недалекого обывателя, который не ходит в театр, ничего о нем не знает и не хочет знать, кроме того, что театр это развлечение для детей, устраиваемое в сезон рождественских пантомим. И все же Моррис охотно писал бы для сцены, если бы существовал какой-нибудь театр, для которого мог бы писать поэт и художник. Так, когда Социалистическая лига решила поставить любительский спектакль, чтобы собрать необходимые ей средства, и предложила Моррису написать для этого спектакля пьесу, Моррис тотчас же сел и написал. А в каком жанре была написана эта пьеса? Не был ли это средневековый миракль в духе тех сцен из Таунлейских мистерий («Пастухи, отдыхающие в поле»), о которых Моррис отзывался с восхищением как об образцах настоящей комедии? Ничуть не бывало: это была злободневная политическая эксцентриада, озаглавленная «Напкинс пробудился». Главными «характерными героями» в ней были сэр Питер Эдлин *, Теннисон и вымышленный архиепископ Кентерберийский. В то время сэр Питер энергично сажал социалистов в тюрьму «за obstruction», а реакционные круги весьма одобряли эту деятельность. Любого полисмена легко было заставить подтвердить наличие «обструкции»: ему стоило только сказать, что на такой-то улице такой-то оратор и его слушатели помешали пройти пешеходам или проехать экипажу. Эта практика, которую газеты считали разумной, была следующим образом охарактеризована в речи, вложенной Моррисом в уста сэра Питера: «В самом деле, джентльмены, нам приходится серьезно сомневаться, не совершаем ли и мы все постоянно, с колыбели и до могилы, такое же преступление?» Реальный сэр Питер никогда не произносил этой речи. Он, правда, мог бы ее произнести, если бы у него хватило ума увидеть, как глупо приговаривать к двухмесячному тюремному заключению человека за то, что он загородил кому-то дорогу, особенно если под более благовидным предлогом этого самого человека можно было легко упрятать в тюрьму на три месяца. Память о сэре Питере благодаря вымышленной

Моррисом речи, возможно, пребудет нетленной, тогда как его подлинные речения, конечно, будут забыты. Что касается Теннисона, то для этой роли Моррис выбрал любителя-социалиста, у которого, к счастью, была и подходящая для роли борода и меланхолический темперамент, и натренировал его произносить слова роли в напыщенной и неучливой манере. Все это, вкупе с характером ремарок, выявляло мнение Морриса о Теннисоне, тем более поучительное, что он восхищался стихами Теннисона так же сильно, как Вагнер — музыкой Мендельсона, и тем не менее не признавал за ним более глубоких достоинств и открыто высказывался об этом в печати.

Сам Моррис превосходно играл архиепископа. Он не старался гримироваться по театральному шаблону и утверждал, что для сценической иллюзии нужен лишь какой-нибудь один понятный условный символ — для святого, например, — нимб, для епископа — посох, для разбойника — плащ и кинжал, а для комика — рыжий парик. Две белые полосы да черные чулки — и епископ был готов. Все остальное было достигнуто тем, что Моррис глубоко запрятал свой ум и юмор и стал похож на потухший фонарь; он был так тупо поглощен собственным величием, что даже длительный буйный и неудержимый смех, раздавшийся в зале, едва он вышел на сцену, не мог разрушить этой сосредоточенности. Я сам хохотал ужасно; я и сейчас так же ясно вижу перед собой вместительный верхний этаж складского помещения на Фэррингтон-Роуд, как видел его в промежутках между пароксизмами своего смеха: на одном конце, на сцене — важный Моррис со своими белыми полосками, а на другом — миссис Стилмен, высокая и прекрасная фигура которой возвышалась словно изящный шпиль на фоне городских печных труб, а между этими двумя — пестрое море корчащихся, падающих от смеха, ржущих социалистов. Насколько я помню, ни одна еще премьера не проходила с таким успехом; и помню я только одного театрального критика — Уильяма Арчера, — который позаботился на нее прийти. Моррис был настолько захвачен этим своим творческим опытом, что потом некоторое время раздумывал, не попробовать ли себя в серьезной драме еще раз, и, несомненно, так бы и сделал, будь на это практическая необходимость или возможность поставить пьесу в подходящих условиях и не тратя на эту работу больше времени, чем она стоила.

Позднее, на одном из ежегодных празднеств Хаммермитского социалистического общества, он играл старого больного джентльмена в одноактной пьесе «Герцогиня из Бейзуотера» (не его сочинения), которую однажды исполняли перед началом спектакля в «Хеймаркете». Такому прирожденному рассказчику и внимательному слушателю, как он, невозможно было оставаться равнодушным к искусству, которое есть не что иное, как самый живой и действенный способ рассказывать. Не было человека, который охотнее его следил бы за движениями своих героев на сцене и слушал бы их голоса.

Почему же он тогда так редко бывал в театре? А почему, милый читатель, люди вообще не ходят в театр? Неужели вы думаете, что, если бы не моя профессия, я бывал бы там чаще двух раз в год? Ведь не приходит же вам в голову спрашивать, почему Моррис не читал грошовых романчиков или не развешивал в своих комнатах рождественских хромолитографий? У нас нет театра для людей, подобных Моррису, больше того, у нас нет театра для самых обыкновенных культурных людей. Я человек с очень широкими интересами, и поэтому у меня множество знакомых среди людей, представляющих различные слои культуры. Я знаю нескольких передовых, мыслящих людей, работающих в области социальных и политических реформ. Они поглощают романы с жадностью, которая меня изумляет; но в театр они не ходят. Я знаю людей, стремящихся возродить искусство и ремесла; они тоже не ходят в театр. Я знаю людей, которые развлекаются на досуге, читая один за другим романы писательниц Хамфри Уорд* и Сары Грэнд, романы Гаролда Фредерика*; но они ни за какие блага не смогут одолеть хоть две главы из миссис Корелли*, Райдера Хаггарда или Холла Кейна*; они не бывают в театре. Я знаю любителей музыки, которые посещают концерты Рихтера и Моттла и, когда могут себе позволить это, ездят в Байрейт; они не бывают в театре. Я знаю сотрудников газеты, для которой пишу; они не бывают в театре. Музыкальный критик тоже всеми силами норовит уклониться от посещения театра, даже когда обязанности вынуждают его сделать этот визит. Никто не ходит в театр, за исключением поклонников искусства мадам Тюссо. Никто не пишет для театра, за исключением тех, кто безнадежно зачарован сценой и не может устоять перед ней. Театр не

только никак не руководит мыслью, но даже не отражает ее развития. Он не творит прекрасное, он подражает моде. Он не создает индивидуальных талантов: наши актеры и актрисы, за исключением нескольких одаренных природой талантом и грацией, — малокультурны или совсем некультурны и представляют собой просто среднебуржуазную прослойку в низах общества. Оскорбительное замечание Мэтью Арнольда, что о театре не стоит и говорить, попало в цель, и на него не возразишь. И вы еще спрашиваете меня, почему Моррис не бывал в театре! Во имя здравого смысла, ради чего ему было ходить туда?

Когда я говорю об этом глупцам, они всегда находят жалкое возражение: «Ну а как же «Лицеум»?» Именно этот вопрос задаю и я вот уже сколько лет — и ответ всегда один: «Лицеум» занимается исключительно произведениями авторов шестнадцатого — семнадцатого веков, чьи общественные взгляды не представляют никакого интереса для современных культурных и одаренных людей и чье искусство, с одной стороны, настолько фальшиво и глупо, что в таком художнике тринадцатого — двадцатого веков, каким был Моррис, не может пробудить иного чувства, кроме раздражения и неловкости. С другой стороны, это искусство так утонченно, что им не может овладеть театр, где есть только два действительно культурных актера, но ни для одного из них семнадцатый век не является родной стихией. Чтобы поведать людям то, что, по его мнению, им крайне необходимо знать, Моррис был готов говорить на уличном перекрестке, даже если был уверен, что полисмен арестует его за нарушение порядка. Но осовремененный на модный лад Шекспир был для Морриса немыслим. Если бы ему сказали, что в саду Цимбелина Эллея Терри с венком на голове напоминает прекрасный портрет пятнадцатого века, это, возможно, побудило бы его заглянуть на минуту в зал, но первый же риторический взрыв королевы немедленно вынес бы его на свежий воздух. Невозможно было убедить Морриса, что он развлекается, когда в действительности он скучал, как невозможно было уверить его, что музыка на скверных инструментах гармонична или что стихи есть стихи, когда их произносят люди, не умеющие говорить артистично либо кричащие, как аукционер или тамада. Словом, вы не смогли бы преодолеть

его упорство и уговорить принять за искусство уродство, каким бы блестящим, модным, чувствительным, интеллектуально интересным оно ни объявлялось. Вы, безусловно, не смогли бы подсунуть ему в качестве хорошего произведения похлебку из таппертитовских * сантиментов, подмалеванных под бутафорскую любовь. Все это — уввы! — было для него так же неприемлемо, как провести вечер в современном театре. И при всем том Моррис никогда не жаждал чего-то Невозможного: он наслаждался Диккенсом и Дюма-отцом, восторгался игрой Робсона, очень любил Джефферсона. И если бы Моррис создал Кельмскоттский театр, а не кельмскоттский печатный станок, он бы — я совершенно уверен — в течение нескольких месяцев, не исходив и полмили в поисках актеров, создал бы такие спектакли, которые на протяжении десяти лет волновали бы театры всей Европы — от Лондона до Петербурга и, кроме того, от Нью-Йорка до Александрии. Во всяком случае, я был бы рад услышать хотя бы об одном случае, когда Моррис, взявшись проложить новый путь, не заставлял нас следовать за собой. Мы брыкались и вопили — это правда, но так же брыкались, вопили и даже кричали, как ослы, некоторые наши бедные авторы некрологов в день его похорон. Однако не следовать за ним мы не могли. Никто больше меня не пытался внести поправки в мировоззрение Морриса. Но я всякий раз видел, что в тех случаях, когда я из-за своих ложных представлений (полнейшее невежество я бы себе простил) оказывался самым ужасным идиотом, он слушал меня с терпением человека, который учил еще моих учителей. Много было разных людей — тенисоны, суинберны и др., — авторитетом которых мы пытались сокрушить его. И однако их мнения ничего не значили. Мнение Морриса значило очень много.

«Сэттердей ревю», 10 октября 1896 г.

(«Донна Диана», четырехактная комедия в стихах, обработанная и в значительной степени переделанная на основе немецкого перевода комедии Морето «El Desdén con el Desdén»¹ Уэстлендом Марстоном. Возобновленная постановка. Театр принца Уэльского, 4 ноября 1896 г.)

Немногие спектакли приводили меня в такой ужас, как «Донна Диана» Уэстленда Марстона, показанная в среду вечером. До сих пор я спокойно смотрел на подобное возвращение к разновидностям классического романтизма, которые держались на английской сцене со времен Отвея и до времен Шеридана, Ноулза и Уэстленда Марстона: секрет их исполнения утрачен безвозвратно, и спектакли эти обычно бывали так же немелы и смешны, как и попытка поставить одну из опер Гассе * в Байрейте с Зухер * и Фоглем * в главных ролях. Но при этом у меня всякий раз возникало тревожное предположение: если Сиддонс добивалась необычайного успеха в подобных пьесах в то время, когда они во всем, за исключением жеманных манер, были так же далеки от действительности, как и теперь, — значит, несомненно, можно найти такой подход к ним, благодаря которому они пленят бы публику, ни в чем не показавшись ей смехотворными. И вслед за тем появлялась ужасная мысль: если такой подход будет вновь найден, сможет ли тогда какая-нибудь сила на земле помешать этим пьесам вернуть свое прежнее могущество и законную власть? Я говорю «законную», ибо они неоспоримо доказали свою неотразимую сценичность.

Это искусство порождено и выпестовано драматическим воображением и любовью к театральным подмосткам. Когда оно было в зените славы, всякая верность природе у Шекспира считалась неприемлемой: менялись целые куски, переделывались события, для того чтобы произведения Шекспира привести в соответствие с чистокровной драмой, порожденной только страстью одержимых поклонников театра, не испорченной верностью природе, лишенной характеров, поэзии, философии, критики общества или какой-либо иной чуждой ей примеси.

¹ «За презренье — презренье» (исп.).

В этой драме можно было увидеть только театральных королей и королев, театральных любовников, театральных тиранов и театральных родителей, театральных злодеев и театральных героев, и, само собой разумеется, лишь они и годились для сцены и были там на своем месте. Поколения поверхностных критиков, по большей части любителей, высмеивали Партриджа *, которому король в «Гамлете» нравился больше самого Гамлета (его играл Гаррик), ибо «всякому было ясно, что король — это актер». Но в действительности Партридж был прав. Он пришел в театр для того, чтобы увидеть не подлинного монарха с ограниченной властью, а театрального короля, который говорил бы так, как хотелось Партриджу, повелевал бы рубить людям головы и пресекал измену, незримо ограждаемый божественностью королевской власти. Филдинг не мог правильно воспринять это, ибо в мире филдинггов не было бы места ни королям, ни партриджам. Хорошо было Гамлету заявлять, что театр должен «держать зеркало перед природой». Из уважения к Барду ему это позволено, так же как позволено и учить рядового актера: «И не слишком пилите воздух руками, вот этак...»¹, хотя сам он пилил воздух целый вечер, а у бедняги актера едва ли была возможность отрезать от него хоть щепочку перочинным ножиком.

Однако все прекрасно знают, что театр должен воплощать перед зрителями определенные картины, которых жаждет их воображение, а картины эти фантастичны, как мечты Альнашара *. Природа привносится на сцену лишь как союзник иллюзии; например, актриса кладет на щеки румяна взамен жженой пробки потому, что они выглядят естественнее. Но как только иллюзия привносится в жертву природе, публика встречает это в штыки, и пьесу тут же снимают. Я сам начал свою карьеру драматурга с сочинения пьес, в которых неизменно «держал зеркало перед природой». Их очень любят читать на досуге реформаторы общества, исследователи промышленности и непокорные дочери; но когда одну из них опрометчиво поставили в театре, она вызвала судороги отвращения, а простое чтение остальных возбуждает тошноту и у меня самого и у всех, у кого очень сильно развито

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт 3, сцена 2, стр. 75.

чувство сцены. Шекспир сделал одну-единственную попытку «держать зеркало перед природой» — в «Троиле и Крессиде», и этим он, вероятно, едва не погубил себя. Во всяком случае, он больше никогда не делал этого, а то, что действительно было популярно в прочих его пьесах, на практике привело к «Спасенной Венеции» * и «Донне Диане». Сценическое начало, а не верность природе — вот на чем держится театр.

Подобным же образом возник и усовершенствовался подходящий для этих пьес выразительный театральный стиль. «Расцвет» его наступил именно тогда, когда и из пьес и из актерской игры полностью исчезла природа, сохранившись лишь как средство поддержания иллюзии. Мне незачем здесь снова повторять историю позднего заката сценичной драмы, длившегося четверть века, начиная с успеха Робертсона, который, изменив костюмы и форму диалога, а также, приспособляясь к уровню Дюморье * или светского пикника, ввел исполнительскую манеру, решительно ломавшую традицию сценичной игры, и оставил нам в наследство подрастающее поколение актеров, не знающих своего дела. Но с тех пор как «драма пикника» внезапно утратила свое господство и уступила место «Знаку креста» * и «Красной мантии» *, с тех пор как Льюис Уоллер в роли Готспера, Александер в роли короля Ресендила и Уоринг в роли Жилия де Биро * внезапно выросли в глазах публики, считавшей их до того лишь хорошо одетыми тупицами, и прослыли смелыми, творчески одаренными актерами, — стало совершенно ясно, что для воплощения старой подлинно сценичной драмы нужны только мастера, которые либо по собственному чутью, либо под руководством несторов своей профессии напали бы на правильные методы ее исполнения.

Представьте же себе мой ужас, когда Вайолет Вэнбру под руководством такого Нестора — Германа Везина *, который сидел в ложе и официально именовался консультантом режиссера по художественной части, провела роль донны Дианы в устаревшей пьесе Уэстленда Марстона с великолепной насыщенностью, образной пластичностью и в страстной декламационной манере, напоминающей школу Сиддонс! И, что еще ужаснее, пьеса благодаря этому буквально ожила. Холодный пот выступил у меня на лбу, и я сказал, повернувшись к Арчеру, который, казалось, пронзал донну Диану зловещим взглядом, уви-

дев притаившееся за ее спиной неизмеримое бедствие: «Если это будет иметь успех, на сцену снова вернется весь репертуар Сиддонс». И действительно, в каком-то смысле пьесы имела успех. Если бы Уэстленд Марстон был не столь благоразумен и в литературном отношении неуязвим, если бы вся остальная труппа могла подняться до уровня Вайолет Вэнбру, успех пьесы был бы просто угрожающим. К счастью, из других актеров никто не достиг этого великолепного уровня. Вызывающе выпуклой трактовке образа Вайберта недоставало настоящего классического равновесия — поистине были минуты, когда казалось, что он сохраняет кое-какое равновесие вопреки закону земного притяжения. У Буршье, если говорить вполне откровенно, столь быстро округляется брюшко, что он теряет и свое изящество и звучность голоса; и если дело пойдет дальше столь же успешно, то через несколько лет он не будет пригоден ни для одной роли, кроме роли Фальстафа. Актер, который пьет, — на дурном пути; но актер, который любит поесть, просто погибнет. Неужели превосходное влияние семьи не в силах удержать Буршье от чревоугодия? Кроме того, у него есть манера с такой быстротой стремиться к концу реплики, что он успевает сказать с разгону не меньше трех слов из следующей реплики, прежде чем ему удается остановиться. Если нужно сказать: «Как живете? Рад видеть вас. Здорова ли ваша матушка?» — то у него получается: «Как живете рад видеть. Вас здорова ли? Ваша матушка». Все это, несмотря на туники, трико и белые стихи, тем более невыносимо, что Буршье, если бы он не претендовал на большее, был бы одним из наших лучших комиков. Эллиот, радуясь, что старая манера вновь оживает, играл Дон Жуана с превосходной сдержанностью и на самом деле был единственным мужчиной из всей труппы, который ощутимо способствовал успеху пьесы. Что касается Кингхорна, то хотя он, по-видимому, был скорее растерян, чем обрадован тем, что время повернулось вспять, но все же выступил в роли «суверенного герцога Барселоны» как человек, которому такие сумасшедшие приключения некогда были весьма знакомы. Айрин Вэнбру в роли дерзкой служанки, которая с роскошных времен великой Елизаветы считалась светскими поборниками белого стиха образцом комической разрядки, несла свой крест с игривостью, не слишком отталкивающей; об остальных же

дамах сказать просто нечего. В их игре не было и намека на умение держаться и верный стиль: они выступали как два мертвых анахронизма, как две английские горничные при испанском дворе. Однако давайте теперь хотя бы поздравим друг друга от души с тем, что наши молодые актрисы по крайней мере не ходульны; но вместе с тем постараемся не смешивать актрису, которая слишком опытна, чтобы быть ходульной, с актрисой, у которой опыта и для этого не хватает.

После этого мне остается только добавить, что мне было приятно снова смотреть и на сцены, которые я видел в молодости, и на Айрин Вэнбру, которая, сообщив, что превосходно играет на лютне, появилась с бутафорской лирой — вырванной подалю какого-то старомодного рояля — и принялась изящно пощипывать своими униженными бриллиантами пальчиками четыре медных прута толщиной по меньшей мере в одну восьмую дюйма. Если она обратится к Арнольду Долметшу, то он, без сомнения, охотно покажет ей настоящую лютню. А она сможет отблагодарить его, показав, как эффектно выглядит молоденькая женщина, когда играет так, как надо. Кстати, этому можно научиться у стольких художников пятнадцатого века, что просто поразительно, как это Вэнбру, глядя на них, ничего у них не заимствовала.

Чем же, собственно, кончится это возрождение сценичности? Неужели никогда уже театр не будет «держаться зеркало перед природой»? Не волнуйтесь, благочестивый театрал: люди устают от всего на свете, и особенно быстро от того, что им больше всего нравится. Они скоро возненавидят эти свои романтические мечтания и захотят, чтобы их мучили, резали на куски, поучали, наставляли на путь истины, пугали правдой, которую они страстно клеймят, как чудовищное уродство. Уже на самом гребне волны сценической иллюзии поднимается Ибсен со своим беспощадно жестким ртом и лбом пророка, угрожая нам новой пьесой. И мы понимаем, что лишь временно избежали последней его пьесы, что только отсрочили пытку. «Маленьким Эйонфом», как визит к зубному врачу. Но, вопреки нашим желаниям, эта пытка влечет нас; мы чувствуем, что должны пройти через нее. И вот перед нами появляется Хедда Габлер — Уонджел Робинс, нареченная Элизабет, и предлагает нам не только приготовить к пытке, но даже собрать по подписке деньги, чтобы

она могла купить дыбу. Чудовищное предложение, но оно сразу же принято. И тотчас же Патрик Кэмпбелл вызвалась играть Старуху-Крысоловку, самую маленькую роль в «Маленьком Эйолфе», состоящую всего из двух десятков реплик в первом действии. (Умница, миссис Пат! Между нами говоря, это самая очаровательная роль во всей пьесе.) Дженет Эчерч, первая и единственная Нора Хельмер, взялась играть самую трудную роль — роль Риты, за которую никто другой не решался взяться даже ради ее «золотых и зеленых гор». Подписка шла с такой быстротой, что дыба уже готова и палачи практикуются, чтобы исторгнуть из груди своих жертв самые ужасные стоны, подвергнув их всем мучениям, какие только мыслимы. Сама Элизабет Робинс будет играть Асту, милую сестру Альфреда Алмерса, без которой, по глубокому моему убеждению, ни один человек не смог бы вынести эту ужасную пьесу. Объявлено, что спектакли состоятся ежедневно с 23-го по 27-е число включительно в театре «Авеню», причем на афишах со зловещим юмором оговорено, что если три человека захотят быть вздернутыми на дыбу вместе, то они могут воспользоваться этой привилегией, купив билеты в партер по восемь шиллингов, при условии, что они сообщат об этом до 16-го числа, то есть прежде, чем закроется подписка.

Примечательно, что, хотя женские роли в «Маленьком Эйолфе» привлекли внимание как раз тех актрис, которые не гнались за высокими гонорарами, — в результате чего получился самый сильный состав, какой когда-либо бывал в пьесе Ибсена, — не похоже, чтобы знаменитые актеры стремились играть роль Алмерса (его, по-видимому, будет исполнять Кортни Торп, чей Освальд из «Привидений» произвел большое впечатление в Америке). Дело в том, что актер, играющий в пьесе Ибсена мужскую роль, должен пройти через все мучения наравне со зрителями, испытывая постыдные терзания слабого человека, чью душу обнажают перед публикой, которая ждет от него героизма. Актрисы не боятся этого, потому что женщина всегда сильнее в положении жертвы; кроме того, Ибсен, по-видимому, производит на женщин особенно большое впечатление, и за это они прощают ему все, даже такую чудовищную грубость, как упрек, который Рита бросает мужу из-за его безразличия к своим супружеским привилегиям: «Бокал твой полон был, но — ты его не

пил»¹, что было бы надругательством, не будь это мастерским штрихом. Кроме волнующей сцены в конце первого действия, когда тонет маленький Эйлоф, театр и все его типичные схемы беспощадно отброшены ради того, чтобы непреклонно «держать зеркало перед природой», ярко освещенной лучами таланта Ибсена, проникающими в самые сокровенные наши тайники, где мы видим оскал скелета. Ибсен безжалостно обнажает и анализирует брак, основанный на страсти, красоте и материальном расчете, показывает, что любовь граничит с самой лютой ненавистью, а ненависть — с привязанностью, возникающей благодаря ребенку (тема «Крейцеровой сонаты»). При этом он, не делая ни малейшей уступки требованиям сценичности, прибегает к несколько банальному приему, отправляя супругов искать исцеления с помощью морского воздуха и работы в приюте. Да, нам предстоит испытать редкие ощущения в театре «Авеню»! И если мы не получим полную меру мучений за свои восемь шиллингов, то это уже не будет виной Ибсена.

Как это ни странно, Элизабет Робинс утверждает, что прибыли с этого застенка не уступят прибылям от других пьес, первое место среди которых занимает сверхромантическая и сверхсценичная «Марианна» Эчегарая. Когда после опубликования пьесы Ибсена Фишером Ануином я утверждал, что ее вполне можно поставить, мне никто не поверил, потому что события еще не подтвердили прозорливости моих слов о том, что публика устала от пьес мужского покроя и созрела для возрождения цвета и костюма. А теперь — увы! — мои пророчества забыты в переполохе, который поднялся, когда они оправдались. В этом трагедия всей моей карьеры. Я умру, как и жил, бедным и несчастным, потому что, подобно часам, которые спешат, всегда бью двенадцать за час до полудня.

«Сэттердей ревю», 7 ноября 1896 г.

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 4, М., 1958, «Маленький Эйлоф», перев. А. и П. Ганзев, стр. 301.

«ПЕР ГЮНТ»
В ПАРИЖЕ

(«Пер Гюнт», драматическая поэма в 5 действиях Генрика Ибсена. «Théâtre de l'Oeuvre» («Théâtre de la Nouveauté», Paris), 12 ноября 1896 г.)

«Пер Гюнт», французский прозаический перевод с отдельными сценами в рифмованных стихах, выполненный графом Прозором и напечатанный в «La Nouvelle Revue» 15 мая, 1 и 15 июня 1896 г.)

«Пер Гюнт», английский перевод метрическими стихами Чарлза и Уильяма Арчеров. Лондон, 1892 г.)

Английский театр теперь окончательно посрамлен. Париж, эта отсталая столица, где интеллигентный англичанин чувствует себя так, как будто он очутился в Дублине или Эдинбурге восемнадцатого столетия, обогнал нас, поставив «Пера Гюнта». Не прошло и пяти месяцев с того времени, когда Франция познакомилась с этим произведением по переводу «Пера Гюнта» графа Прозора, как оно уже было поставлено французским актером-режиссером, который не играл сам главную роль, а взял себе лишь две второстепенные роли, даже не упомянутые в программе. Мы четыре года располагаем куда более полным переводом Уильяма и Чарлза Арчеров и с уверенностью можем ожидать премьеру пьесы в 1920 году или около этого времени, и тогда все у нас будут трубить о повизне пьесы и о смелости режиссера.

«Перу Гюнту» суждено окончательно сокрушить антиибсенизм в Европе, ибо Пер — герой всех и каждого. Он воздействует на наше воображение так же, как Гамлет, Фауст или моцартовский Дон Жуан. Тысячи людей, которые никогда не прочтут ни одной строчки Ибсена, будут читать и перечитывать «Пера Гюнта», а миллионы, даже вовсе его не читая, будут ощущать его как мировую поэтическую ценность. Кривая или Пуговичник, Незвестный Пассажир или Худощавая Личность будут известны читателю двадцатого века так же, как ведьмы из «Макбета», Призрак из «Гамлета», статуя Командора из «Дон Жуана» и Мефистофель. Спорить тут не о чем: ни один человек, чувствующий поэзию легенд, не избегнет очарования этой книги, если хоть раз откроет ее или —

как я могу теперь утверждать на собственном опыте — увидит хотя бы несколько ее сцен даже в самой жалкой постановке. Возьмите самого убежденного из всех вам известных антиибсенистов и дайте ему распространяться в свое удовольствие о недостатках Ибсена, а потом спросите: «Ну, а как насчет Пера Гюнта?» — и он сразу же с возмущением объявит, что вы нанесли ему удар не по правилам, что «Пер Гюнт» здесь ни при чем. Пусть-ка попробует сейчас в Англии кто-нибудь, кому дорога его репутация, отрицать, что «Пер Гюнт» — в своем роде одно из драгоценнейших сокровищ и его души и всего человечества в целом. Заметьте, господа, я не спрашиваю, хорошее или плохое произведение искусства «Пер Гюнт», правильное или неправильное; вопрос здесь в том, завладел ли он вашим воображением, испытывали ли вы когда-либо прежде такое же чувство, читая драматическую поэму, производили ли на вас когда-либо книги хотя бы сходное впечатление, если то не были книги, принадлежащие перу заведомо великих авторов? Единственно, кто не поддается чарам, сладким или горьким, которые, во благо или во зло, источают ибсеновские драмы, — это либо неунывающие газетчики, которые формулируют свои идейки, слушая ослиный рев себе подобных, либо же люди, которым Ибсен просто не по зубам, точно так же как иным любителям мюзик-холлов не по зубам Бетховен.

Парижская постановка «Пера Гюнта» была осуществлена господином Люнье-По *, режиссером театра L'Oeuvre. У нас хорошо помнят его исполнение ибсеновских и метерлинковских ролей. Он взял перевод графа Прозора, опубликованный в «La Nouvelle Revue», в основном прозаический, но содержащий также и несколько мест, в оригинале написанных изумительной ритмической прозой, а переведенных рифмованным стихом. К сожалению, перевод этот не полон, в особенности в четвертом и пятом актах. Совершенно выпали из него три пастушки, а эпизод с Анитрой представлен только одной сценой. Начало монолога перед статуей Мемнона в переводе слито с заключительной частью монолога перед Сфинксом, словно это не два монумента, а один. Из пятого акта переводчик просто выбросил Неизвестного Пассажира и Худошавую Личность (Дьявола), также выбросил он и объяснение Пуговочника Перу, что значит «быть самим собой», — это непростительно глупое искажение авторского замысла.

Исчезли также эпизод с человеком, который отрубает себе палец, его похороны в последнем акте и следующая за ними сцена аукциона. Люнье-По в своем сценическом варианте восстановил первое появление Неизвестного Пассажа на борту корабля; однако во всем прочем он следовал варианту Прозора с его купюрами и сам даже еще урезал текст перевода. Например, он одним махом вышвырнул все сцены в Египте, сцены с Мемноном, Сфинксом и пирамидами, с Бегриффенфельдтом, сцену в Каирском сумасшедшем доме и все, что в нем происходило. Вымарана и сцена, в которой Пер спихивает беднягу повара с перевернутой лодки, а затем, схватив его за волосы, но не извлекая из воды, поддерживает его минуту на поверхности, чтобы тот успел пробормотать молитву: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь», — а вместе с этой сценой, конечно, вырезан и очень важный эпизод со вторичным появлением Неизвестного Пассажа. Но, так как даже в таком виде спектакль продолжался без малого четыре часа — включая, впрочем, и повторение на бис немалого числа отрывков музыки Грига (что глупо) и антракты, которые спокойно можно было бы укоротить, — неизбежность значительных сокращений очевидна; воспроизведение полного текста мыслимо лишь в условиях Байрейтского театра.

В спектакле можно отметить только один случай сознательной и вульгарной мелодраматизации поэмы. В четвертом действии, где Пер свалил дурака со своей готтентотской Венерой, он, обманутый и ограбленный ею, с помощью своих обычных рассуждений, как всегда, умудряется вернуть себе утраченное самоуважение, и уже через какие-нибудь три минуты делает следующий вывод:

И мне простительно теперь закинуть
Высоко голову в сознаньи гордом,
Что самого себя лашел Пер Гюнт,
Самим собою стал; сказать иначе —
Стал жизни человеческой да р е м!¹

В этом месте Ибсен включил короткую сцену: мы видим женщину, которую Пер покинул и которая, храня ему верность, дожидается на севере его возвращения;

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 2, М., 1958, «Пер Гюнт», перев. А. и П. Ганзен, стр. 542.

озаренная солнцем, она сидит на пороге старой избушки; придет, приглядывает за козами и поет отсутствующему герою песнь благословения. Эффект этой сцены — в контрасте с предыдущей. Пер, недостойный любви Сольвейг и ее веры в него, вполне созревший для головокружительного успеха в качестве Короля Нитратов или какого-нибудь крупного театрального антрепренера на банкете в Лондоне, никогда не думает о Сольвейг (хотя постоянно с большей или меньшей достоверностью вспоминает различные эпизоды из своего прошлого, включая и любовь к Женщине в зеленом) и продолжает идти своей дорогой, которая приводит его к апофеозу в Каирском сумасшедшем доме, где безумный Бегриффенфельдт венчает его титулом Царя собственного «я», возлагая ему на голову соломенный венец. К сожалению, Люнье-По настолько далек здесь от понимания ибсеновского замысла, что Пер у него в этом месте *à propos de bottes*¹ вдруг засыпает. Сцена затемняется, и спящему Перу, как сонное видение, является Сольвейг, заставляя нас вспомнить о традиционном стиле драмы-лейнских четвертых актов. За это, по моему суждению, — которое смягчается моим весьма дружеским расположением лично к господину Люнье-По, — его следует ласково отвести в сторонку и гильотинировать. Совершенно очевидно, что Пер Гюнт так и не искупил своей жизни в течение всего последнего этапа своей карьеры, и даже когда он в пятом акте, стариком, возвращается в Норвегию, он и тут остается все тем же хитрым, тщеславным, жадным, сентиментальным, но не лишенным очарования бахвалом и себялюбцем. Когда корабль, на котором он плывет, перевортывает лодку, Пер яростно попрекает повара и матросов за бесчеловечность, так как они не соглашаются принять от него деньги и рискнуть своей жизнью, спасая тонущих. И сразу же после этого, когда корабль терпит крушение, он без малейших угрызений совести топит повара, чтобы спастись самому. Тут из пучины появляется Неизвестный Пассажир и спрашивает его, неужели он никогда — ну, хоть раз в полгода — не испытывал того странного чувства (порой смертельно опасного, как это хорошо известно Ибсену), для которого у нас имеются десятки старомодных религиозных названий: «божественная бла-

¹ Ни с того, ни с сего (франц.).

годать», «страх божий», «угрызения совести» и тому подобное, но нет ни одного приемлемого для нас современного. Но Пер понимает смысл этих слов не лучше, чем понял бы на его месте какой-нибудь лондонский журналист. С грехом пополам сообразив, что Неизвестный Пассажир не дьявол, чего он прежде опасался, а скорее божественный посланец, он испытывает облегчение. Очувтившись на деревенском кладбище, где хоронили в это время человека, отрубившего себе палец,— человека, представляющего собой полную противоположность Перу,— и услышав, как священник говорит о достоинствах умершего, он замечает:

...Мог бы я
Подумать, что во сне правдоподобно
Я собственное погребенье видел,
Себе похвальное я слово слышал...¹

Во всех сценах на аукционе и в лесу,— когда он сравнивает себя с луковицей, которую ест, отделяя в ней оболочку за оболочкой, чтобы найти сердцевину, он, обнаружив, что она вся состоит из оболочек и никакой сердцевины нет, восклицает: «Природа остроумна!» — нельзя обнаружить никаких других признаков жизненной катастрофы героя, кроме все возрастающего в нем отчаяния и какого-то иронического саморазоблачения. Именно это и составляет удивительный взволнованный подтекст всего акта. И только когда он случайно натывается на пзушку и слышит, как женщина поет в ней, на него обрушивается удар: его впервые охватывает то таинственное чувство, о котором говорил Неизвестный Пассажир. Если авторский замысел выражен правильно, символика последующих сцен становится гораздо более живой и реальной, чем живые лошади и настоящие фонтаны, какими обычно изобилуют популярные мелодрамы. Отчаянный бег Пера ночью по выжженному пожаром сосняку, когда под ноги ему катятся клубки спутанных веревок, когда он вязнет в кучах соломы, а на голову и плечи ему падают капли росы и сыплются сухие опадающие листья,— и это все, что осталось от песен, которые он должен был спеть, от слез, которые должен был пролить, от веры, которую должен был провозгласить, от дел,

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 2, М., 1958, «Пер Гюнт», перев. А. и П. Ганзен, стр. 587.

которые должен был свершить, — бег этот фантастичен лишь в той мере, в какой он символизирует такую реальность, какую выразить прозой невозможно. По мере развития судебного дела «Небеса против Пера Гюнта» занимательность действия нагнетается так, что никакой военный трибунал в спектаклях «Адельфи» не может идти с ней в сравнение. Новый приход Неизвестного Пассажира, на этот раз в облики Пуговичника, которому поручено в ложке для литья расплавить Пера, как сырой материал, лишенный собственного «я»; отчаянные старанья Пера доказать, что он всегда и прежде всего был самим собой, для чего он обращается к свидетельству старого обнищавшего Доврского Деда, который, наоборот, заявляет, что Пер — всего лишь тролль, доведенный до полного ничтожества девизом троллизма «собой будь доволен»; перемена Пером стратегии и его попытки спастись от суда хотя бы в аду и этим показать, что он возвысился до индивидуальности великого грешника, — попытки, из которых ровно ничего не вышло, ибо перечень жалких грехов Пера (причем ему и в голову не приходит упомянуть брошенную им Сольвейг — единственный его грех, достаточно большой, чтобы спасти его) с презрением отвергнут Дьяволом, считающим, что на него не стоит тратить серу; и наконец, его поражение и отчаяние, от которых его спасает только то, что «Пер Гюнт остался самим собою» в сердце старой слепой женщины, — в ее вере, надеждах и любви, — которая теперь принимает его в свои объятия, — все это подано автором вполне серьезно и с такой живой иронией, с такой суровой, всепроницающей насмешкой, наконец, с таким трагическим пафосом, которые волнуют, потрясают и трогают даже людей, совершенно сбитых с толку этой пьесой. И действительно, этот финал особенно популярен, поскольку его легко воспринять как выражение любезной средним классам доктрины, будто все моральные трудности находят разрешение в любви, ибо она превыше всего, — доктрины, которую я, после нескольких лет внимательного изучения и немногих тщательно поставленных личных экспериментов, считаю вполне достижимым пределом злой бессмыслицы и тупости. Подлинно же ибсеновское разрешение проблемы заключается, конечно, в том, что никакого «разрешения» вообще не существует, как не существует в природе и философского камня.

В постановке театра L'Oeuvre суд над грешником подан очень сжато, но идея его в основном до публики донесена. Незвестный Пассажир срывает аплодисменты; награжден ими и Пуговичник, а демонстрация, вызванная последним взрывом отчаяния Пера Гюнта и его словами: «Qu'on trace ces mots sur ma tombe: Ci — gît persoppe»¹, — показывает, сколь успешно может Ибсен, выражая свои самые абстрактные идеи, пускать кровь даже из этой от природы неметафизической нации, которой пьеса Ибсена кажется такой же смесью сентиментальности и театральной diabolerie², какой «Фауст» Гете кажется композитору Гуно. Глубоко взволновали публику и две другие сцены: одна, где Сольвейг приходит в горы к Перу, а он покидает ее со словами: «Имей терпенье, девушка! Далеко иль близко — подождешь»³, и другая, которая просто потрясла зрителей, — это смерть матери Пера. У нас в Лондоне «Пера Гюнта» поставили бы еще в этом сезоне, если бы кто-нибудь из наших режиссеров увидел эту сцену. Все остальное слушалось с живым интересом, а кое-где с удивлением, в котором далеко не всегда был повинен Ибсен. И только одна сцена — с Кривой — не имела успеха, так как она была совершенно непонятна. Ее показали как продолжение сцены у Доврского Деда, самой по себе достаточно загадочной. Публика, слыша завывания Пера, какой-то визг за кулисами и раздающийся временами женский голос, в недоумении взирала на темную сцену, не улавливая ни единого членораздельного слова. Это место прошло под вежливо приглушенные смешки и его приняли за типично ибсеновское чудачество, хотя вряд ли можно сказать, насколько изменилось бы такое суждение, если бы даже диалог проносился внятно: ведь сущность Кривой (которая в переводе названа Le Tordu, а на афише — Le Tortueux⁴), природное свойство которой уклончивость, чрезвычайно сложно выразить в форме аллегии. Что касается актерского исполнения, то, боюсь, я не сумею сказать, насколько

¹ «Над ней напишут: «Здесь никто скоронен»; Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 2, М., 1958, «Пер Гюнт», перев. А. и П. Ганзен, стр. 631.

² Чертовщина (франц.).

³ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 2, М., 1958, «Пер Гюнт», перев. А. и П. Ганзен, стр. 484.

⁴ Изворотливый (франц.).

ко хороши актеры, ибо уменье Ибсена властно взяться за разрешение важнейших проблем человеческой жизни так огромно, что почти всякий приличный актер сможет своей ролью создать иллюзию, чего даже Дузе не удалось добиться, когда она взялась за Шекспира. Сказать, что Деваль не исчерпал все возможности, предоставляемые ему ролью Пера, — значит сказать, что он далеко не самый выдающийся трагический, комический и характерный актер в мире. Он неверно понял хронологию событий пьесы, и его Пер на корабле оказался не старше, чем он был в Марокко; в последней же сцене Пер у него — дряхлый старик. Он испортил знаменитое замечание Пера по поводу взлетевшей на воздух яхты («Бог по-отечески ко мне расположен; нельзя сказать, однако, чтобы он был расчетлив») тем, что раньше времени и слишком по-театральному повалился наземь. Но в остальном Деваль правильно понял роль и играл умно и с чувством. Альбер-Мейе играл не более и не менее, как четыре роли: Кривой, кузнеца Аслака, Неизвестного Пассажира и Пуговичника, — и во всех был хорош, не считая Кривой. Сам Люнье-По исполнял две роли — отца Сольвейг и путешествующего англичанина, мистера Коттона. Коттон был у него великолепен. Актер изобразил его здоровым, красивым молодым блондином, который в этой толпе проклятых иностранцев решительно оберегал свое достоинство и говорил по-французски с таким восхитительным английским акцентом, что просто любо было слушать, как он произносит «C'est trop dire»¹ («Сэй троу дие», не касаясь языком зубов). Такое изображение англичанина безусловно делает честь неутомимой и зоркой наблюдательности, которую Люнье-По проявил во время своего пребывания в нашей стране. Поручать роль Сольвейг Сюзанн Оклер, которую живо помнят все, кто видел ее в роли Хильды Вангель в «Строителе Сольнесе», было, пожалуй, не слишком разумно, так как ей трудно передать грусть и материнскую серьезность Сольвейг. В последней сцене, которую она продекламировала певучим серебристым голосом à la Bernad², она совсем не показала, что Сольвейг слепа; грим сделал ее Сольвейг смуглой женщиной южного типа, лет сорока с не-

¹ Это слишком (франц.).

² На манер Сары Бернар (франц.).

большим; Перу же можно дать минимум девяносто девять и он вовсе не был моложав — этаким древний пилигрим с ниспадающими на плечи белоснежными прядями волос. Наивное обаяние актрисы помогло ей благополучно провести те сцены, где ее героиня — юная девушка; в целом она, должно быть, немного страшилась своей роли и, конечно, провела ее не наилучшим образом. Осе в исполнении госпожи Барбьери слишком напоминала старую театральную каргу, но у актрисы, вероятно, не было другого выхода — ей приходилось скрывать свой истинный возраст, слишком молодой для этой роли. Я полагаю, что госпожа Барбьери получила огромное удовлетворение от сцены смерти Осе, имевшей потрясающий успех. И только один образ в спектакле совсем не удался — это Женщина в зеленом; исполнительница не поняла своей роли и не следовала указаниям Ибсена. А Уродец, увы, оказался довольно милостивым ребенком, и намазанное жженой пробкой пятно на его щеке весьма мало его портило.

На постановку и реквизит для «Пера Гюнта» можно было бы затратить тысячи и тысячи фунтов. Но Люнье-По не израсходовал на них, наверно, и 20 фунтов. Костюм Пера-Пророка был сделан, как в «Немом Крамбо»: кафтаном служил старый шлафрок, а тюрбан, хотя и был настоящим, но совсем не новым. Лошади не было; не было, к моему большому огорчению, и свиньи. Несколько немых масок с копытцами на руках и ногах и с хвостами представляли троллей в Доврском замке, а взрыв на яхте изображался с помощью стула, с грохотом опрокинутого где-то за кулисами. Анитра со спадающей на плечи завесой черных волос, алыми пионами за ушами и набеленным лицом весьма неудачно пыталась походить и внешностью и туалетом на Патрик Кэмпбелл в роли Джульетты. При этом она во что бы то ни стало хотела повторить на бис свой танец, который критик Фуке из «Фигаро» без всяких преувеличений описывал как «*les contorsions d'un lièvre qui a reçu un coup de feu dans les reins*»¹. А ведь спектакль шел в театре, почти не уступающем размерами нашему «Друри-Лейн», при полном стечении публики примерно того же уровня, какая бывает у нас на концертах Рихтера. Элизабет Робинс, которая ставит

¹ Судороги зайца, которому выстрелили в почки (франц.).

у нас «Маленького Эйолфа» — он пойдет через неделю в театре «Авеню», — ни за что бы не прибегла к такому дешевому стилю. Но все это почти ничего не значило. Люнье-По еще в Лондоне показал, что он способен создать на сцене поэтическую атмосферу с помощью простейших средств куда успешнее, чем иные из наших режиссеров с помощью разорительных затрат. Разумеется, характерный юмор трезвого, скуповатого Севера, его умение выразить глубочайшие истины в форме самого безыскусного гротеска — все это в спектакле пропало. Люнье-По при всем своем реализме не мог не подать спектакль в сентиментально-возвышенном духе, а дирижер, господин Ламуре, не смог не исполнять увертюру к «Тапгейзеру» на манер «Марсельезы». Однако универсализм Ибсена делает его пьесы понятными для всех народов, и его Пер Гюнт настолько же француз, насколько и норвежец, точно так же как доктора Штокмана в равной мере узнают и в Бермондси, и в Борнемуте *, и в его родном городе.

Я должен выразить признательность редактору «La Nouvell Revue» за то, что он любезно одолжил мне свои собственные экземпляры номеров журнала, в которых напечатан перевод Прозора. Иначе мне бы, наверно, не удалось с ним ознакомиться, так как сразу же после спектакля весь тираж журнала был распродан.

«Сотердей ревью», 21 ноября 1896 г.

«МАЛЕНЬКИЙ ЭЙОЛФ»

*(«Маленький Эйолф», драма в 3 актах Генрика Ибсена.
Театр «Авеню», 23 ноября 1896 г.)*

Самый удачный и верный эпитет, каким когда-либо определяли в нашей стране драматургию Ибсена, принадлежит Клементу Скотту, назвавшему его «пригородным» писателем. В этом весь секрет. И если бы только Скотт воспользовался собственным открытием, вместо того чтобы беспрестанно входить с ним в противоречие, какой прекрасный критик-ибсеновед вышел бы из него! В наши дни «пригородной» является вся современная цивилизация. Бойкуку, плодо-

творную сегодняшнюю жизнь усадеб не могут выразить такие персонажи, как герой-аристократ, просто-сердечная героиня, подстрекаемый увертливым ловкачом джентльмен-обманщик или горничная, принимающая от гостей-мужчин золотые монеты и поцелуи. Дома, населенные этими персонажами, существуют только на театральных подмостках, и, стало быть, единственный человек, чувствующий себя в них как в своей тарелке, — это театральный критик. Но если вы спросите меня, где можно увидеть дом Хельмера или Алмерса, дом Сольнеса или Росмера или любой другой ибсеновский дом, я отвечу: «Сойдите с пригородного поезда где-нибудь между Уимблдоном и Хейзелмиром, постучитесь в первую же усадьбу, какая попадется вам на пути, и вы найдете то, что искали». Пожалуй, нет нужды даже ехать так далеко: довольно будет и Хэмпстеда, Мэйда-Вейл или Уэст-Кенсингтона. Надо только помнить, что настоящие пригороды теперь лежат в радиусе сорока миль и что Кэмберуэлл и Брикстон уж больше не пригороды, а просто перелившаяся через край Гауэр-стрит, — одним словом, благопристойные трущобы. Именно жизнь подлинных пригородов, за исключением ее чисто растительной и лишенной драматизма стороны, и рисует в своих драмах Ибсен. Некоторые наши критики, безусловно искренне, считают, что жизнь эта вульгарна, что разговоры, которые ведут здесь мужья и жены, неприличны, а психологию обитателей пригородов находят непонятной и странной. При этом они также забывают, что книжные полки и нотные шкафы здесь заставлены произведениями, которые для них, критиков, просто не существуют, а для молодых женщин, получающих совсем иное воспитание, чем некогда их, критиков, сестры и жены, служат хлебом насущным. Не удивительно, что критики теряются в атмосфере идей, взглядов и отношений, которые кажутся им дикими, болезненными, аффектированными, экстравагантными и совершенно невероятными для повседневной жизни пригорода. Но Ибсену это лучше знать. Его «пригородная» драма — это неизбежный продукт пригородной цивилизации (то есть цивилизации, которая ценит свежий воздух). Самое лучшее объяснение широкой популярности Хедды Габлер дал Грант Аллен, сказавший: «Да я дважды в неделю приглашаю ее на обед!»

Другая перемена, также ускользнувшая от наших критиков, произошла в литературе. Байрон когда-то писал:

Нам о любви твердит любой роман,
Но романистов брак не занимает¹.

Так приблизительно и обстояло дело во времена сэра Вальтера Скотта, когда героиня-новобрачная, оказавшись она хоть чуточку осведомленной в том, что такое супружество, шокировала бы этим читателей так же сильно, как сегодня потрясло бы их подобное неведение, — они сочли бы его трагическим, если оно подлинно, и непристойным, если оно наиграно. Поэтому романисту, дойдя до любовной сцены, пришлось бы открыто просить у «любезного читателя» позволения опустить последующее повествование, слишком глупое, чтобы кого-нибудь интересовать. К счастью, мы давно уже миновали эту стадию в развитии романа. К тому времени, когда мы досрости до «Ярмарки тщеславия» и «Миддлмарча»*, теперь таких старомодных и благопристойных, свадьба стала отправным пунктом жизнеописания героев. Любовь по-прежнему служит романисту темой, но это уже любовь супружеская, это взаимоотношения молодых влюбленных, которых волнуют проблемы жизни и материнства, — словом, это любовь, шагнувшая далеко за пределы интересов всех гувернанток и священников, аманд* и томов джонсов прежних дней. Десять лет назад театр настолько отставал от Вальтера Скотта, насколько сам Вальтер Скотт отставал от Сары Грэнд. Однако, когда Ибсен схватил драму за шиворот так, как Вагнер схватил оперу, ей волей-неволей пришлось двигаться вперед. Что же теперь остается делать критикам? Ибсеновская драма — это прежде всего драма супружества. Если театральная критика отнесется к ней, как муж кормилицы из «Ромео и Джульетты», если она будет ухмыляться, отпускать замечания насчет «альковных тайн» и наполнять газетные столбцы порнографическими шуточками да лицемерной защитой приличий, тогда дело кончится не тем, что Ибсена запретят, а тем, что театральную критику перестанут читать. А каким это будет жестоким ударом для английской культуры!

¹ Перевод Д. Минаева.

«Маленький Эйолф» — необыкновенно сильная драма, хотя среди ее действующих лиц и нет таких ярко индивидуализированных характеров, как Сольнес или Росмер, Хедда или Нора. Тема ее — супружество, супружество идеальное с пригородной точки зрения. Молодой джентльмен, ученый и идеалист, вынужден тащить ляжку школьного учителя, чтобы содержать себя. Он встречает красивую молодую женщину, и они влюбляются друг в друга.

В силу особого везения (с пригородной точки зрения) оказывается, что у нее много денег. Таким образом, он благодаря женитьбе может устроить собственную жизнь в соответствии с собственными желаниями. На этом, как правило, кончается обычная пьеса. Но именно с этого пункта и начинается пьеса Ибсена. Муж начинает делать открытия, какие делают все, за исключением разве что театральных критиков: прежде всего, что любовь, вместо того чтобы быть совершенно однородной, неизменной, бесконечной страстью, оказывается самой изменчивой вещью на свете. За один единственный вечер она может пройти несколько различных стадий, и даже если завтра вам покажется, что все вернулось к прежней исходной точке, в действительности это «все» вновь никогда не возвращается, так что с течением лет вы видите, что смена настроений за один вечер была образом эволюции всей жизни. Но эта эволюция в разных людях совершается не одновременно и не одинаково. В результате герой «Маленького Эйолфа», человек нервный, думающий, с развитым воображением, обнаруживает, что он пресытился ласками, ему хочется предаться мечтам в одиночестве, среди безлюдных горных вершин, между тем как страсть его темпераментной жены еще только разгорается жадным, ревнивым пламенем. Убежищем от этой всепожирающей страсти служат для него безмятежные и душевные отношения с сестрой и некие «пригородные» мечты, весьма распространенные среди литераторов-любителей, живущих на средства своих жен, а именно мечты сформировать ум и характер сына и написать великую книгу («О человеческой ответственности» — ни много, ни мало). Разумеется, жена, охваченная ревностью, ненавидит его сестру, ненавидит ребенка, книгу, мужа за то, что он заставил ее ревновать, и по устрашающей логике жадной, ненасытной любви ненавидит за эту ненависть и себя.

Тут появляется наш старый знакомый — ибсеновский божественный посланец. Старуха Крысоловка (она же Неизвестный Пассажир, она же Пуговичник, она же Ульрик Брендель) приходит в дом, чтобы узнать, нет ли здесь маленьких грызунов, от которых она может избавиться дом. Ни муж, ни жена не понимают ее — божественных посланцев у Ибсена вообще никто не понимает, в особенности критики. И вот маленький грызун, сын, уходит вслед за Старухой Крысоловкой и тонет. И этот удар пробуждает у супругов ужасную мысль, что она — только животное, а он — слабоумный простофиля, что оба они только ради приличий изображают собой пригородных леди и джентльмена и что жить им совершенно незачем, разве только для собственного удовольствия. И сестра героя вдруг обнаруживает, что она в действительности совсем не сестра (небеспрецедентный в пригородах случай), и, понимая, что ее подкарауливает страсть, она, несмотря на то, что любит героя, спешит сойти с его дороги с помощью чисто пригородного средства: выходит замуж за человека, которого не любит, но у которого, как и у Риты, горячий темперамент и который стремится к нераздельному обладанию предметом своей страсти. В конце концов любовь женщины минует стадию страсти; и тогда она с чисто женским прагматизмом тут же принимает решение — не идти в горы, не писать любительских трактатов, а вместо того, чтобы тратить остатки имущества на содержание моногамного гарема, посвятить себя своим обязанностям землевладелицы. Супруг просит позволения помогать ей; буря тут же утихает, и жизнь четы входит в свое обычное русло. Такова эта драма, такая же реальная и близкая нам, как Брайтон или Южная приморская железная дорога, такова эта беспощадная, будоражащая сердце проповедь, в какой-то мере затрагивающая каждого, а некоторых и целиком. Такова драма, которую мы, критики, определили словом «альковная тайна». Наши щеки, на белизну которых напрасно посягал Артур Робертс, зарделись от «грубости и вульгарности, чем славится автор драмы» (я со священным ужасом цитирую моего изысканно бонтонного коллегу из «Стандард»). А ведь божественный посланец пытался только заставить нас устыдиться самих себя. Уж эти мне божественные посланцы; всегда они все запутывают!

Спектакль, конечно, был настоящим событием. Когда в одном составе исполнителей три имени из пяти принадлежат трем лучшим актрисам нашего поколения, тут уж, естественно, ожидаешь чего-то необычайного. Дженет Эчерч была единственной, кто шел на риск. Старуха Крысоловка и Аста — отличные роли, но сыграть их — не подвиг. Рита же — одна из труднейших из существующих на свете ролей: любой из актов может истощить все возможности рядовой актрисы. Но Дженет Эчерч оказалась более чем на высоте. Силы ее словно возрастали по мере того как она их расходовала. Ужасный взрыв страсти в конце первого акта нисколько не отразился на голосе актрисы (диапазон которого подобен диапазону военного духового оркестра), а только подготовил ее к триумфальному исполнению душераздирающего второго акта, где она была просто великолепна. Актриса играла оригинально и прекрасно, как и всегда, и еще больше, чем всегда, владела аудиторией. Ей нужно было произнести несколько опасных реплик, таких, которые всегда находят путь к слуху самой вульгарной части публики и служат поводом для смешков; но никто не смеялся, никому даже в голову не пришло смеяться над Дженет Эчерч. «Бокал твой полон был, но — ты его не пил»¹. Она не увильнула, не проглотила в скороговорке, а донесла ее до слушателей от первого до последнего слога, не дав перевести дыхание зачарованной публике. Потом, признаюсь, я почти потерял из виду Риту, дивясь тем редкостным способностям, какие проявила актриса как орудие драмы.

Впервые перед зрителем открылись тот избыток энергии и сила проникновения в образ, которые нередко заставляют Дженет Эчерч относиться равнодушно к красоте своих изобразительных приемов. Устами Риты актриса издавала, кажется, все звуки, на какие только способен большой человеческий голос, — от скрипа, с каким открываются старые ржавые щлюзы каналов, и до мелодичных теноровых нот, которым мог бы позавидовать самый могучий Зигфрид. И выглядела она то молодой, элегантно и красивой дамой, то несчастным

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 4, М., 1958, «Маленький Эйолф», перев. А. и П. Ганзен, стр. 304.

созданием, только что выловленным из Темзы лондонской полицией. А в следующее мгновение она уже представляла перед вами как воплощение страстной, неодолимой силы. Ее лицо временами казалось веселым, временами беспросветно мрачным; это была то голова статуи Победы, то размалеванное, ужасное, грозное лицо Беллоны * или Медузы. Она пересекала сцену справа налево величавой поступью королевы, а слева направо шла с растрепанными волосами, косолапя ногами, шлепая туфлями. Трудно представить себе более полное равнодушие не только к элегантности, но и к красоте; красота для Дженет Эчерч — это лишь один из многих эффектов, находящихся в ее распоряжении, а вовсе не обязательное условие создания этих эффектов. Зато она способна на то, что недоступно нашим актрисам-красавицам: она достигает устрашающей силы самых страстных порывов Сары Бернар, но без свойственных Саре неистовства и самозабвения, причем нам ясно, что у нее в запасе еще остались нерастраченные силы. При всем уме, делающем Эчерч реалистической актрисой, по своей технике она, конечно, актриса героического плана. И я не сомневаюсь, что до той поры, пока она не вооружится собственным оригинальным репертуаром, как это сделали сэр Генри Ирвинг или Дузе, мы не часто будем видеть ее на сцене. Ибо совершенно очевидно, что евоей игрой она погубит любую популярную лондонскую постановку и сживет со сцены среднего актера-постановщика. Так что встречать ее часто в качестве полезного и хорошенького подсобного работника, то есть в качестве «первой героини», нам не придется.

Будучи приверженцем школы красоты, я предпочитаю, чтобы меня очаровывала Патрик Кэмпбелл, а не запугивал, терзал, обескураживал, ввергал в муки совести, опустошал и внушал мне жуткий восторг необузданный гений Дженет Эчерч. Я дважды видел, как Патрик Кэмпбелл играла Старуху Крысоловку: один раз — прелестно, другой — весьма неудачно. В первом случае Патрик Кэмпбелл догадалась, что она не деревенская ведьма, а посланец небес. В ее игре было нечто сверхъестественное и прекрасное. Первые же звуки ее голоса точно упали с небесных сфер в эту пригородную прозу. Она заигрывала с ребенком, пуская в ход такое колдовство, какое могло бы заманить его не только в море, но просто

к ней за пазуху. Ничто не портило очарования этого образа, кроме одного места, где актриса, повинувшись авторской ремарке, произнесла: «Там, с крысами»¹ — грубо, вместо того чтобы произвести впечатление чарующе нежным тоном, который соответствовал бы ее собственной вдохновенной трактовке. В другой раз, к моему невыразимому возмущению, она развлекалась тем, что играла, как любая мелодраматическая старуха — профанация, за которую я до конца дней своего существования в критике ни за что ее не прощу.

Об Элизабет Робинс в роли Асты много не скажешь, ибо эта роль, сыгранная так, как она ее играет, не дает развернуться всем ее способностям. Аста — это воплощение определенного характера: спокойного, привязчивого, терпеливого, ровного, преданного, домоседливого. Совсем не таков характер Элизабет Робинс: она нервна, подвижна, мучительно самолюбива, страшно энергична. В ролях, которые не позволяют ей проявить именно эти природные ее качества, она прибегает к пафосу, к немому отчаянию, нежно-жалостливым интонациям, грациозным позам и движениям и, не создавая индивидуализированного образа, вызывает в нас лишь сочувствие и жалость. С природным тактом и изысканностью актриса передает ту «деликатность», тонкость и благородство, какими отличается Аста от своенравной, страстной, даже грубой Риты. Наверно, только американка может так тонко подчеркнуть своей игрой контраст с англичанкой. Но, кроме этого противопоставления и пафоса, больше не было ничего: Аста была только картиной. Как картина она и не развивалась. Премилая и красивая, эта картина вызвала немалое восхищение; однако те, кто не видел Элизабет Робинс в роли Хильды Вангель, не имеют ни малейшего представления, какова эта актриса, когда она играет действительно свою роль, а не только принимает изысканно-картинные позы.

Что касается Алмерса, то как мог он понравиться зрителям, которые видели в нем все то, чего они стыдятся в самих себе? Кортни Торп играл очень умно, а это, когда речь идет о такой роли и о такой пьесе, говорит

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 4, М., 1958, «Маленький Эйлоф», перев. А. и П. Ганзен, стр. 290.

очень много. Но он испытывал некоторые затруднения из-за перемены зрительного зала: вместо небольшого интимного помещения, в котором он привык играть Ибсена, спектакль шел в театре «Авению», где акустические помехи большого помещения странно сочетаются с финансовыми возможностями маленького. Роль Эйолфа в исполнении юного Стюарта Доусона — одна из самых больших удач постановки. Лоун в роли Боргхейма вырывался из общего фона так, как, скажем, лидеровский закат * на картине Рембрандта. Конечно, это не его вина (публике он явно понравился), но все-таки это недостаток спектакля.

Тут я подхожу к заключению. Как только я принимаю прежнюю свою позу — позу музыкального критика, я сразу же вижу, что спектакль никуда не годится. Вы можете возразить и спросить, как я могу говорить такое, когда я сам признал, что исполнители проявили незаурядный талант, даже гениальность. И тем не менее все очень просто. Допустим, вы для какого-нибудь благотворительного сборного концерта приглашаете Изаа, Сарасате, Иоахима и Гофмана, чтобы они вместе исполнили один из посмертных квартетов Бетховена. Допустим, вы также пригласите обоих де Решке *, Кальвэ и мисс Имс *, чтоб они спели на четыре голоса какой-нибудь канон. Каждый из исполнителей проявит недюжинный индивидуальный талант, но в целом исполнение квартета или канона будет хуже, чем если бы за дело взялся обыкновенный клуб любителей хорового пения или музыкальный ансамбль, сыгравшийся за долгие годы совместных репетиций и выступлений. То же произошло и со спектаклем в «Авению». В нем не было ничего похожего на ту атмосферу, какую создал Люсье-По в «Росмерсхольме». Дженет Эчерч провела второй акт так, словно играла его еженедельно в течение последних двадцати лет, но в остальном спектакль, хотя и весьма интересный, носил характер сборного. О, если бы теперешний состав исполнителей продолжал хоть какое-то время совместное существование! Боюсь, что на это пока еще рассчитывать не приходится. Но очень обнадеживает то, что «Маленький Эйолф» пойдет и на следующей неделе, ибо сыгранные пять утренних спектаклей, проходившие, кстати сказать, при переполненном зрительном зале, не вместили всех желающих.

За минувшие две недели зрителям были показаны и другие спектакли, но о них речь впереди.

Ибсен требует, чтобы ему отдали должное, и потому ни для кого другого он не оставил мне места в сегодняшнем номере.

«Сэттердей ревю», 28 ноября 1896 г.

TOUJOURS ! ШЕКСПИР

(«Как вам это понравится». Театр «Сент-Джеймс», 2 декабря 1896 г.)

Судьба постоянно пронизывает над театром «Сент-Джеймс». Годами мы уговаривали режиссеров показывать нам пьесы Шекспира такими, как они написаны, и разыгрывать их умно и живо, как занимательные истории, не калеча, не изменяя, не устраивая из их постановок некое подобие ритуальных церемоний. И вот спустя почти триста лет со дня смерти Шекспира Джордж Александер поймал нас на слове и при первой возможности показал нам его пьесу «Как вам это понравится» — спектакль, который длится четыре часа. Увы, это произошло слишком поздно! К Барду, наконец, отнеслись как требуется, но это случилось тогда, когда он стал безнадежно непереносим. И все же мы были правы: спектакль Александра несколько не скучен, хотя он длиннее всех, какие я видел; а его режиссерское решение просто восхитительно. Но все-таки, что это за пьеса! Именно в «Как вам это понравится» склонный к сентенциям Уильям стал откровенно злоупотреблять любовью британского зрителя к фальшивой морализации и театральной «философии». Одно место в пьесе меня просто выводит из себя. Жак, подобно Гамлету тщетно старающийся превзойти в мудрости Санчо Панса, выходит на сцену и презрительно высмеивает шута, которого встретил в лесу. Этот шут, говорит Жак,

Промолвил очень мудро: «Вот уж десять...
Тут видим мы, как движется весь мир.
Всего лишь час прошел, как было девять,

¹ Опять (франц.).

А час пройдет — одиннадцать настанет;
Так с часу и на час мы созреваем,
А после с часу и на час — гнием,
Вот и весь сказ»¹.

Узнав в этих плоских разглагольствованиях шута «философию» Гамлета, Макбета («Завтра, завтра, завтра» и т. д.), Просперо и всех остальных, нельзя не сердиться на Шекспира за его высокомерное отношение к Оселку, как будто сам он, бессмертный, даже там, где он особенно возвышен, говорит значительнее и умнее, чем Оселок. Кроме того, драматург упускает одну очень важную вещь. Самое главное в пьесе — это утверждение, что «весь мир — сцена». Да, нашим миром действительно правит театральная иллюзия. Между образами цезарей, императоров, христианских мучеников, великих старцев, королей, пророков, судей, святых и героев — образами, бытующими в литературе или сложившимися в нашем воображении, — и подлинными историческими личностями — Юлиями, Наполеонами, Гордонами, Гладстонами и т. д. — совершенно такое же различие, как между Гамлетом и сэром Генри Ирвингом. Речь идет не о внешнем сходстве, а о подлинном тождестве. Великие критики — это те, кому дано распознавать иллюзию; великие люди — те, кто, как драматурги, управляющие жизнью сценических героев, вершат судьбами народов, или те, кто, как актеры, играющие роли этих героев, участвуют в драме жизни. Все они отделены кулисами от зрителей, которые, заплатив за вход в театр, толпятся перед сценой и, разинув рты, во все глаза смотрят на то, что происходит на пей.

У Шекспира была редчайшая возможность наблюдать всю эту картину. Однако вследствие всегдашней своей неспособности до конца развить высказанную им мысль он дает своей многообещающей метафоре ускользнуть от него и заменяет ее мудростью дедовского, елизаветинского издания рекламы «Народного учителя» Касселя. Я никак не возьму в толк, кого старше семи лет интересует такая незатейливая по форме и банальная по мысли литературная безделка, как притча о семи возрастах человека. Даже свою великую метафору Шекспир

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1959, «Как вам это понравится», стр. 43.

формулирует неточно, ибо вселенная — не только сцена, но и весь театр, и он мог это сказать, причем размер его белого стиха от этого нарушился бы не больше, чем в восклицании Ричарда: «Весь мир погиб!»

А этот Оселок, с его необыкновенными шутками о рыцаре, поклявшемся честью, что лепешки были хороши! Можно ли примириться с подобным юмором у кого-либо другого, кроме Шекспира! Даже эскимос потребовал бы деньги обратно, если бы современный писатель вздумал угощать его такими шутками. А этот благодушный старый герцог, символ британского землевладельца, который сначала ищет «проповедь — в камнях, и всюду — благо»¹, а потом усаживается за сытный обед! Он возбуждает во мне самые дурные чувства, этот малопочтенный обманщик, жиреющий на диете, состоящей из смеси религиозной болтовни с олениной. Шекспир бесит меня своим торжествующим самодовольством даже тогда, когда подымаясь ненадолго до уровня третьестепенного Кингсли*, он стремится стать социальным философом. Но его искусство так удивительно, что неприемлемое и невыносимое в нем трудно отделить от того, что прекрасно и неотразимо. Орландо в одном месте говорит:

Но кто б вы ни были, что здесь сидите
В тени задумчивых деревьев этих,
В местах пустынных, диких, расточая
Небрежно так часов ползущий ход².

И хотя здесь воображение нездоровое, какого не найти, например, у Чосера, эти строки в своем роде магически прекрасны. Но уже в следующую минуту Орландо добавляет слова, которые возмутили бы самого Пексифа:

О если вы дни лучшие знавали,
Когда-нибудь слыхали звон церковный³...

(как изумительно передана сама атмосфера храма в невероятном звучании этих строк!),

Когда-нибудь делили пищу с другом,
Когда-нибудь слезу смахнули с глаз⁴.

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1959, «Как вам это понравится», стр. 30.

² Там же, стр. 46.

³ Там же.

⁴ Там же.

Мне просто станет плохо, если я продолжу цитату. Источал ли когда-либо более ханжескую, слезливую, хныкающую елейность актер, жаждавший показать, что он выше своей профессии и в частной жизни достойнейший человек? Но почему нельзя вырезать всю эту гниль и оставить в пьесе только ее здоровые элементы: естественно развивающийся сюжет, веселые шутки, поэтичность, драматизм? Да только потому, что если ничего не оставить от Шекспира, кроме его гениальности, то нашим шекспироманам будет недоставать того, что они в нем так обожают.

И все же, несмотря на недостатки, очарование «Как вам это понравится» исключительно велико. Одно из ее достоинств состоит в том, что большая часть пьесы написана не белыми стихами, какие любой глупец может сочинять, а прозой — и какой прозой! Уже одна первая сцена с ее энергичной экспозицией, короткие фразы, которые сразу, как бы одним ударом, доносят до вас выраженные в них мысли и чувства, — стоит десяти актов обычной елизаветинской напевности. Белых стихов в пьесе немного, и они здесь не только для выражения возвышенных чувств: Ле Бо и Корин, вроде Сайласа Уегга*, тоже пускаются говорить белыми стихами, и притом в самых неподходящих случаях.

Популярность Розалинды объясняется тремя главными причинами. Во-первых, белыми стихами она говорит лишь несколько минут. Во-вторых, женское платье она надевает тоже всего на несколько минут (печальный эффект появления Розалинды в подвенечном платье, надеюсь, самых ярких поборников юбок обратит в защитников рационального мужского костюма). В-третьих, она сама завоевывает любовь мужчины, а не ждет, когда тот проявит инициативу. Такое поведение соответствует законам естества. Ведь именно поэтому шекспировские героини бессмертны, а поколения добродетельных молодых девиц, которым внушили, что поклонников надо отвергать (причем не менее трех раз), давно исчезли из нашей памяти.

Спектакль в театре «Сент-Джеймс» в некоторых отношениях очень хорош, в других сносен, а в чем-то выше среднего. Исполнение роли Розалинды Джулией Нилсон в деталях не выдерживает никакой критики, а в общем от ее игры остается, пожалуй, приятное впечатление.

Правда, она часто путает одну реплику с другой и порой слишком заметно и неожиданно начинает копировать Эллен Терри и Патрик Кэмпбелл, но обаяние выручает ее, а песня, которую она поет, даже имеет у зрителей большой успех. Да и вообще кто и когда проваливал или провалит роль Розалинды? Фэй Дэвис — не лучшая из виденных мной Селий, а Доротея Бирд — самая хорошенькая Феба на свете, хотя роль ее так сократили, что ей почти нечего было играть. Кейт Филлипс в роли Одри чудовищно неестественна: ей следует либо играть женщин из высших классов, либо не играть вовсе. Ее старания изобразить неуклюжую простолюдинку просто смехотворны. А потом, что делать в Арденском лесу женщине с таким искусственным цветом лица, какой обычно встречается только в столице?

Роль Жака, которого я считаю просто ослом, У. Г. Вернон сыграл весьма недурно, что, как я помню, никому не удавалось. Каждая хорошая постановка в театре «Сент-Джеймс» заставляет нас все больше и больше восхищаться талантом Вернона. Лорейн сделал Адама, этого угодливого апостола общества процветания и трезвости рабочего класса (О, Уильям Шекспир, эсквайр, погибший от пьянства *, каким нравственным человеком ты был!), на двадцать лет старше, чем в пьесе. Но, с другой стороны, Лорейн нашел очень интересный штрих: его Адам прощается с прошлым не с традиционной слезой, а с улыбкой. Фернандес, воплотивший образ изгнанного Герцога, и Босуэлл, игравший Жака де Буа, в равной степени подходили к этим ролям по своим данным. Г. Б. Ирвинг играл Оливера так, как другие играли бы Яго, но, как всегда, все его недостатки оказались достоинствами. Винцент произносил свои речи юридического характера (обычно произносимые Жаком), как первый лорд королевства, Эсмонд пытался изобразить Оселка в живописной, нервной и стремительной манере, которая характерна для Бедфорд-парка, и принимал эффектные театральные позы. Однако он, желая достичь наибольшего эффекта, чрезмерным нажимом портил самые лучшие реплики и тщетно пытался исправить все самые худшие. Уиллер, игравший Шарля, очень хорошо передал черты профессионального борца; сцена борьбы проведена, бесспорно, прекрасно. Вообще я всегда с удовольствием смотрю в «Как вам это понравится» сцену борьбы,

ибо найти людей, умеющих хорошо бороться, гораздо легче, чем актеров, умеющих хорошо играть.

Александера в роли Орlando мне хотелось бы увидеть еще раз. В настоящее время он совсем освободился от своей огромной и увенчавшейся настоящим успехом режиссерской работы над спектаклем, который поставил талантливо и с художественным вкусом, никогда еще, насколько я могу судить, не проявлявшимся в других постановках этой пьесы. Таким образом, у него есть теперь время, чтобы отшлифовать роль, которая удивительно подходит к нему и которую он и сейчас играет превосходно.

В спектакле занято еще десять актеров, из которых стоит упомянуть лишь Обри Смита. Его внешность — он играл Герцога с причудами (а Винцент Стернройд, игравший Ле Во, отнесся к нему как к чудному Герцогу, что сделало его похожим на Микадо из оперы Гилберта) — была столь величественна, что ему пришлось употребить все свои способности, чтобы оказаться достойным ее.

Сцена, в которой два мальчика поют Оселку «Это влюбленный и его милая», поставлена Александром с таким изяществом, что она, пожалуй, оказалась в спектакле самой прелестной. Музыка Эдуарда Джермана, написанная им к «Генриху VIII», теперь приспособлена для финала пьесы, разыгранного в жанре аллегорической «маски». Гименей, главный персонаж этой «маски», в воплощении мисс Опп выглядел неправдоподобно прекрасным. Трудно вообразить спектакль, более подходящий для рождественских праздников, чем «Как вам это понравится». Добродетель Адама и философия меланхолика Жака понятны даже детям. Взрослые же будут наслаждаться сценой борьбы и блеском всей постановки.

«Сэтердей ревю», 5 декабря 1896 г.

ИБСЕН БЕЗ СЛЕЗ

«**М**аленький Эйолф», который на днях пошел в театре «Авеню» как художественное начинание, осуществленное на свой страх и риск Элизабет Робинс, уже полным цветом расцвел в модное театральное коммерческое предприятие. Его успех обеспечен под-

держкой синдиката «Морокко-Баунд», участием звезд, афишами и всеми прочими преимуществами. Синдикат уверенно взялся за дело, чтобы показать нам, как ставить Ибсена по-настоящему. Решительно все от начала до конца было признано никуда не годным. Глупые ибсенисты отдали было главную роль актрисе-ибсенистке Дженет Эчерч, а модной актрисе Патрик Кэмпбелл — роль второстепенную. Это теперь быстро исправили. От Дженет Эчерч совсем отделались, и ее роль передали Патрик Кэмпбелл. Элизабет Робинс, хоть и запятнанную ибсенизмом, оставили, но, думаю, только потому, что ей принадлежит право постановки и без ее собственного согласия ее нельзя заменить, скажем, Мод Милле. Остальные нововведения носят скорее экономический, чем фешенебельный характер, ибо синдикат, по всей видимости, представляет собой, как и большинство синдикатов, общество, цель которого — получать деньги, а не снабжать ими.

Патрик Кэмпбелл полностью прониклась духом этих перемен. Она видела, какая несветская, вызывающая тревогу и ужас получается Рита Алмерс, если играть ее так, как играла Дженет Эчерч. И она исправила это с таким совершенством, что большего нечего и желать, за исключением, возможно, одного. Неужели не нашлось какого-нибудь мистера Арсидекни, который, когда Теккерей взялся читать лекции, спросил его: «А как насчет рояля, Тэк?» Так вот, Рите Алмерс недостает рояля. У Паолы Теккерей рояль был, и она так блестяще на нем музицировала, что я с тех пор пребываю ее зачарованным рабом. Трудностей это дело не представляло бы; легкомысленному Боргхейму стоило только сказать: «Ну, миссис Алмерс, теперь, когда Альфред снова дома, не исполните ли вы нам тот этюд для левой руки, который мы все так любим?» И все! Впрочем, даже и без рояля Патрик Кэмпбелл с потрясающим успехом удалила из пьесы все неприятное. Выглядела она восхитительно; ее туалеты были безупречны: на ней было целое богатство. Ее исполнение успокаивало и очаровывало, лейтмотив ее роли звучал так: «Глупые вы, глупые, из-за чего вы подымаете весь этот шум? Секрет жизни — в радости, самообладании, а вовсе не во взрывах страстей из-за потонувших детей». Знаменитая реплика: «Бокал твой

полон был, но ты его не пил»¹, — уже не относилась к «альковной тайне»; это был добродушно-насмешливый, капризный упрек человеку, которому невозможно угодить даже лучшим вином. От противной ревности не осталось и следа: эта Рита относилась к увлечениям своего глупого муженька Астой, Эйолфом или книгами так же снисходительно, как любая разумная (или неразумная) женщина. Боже милосердный, думал я, каких только вещей не вычитала эта злонамеренная Дженет Эчерч из такой безобидной пьесы! А как мило приняла Патрик Кэмпбелл сообщение о том, что ее сын утонул! Слегка взмахнула ручкой, негромко взвизгнула, будто чуть не наступила на гвоздик, — и все, никаких слез, никаких страданий, и шуму не больше, чем если бы она разбила стеклышко на своих часах.

При таком подходе к роли Рита быстро завоевала все симпатии публики. Мы чувствовали, что если бы она только могла избавиться от этой нелепой, сентиментальной Асты (Элизабет Робинс осталась глуха к наглядному уроку и упорно продолжала играть по-ибсенистски), если бы ей удалось отучить своего возбужденного, застенчивого и, вероятно, плохо воспитанного мужа проливать слезы над тем, чего все равно не вернуть, она была бы так же счастлива, как и всякая порядочная дама. К несчастью, поведение Алмерса в ходе второго акта становилось все более непереносимым, хотя он и не сумел истощить ровного, лукаво-пронического терпения Риты. Ему, представьте, понадобилось узнать, не хочется ли ей пойти и утопиться. И как мило, как сдержанно она ему ответила: «Ах, не знаю, Альфред... Нет; думаю, мне захотелось бы сначала немпожко пожить с тобой»². Какой урок! Как не похоже это на Дженет Эчерч, которая, неизвестно зачем, в этом месте насыщала всю эту сцену ужасом смерти! Вот к чему приводят преувеличение, переигрывание, забвение того, что люди ходят в театр развлекаться, а не расстраиваться! Когда Алмерс, потрясая кулаком перед своей очаровательной супругой — о, недостойный имени британца! — закричал: «Все ты виновата!»³, — безмолвное достоинство Риты подавило его.

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 4, М., 1958, «Маленький Эйолф», перев. А. и П. Ганзен, стр. 301.

² Там же, стр. 320.

³ Там же, стр. 318.

А сколько утонченного вкуса было в ее рассказе о том, как мило лежал под водой ее утонувший ребенок, во всем похожий на мать. Такой трактовкой темы из пьесы было изъято все тяжелое. «Я пошла с Боргхеймом на пристань» (он так любезен, добрый Боргхейм!). — «Зачем?» — перебивает ее бестолковый Алмерс. Рита с легким смешком над его непонятливостью, звучавшим, как упрек, — ах ты, мой глупенький! — ответила: «Расспросить мальчиков о том, как это случилось»¹. Право же, эти ибсенисты сами вызывают все возражения против Ибсена. Поручи они роль Риты с самого начала Патрик Кэмпбелл, никто бы против пьесы не сказал ни одного слова, все бы обошлось совершенно спокойно, и театр закончил бы свои спектакли к этому времени. Но нет, никто не мог удовлетворить их, кроме этой Дженет Эчерч, и вот вместо изящного переложения темы «Эйолфа» для кабинетного пианино мы получили обработку для оркестра «Götterdämmerung»², чей трубный глас донес ее до самых наших смятенных душ.

В третьем акте гладкий ход спектакля несколько нарушился тем, что Патрик Кэмпбелл, не зная роли, перестала играть; принеся на сцену книгу, она стала честно читать по ней. Читает Патрик Кэмпбелл очень хорошо и внятно, так что на сцене начала воцаряться ибсеновская атмосфера, как это случилось бы, если бы пьесу читали вслух в каком-нибудь частном доме. Впрочем, сейчас это конечно, уже исправлено, и публика может рассчитывать, что ей ничто не помешает спокойно провести вечер.

Мы, к сожалению, не могли не почувствовать, как ужасно затрудняют прелестную Риту — Патрик Кэмпбелл — все эти неподходящие слова, какие вложили ей в уста Ибсен и Арчер. Конечно, для Дженет Эчерч они весьма подходили — она, если уж сказать правду, даже свою игру приспособила к ним. Но в устах героини, созданной Патрик Кэмпбелл, они неестественны, натянуты и во всех отношениях фальшивы. Почему нельзя переработать диалог в соответствии с ее требованиями, почему бы, скажем, Уильяму Блэку не привести его в созвучие с ее игрой? Ибсен непригоден, когда нужно изобразить

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 4, М., 1958, «Маленький Эйолф», перев. А. и П. Ганзен, стр. 315.

² Гибель богов (нем.).

настоящую светскую леди: с таким же успехом можно было бы заставлять Бетховена сочинять музыку Сесиль Шаминад*. Надо признать, что ни один мужчина, глядя на новую Риту, не может не пожелать, чтобы небеса послали ему точно такую жену, между тем как даже храбрейший из мужчин вряд ли позавидовал бы Алмерсу — мужу прежней Риты, если бы Эчерч дала ему хоть минуту досуга для столь дерзких желаний. И в то же время вечера в театре «Авеню» грозят нам скукой! В принципе я предпочитаю, чтобы меня не поролли, а услаждали прекрасными картинами; но если бы мне предложили на выбор либо без перерыва в течение двух недель созерцать прекраснейшую в мире картину, либо подвергнуться, скажем, двенадцати ударам розгой, я бы, наверное, предпочел порку. Точно так же, если бы мне было предложено на выбор снова увидеть Риту в исполнении Дженет Эчерч, Риту, лишённую всех этих взлетов и вспышек красоты и величия, одержимую безумной ревностью, мучительными страхами, душераздирающим раскаянием и ужасающим беспокойством, — или еще на два часа погрузиться в созерцание безмятежного очарования женственности, воплощенного Патрик Кэмпбелл, я бы, словно ягненок, отправился на бойню. Патрик Кэмпбелл в роли Риты на сцене правится мне больше, чем на фотографии, потому что там она движется и разговаривает, но в остальном разница не столь велика, как я ожидал. Патрик Кэмпбелл в роли Магды не сумела тронуть публику, испорченную Элеонорой Дузе. Я очень опасаюсь, что в роли Риты ее успех у публики, испорченной Дженет Эчерч, будет еще меньше.

Спектакль в целом, его размах и сила воздействия значительно пострадали из-за смены Риты. Кортни Торп, который, даже играя *con tutta la forza*¹, рядом с Дженет Эчерч не мог не казаться маловыразительным, теперь вынужден избегать переигрывания, так как едва он становится серьезным и встревоженным, как у нас тотчас же возникает ощущение, что Патрик Кэмпбелл над ним добродушно посмеивается.

Элизабет Робинс теперь показала утонченное страдание Асты намного глубже, чем на премьере. Она в совершенстве овладела ролью, и хотя ее прежний недоста-

¹ Со всей силой (*итал.*).

ток — прибегать к слезливости как единственному средству эмоциональной выразительности — все еще приводит актрису к некоторой монотонности и голос по-прежнему звучит в одном, нежном регистре, из-за чего ее игра подчас граничит с аффектацией, тем не менее ее Аста предстает как определенная личность, о судьбе которой публика кое-что узнала, а не как актриса, произносящая ряд реплик и достигающая выразительности в тех или других местах.

Вся трудность в том, что в данном дешевом варианте «Маленького Эйолфа» Аста, вместо того чтобы олицетворять умиротворяющее начало, становится источником беспокойства, и поэтому поведение Алмерса, в поисках мира и тишины отвращающего взор от своей красивой, любящей жены-утешительницы и обращающего его на свою нервную, взвинченную сестру, оказывается бессмысленным. После премьеры я указывал, что Элизабет Робинс не вполне справилась с образом Асты-миротворицы; но рядом с Дженет Эчеч она просто казалась тихой, по сравнению же с Патрик Кэмпбелл она кажется вулканом. Стоит только вспомнить, как она проводила ужасный конец первого акта в «Жене Алана» * и сравнить это с тем, как блестяще закончила первый акт «Маленького Эйолфа» Патрик Кэмпбелл, чтобы понять всю несообразность теперешнего распределения ролей. Прежнюю роль Патрик Кэмпбелл — Старухи-Крысоловки — играет теперь Флоренс Фарр. Она заслуживает большего сочувствия публики, нежели любая из актрис-ибсенисток, ибо все они запятнали свою профессиональную репутацию только тем, что выступали в пьесах Ибсена, тогда как Флоренс Фарр нажила себе лишние неприятности, выступая еще и в моих пьесах. Вместо того чтобы либо целиком посвятить себя этому самому требовательному из всех искусств, либо совсем от него отказаться, Фарр написала несколько серьезных романов и научных трудов на тему о вавилонской учености, целый сезон весьма умело руководила театром и изредка играла сама. Как «актриса от случая к случаю», она раз или два добивалась изрядного успеха и производила необычайное впечатление в таких необычайных ролях, как Ребекка в «Росмерсхольме», исполнение которой было весьма примечательным и многообещающим. Но Флоренс Фарр не отдавалась своему искусству с тем постоянством, которое

помогло бы ей достичь мастерства, необходимого для осуществления ее замыслов, кстати сказать, далеко не глубоких. Ее Старуха-Крысоловка — отличный пример присущей ей способности создать впечатление чего-то причудливого; но оно обесценивается из-за отсутствия в ее исполнении необходимой сдержанной силы. Фарр, возможно, исправит это, если урвет достаточно времени от прочих своих занятий. Остальной состав актеров тот же, что прежде. Благодаря изысканной интерпретации Патрик Кэмпбелл мы больше не верим в то, что юный Стюарт Доусон утонул. Ну а Лоун теперь, когда Рита все принимает так легко и мило, еще больше укрепился в своем разумном и здоровом презрении ко всей этой патологической ибсеновской чепухе.

И все-таки мне жаль, что этот спектакль в «Авеню» как раз тогда, когда, казалось, он уже начал завоевывать публику, которая бывает на вечерних концертах классической музыки и с которой я связывал все свои надежды на возрождение классической драмы, расплатился за успех ценой своего превращения в робкую спекуляцию на «боевике», предпринятую с целью отодвинуть срок, когда он неизбежно прогорит, не собрав даже денег на уплату за помещение.

Такое превращение, естественно, сразу обнаружило все неувязки самого начинания. Сборы с оригинальной постановки, предпринятой главным образом под личную ответственность Элизабет Робинс, предназначались в некий фонд, об уставе и целях которого не было объявлено ничего, кроме того, что он предполагает поставить «Марианну» Эчегарая с Робинс в заглавной роли. Однако ни интересы Робинс, ни чьи-либо еще интересы в этом фонде, видимо, никак не были гарантированы. Весь значительный доход от первой недели спектаклей «Маленького Эйолфа» мог быть с таким же успехом затрачен на постановку оперы, или на спектакль парижского театра теней, или же на драму, в которой ни Элизабет Робинс и ни кому бы то ни было из работавших вместе с нею участвовать бы не предложили. Точно такой же фонд существует уже и в «Независимом театре», который всячески стремился заполучить и поставить «Маленького Эйолфа» и который фактически обеспечил театру «Авеню» половину сборов. Но и в «Независимом театре» возникли те же трудности. Дженет Эчерч, без сомнения,

доверилась бы театру по той простой причине, что один из его директоров — ее муж; зато прочие его актеры не поверили бы даже в самой малой степени, что, составив благодаря их совместным усилиям какой-то капитал, театр предложит им участие в своих последующих постановках. С другой стороны, Дженет Эчерч никакого отношения не имела к новому фонду, организованному с определенной целью оказать поддержку Элизабет Робинс. Это не помешало постановке «Маленького Эйолфа», хотя и значительно ее задержало; в конце концов участники постановки отбросили всякие заботы о гарантиях и, сговорившись по-дружески, стали играть на тех условиях, каких удалось добиться. В итоге получилась немалая прибыль, которая и поступила полностью в Фонд. Вполне понятно, однако, что, когда это начинание вступило в чисто коммерческую стадию, актеры сразу отказались работать ради прибылей синдиката на тех условиях (или вовсе без условий), на каких они работали для Ибсена и друг для друга. Равным образом и синдикат не счел для себя возможным использовать такую звезду, как Патрик Кэмпбелл, на маленькой роли, для которой можно было подыскать исполнительницу за несколько фунтов, и перевел Патрик Кэмпбелл на главную роль и тем самым сберег жалованье Дженет Эчерч. Если бы можно было заменить и Элизабет Робинс кем-нибудь похуже, то это дало бы еще большую экономию; ведь Патрик Кэмпбелл, смело можно сказать, все равно принесла бы полные сборы. Но это оказалось невозможным, ибо Элизабет Робинс принадлежит право постановки. В результате пострадала только одна Дженет Эчерч. Однако Элизабет Робинс и Патрик Кэмпбелл не могут не понимать, что и с ними могло случиться то же самое, если бы не существовало права постановки или если бы синдикат сообразил, что, когда речь идет об Ибсене, надежнее ставить на Дженет Эчерч, а не на Патрик Кэмпбелл.

Можно ли при таких условиях надеяться на возобновление или повторение этого опыта на прежней основе? Элизабет Робинс, наверно, не раз подумает, прежде чем возьмется за создание Марианны, не получив заранее гарантий, что ее роль не передадут немедленно Уинифред Эмери или Джулии Нилсон. Дженет Эчерч, сколь ни победоносно оказалось для нее сравнение с ее преемницей, вряд ли забудет полученный ею урок. А готовность

Патрик Кэмпбелл участвовать в «некоммерческих» спектаклях даже на самых неприметных ролях, быть может, станут принимать отныне так же, как Лаокоон принял в дар деревянного коня. Я не собираюсь вмешиваться в дела всех этих актеров и драматургов, патронов и поклонников, жертвователей и поручителей, хотя это касается меня в такой же мере, как и их. Но после нескольких лет непосредственного знакомства с плодами неорганизованного ибсенизма я отважусь сказать, что было бы неплохо создать некую справедливую форму театральной организации, готовой приняться за постановку новой пьесы Ибсена, над переводом которой уже трудится Уильям Арчер.

«Сэттердей ревю», 12 декабря 1896 г.

НОВАЯ ПЬЕСА ИБСЕНА

(«Йун Габриэль Боркман», пьеса в 4 действиях Генрика Ибсена. Перевод Уильяма Арчера, Лондон, изд. Хейнеман, 1897 г.)

Появившаяся на страницах настоящего органа несколько недель назад рецензия на норвежское издание новой пьесы Ибсена «Йун Габриэль Боркман» избавляет меня от необходимости повторять то, что я везде говорил о ней, касаясь английского перевода Уильяма Арчера. В самом деле, теперь уже поздно рецензировать эту пьесу: все, кто интересуется Ибсеном, уже набросились на новую книгу и успели сами составить о ней то или иное мнение. Теперь есть смысл говорить только о возможности поставить эту пьесу.

Всем известно, какая судьба постигла «Маленького Эйолфа». Ни один из наших режиссеров не обратил на него внимания. И лишь по необходимости, когда пришли гранки следующей пьесы Ибсена, «Маленького Эйолфа» поставили. Появившись на сцене, эта пьеса вызвала у определенного круга зрителей — тех самых зрителей, которые, я полагаю, посещают симфонические концерты, — живейший интерес, и опыт ее постановки, весьма скромный по замыслу, оказался материально весьма успешным. Тогда театральные коммерсанты, которые

мечтают о «боевиках», подолгу не сходящих со сцены и сулящих «золотое дно», попытались, как обычно, заняться эксплуатацией спектакля и, разумеется, все опошили. Ведь рассчитывать на то, что одна из ибсеновских драматических картин современного общества станет модным боевиком, столь же бессмысленно, как надеяться на успех посмертных квартетов Бетховена. Ни одна из последних пьес Ибсена не принесет двадцати тысяч фунтов; она сможет принести только полторы-две тысячи. С другой стороны, пьеса, которая может принести двадцать тысяч фунтов, в то же время едва окупит половину тех огромных расходов, которых требует ее постановка, — и в девяти случаях из десяти именно так и бывает. Между тем расходы на ибсеновскую пьесу, включая в них и процент от прибыли для антрепренера, процент, который считался бы вполне приличным для любого неспекулятивного предприятия, ни в коем случае не превысят гарантированного дохода от ее постановки, не говоря уже о ее высоких художественных достоинствах и о чувстве удовлетворенности у всех заинтересованных лиц. Учитывая все это, вряд ли можно согласиться, что пьесы Ибсена не заслуживают постановки. В солидном театральном предприятии Ибсен так же надежен и прибылен, как Бетховен и Вагнер в солидном музыкальном.

Тогда почему же, спросите вы, театральные синдикаты и режиссеры не ставят Ибсена? Что касается синдикатов, тут дело простое. Предприятия, обещающие прибыль в несколько сот фунтов на капитал в тысячу фунтов, не нуждаются, чтобы их финансировали синдикаты. Со всеми трудностями может справиться какой-нибудь энергичный энтузиаст, собрав деньги по подписке. Образование синдиката с солидным капиталом для постановки «Маленького Эйолфа» было бы равносильно организации акционерного общества для подметания уличного перекрестка. Режиссеры же отвергают Ибсена по многим причинам. Во-первых, здесь сказывается неизбежный снобизм модных актеров-режиссеров, которых само их положение заставляет стыдиться своих постановок, если они не затратят только на один монтаж сцены сумму, превышающую всю прибыль, какую может принести пьеса Ибсена. Во-вторых, наши антрепренеры подходят к искусству лишь как дельцы, неспособные оценить достоинства нового «товара».

Ясно, что первое препятствие необходимо так или иначе преодолеть. Если каждый режиссер думает, что он не должен ставить ничего, что обошлось бы ему дешевле, чем «Узник Зенды», — не говоря уже о великолепии «Лицеума», — тогда прощай высокое драматическое искусство! Режиссеры, вероятно, возразят, что если Ибсен есть высокое драматическое искусство, то они покорнейше просят избавить их от него. Я слишком вежлив, чтобы со всей резкостью ответить: да, именно Ибсен и есть высокое драматическое искусство, ибо пьесы Ибсена в настоящее время — мозг драматургии, и если какой-нибудь актер-режиссер может обходиться и обходится без мозгов в голове, то драматургия не может. Ибсен уже величина европейского масштаба: новой его пьесы ждали два года, и всюду только о ней и говорят; она возбуждает в умах наших современников интерес, не зависящий ни от политических, ни от религиозных мотивов. Сам Вагнер не достиг такого успеха при жизни, потому что его рассматривали только как музыканта, а это все равно, что считать Шекспира всего-навсего грамматистом.

Сейчас Ибсена усиленно переводят; но как ни быстро следует перевод за оригиналом, газеты не могут его ждать: подробные рецензии, основанные на норвежском тексте и даже украденных гранках, обходят весь мир, их перепечатывают все газеты, словно эта пьеса — арбитражное соглашение между Англией и Америкой. Иногда какой-нибудь безмозглый актер объявляет, что Ибсен — бездарность. Публика мгновенно теряет всякое уважение, если она вообще когда-либо питала его, не только к мнению этого болвана о драматурге, но и к его здравому смыслу. Но если бы Ибсен побывал в Лондоне и высказал свое мнение об английском театре, — как Вагнер высказал свое мнение о Филармоническом обществе, — наши актеры и режиссеры предстали бы перед потомками в том самом виде, в каком их описал бы Ибсен. Этот гениальный человек — мастер ситуации, и когда мы сетуем, что он не разделяет наши жалкие, фальшивые представления о жизни и обществе, что темы, которые заставляют нас скулить и дрожать, вызывают у него не ужас, а безграничный интерес, что он стоит выше обязанности буфетчицы или лавочника быть любезным с Томом, Диком и Гарри (и это, естественно, убеждает Тома, Дика и Гарри, что

Ибсен не джентльмен), — мы отнюдь не обвиняем Ибсена, а просто вскрываем корни его величия. Когда кто-нибудь критикует Ибсена за то, что он не «держит зеркало перед собственным разумом», мне остается только напомнить этому человеку, что точно такую же претензию могла бы высказать и лошадь. Должен признаться, что сам я разделяю не все взгляды Ибсена; в некоторых отношениях я даже предпочитаю его пьесам свои собственные. Но, надеюсь, я отличаю великого человека от ничтожного, ибо достаточно хорошо разбираюсь в таких вещах. Критику можно простить любую ошибку, кроме одной: он не смеет не распознать появление в литературе выдающегося человека.

Совершенно очевидно, что Ибсен может обойтись без режиссеров. Остается решить: могут ли режиссеры обойтись без Ибсена? Просто диву даешься, видя, как упорно паша английская глупость отвергает чужеземные таланты. Величайшей опере в мире «Don Giovanni» Моцарта, о которой современные ему критики кричали, что в ней нет мелодии, что в ней трескучий оркестровый аккомпанемент, потребовалось тридцать лет, чтобы ее приняли в Лондоне, а вагнеровская «Тристан и Изольда» лишь в прошлом году, через тридцать восемь лет после ее создания, попала, наконец, в репертуар нашей Королевской Итальянской оперы. Но даже при таком медленном темпе время Ибсена настало. Его пьеса, которая словно специально создана для «Лицеума», — «Борьба за престол» — была десятой его пьесой, а она написана тридцать четыре года назад, «Пер Гюнт» — более тридцати лет назад. Даже «Кукольному дому» уже восемнадцать лет. Эти цифры показательны — они говорят об огромной разнице в воздействии идей Ибсена на его современников и на поколения их детей и внуков. Взять к примеру меня самого. Я человек старомодный, средних лет, и мне было всего два года, когда были написаны «Воители в Хельгеланде». Если же учесть теперь, что «Маленький Эйолф», созданный всего несколько лет назад, уже привлек к себе публику, достаточно многочисленную, чтобы с лихвой окупить его постановку, можно ли утверждать, что зрители, которые моложе меня на десять, а то и на двадцать лет, еще не созрели хотя бы для знаменитых драм, захватывающих нас романтическим величием и религиозным пафосом, — драм, которые Ибсен написал в период

между 1855 (год создания «Фру Ингер») и 1866 (год создания «Пера Гюнта») годами?

Но, увы! У наших режиссеров взгляды гораздо более отсталые, чем у бабушки Ибсена. Это обязанность сэра Генри Ирвинга — официального главы своей профессии — «tu l'as voulu, Georges Dandin»¹, — знакомить нас с благородными сторонами того направления в драматическом искусстве, самыми дешевыми и популярными образцами которого служат «Знак креста» и «Скорбь сатаны»*. Но как сможет он со своими перевоплощениями и фантазией устоять против реализма современной школы? Они не больше подходят для Ибсена, чем для Шекспира или любого другого автора, за исключением разве самого Генри Ирвинга. Его театр, в сущности, совсем не театр: недавно одно происшествие убедило нас, что никто не ходит туда смотреть пьесу, и тем более пьесу Шекспира! Туда ходят лишь для того, чтобы увидеть сэра Генри Ирвинга или Эллен Терри. Стоило Ирвингу растянуть связку на ноге, а Эллен Терри умчаться на юг, оставив одного Шекспира и труппу «Лицеума» — ах, эта труппа! — и театр опустел: Шекспир не окупил даже газ, который необходим, чтобы осветить его пьесу. Но вот возвращается Эллен Терри, и снова пользуются успехом Шекспир, Уиллис, Сарду — кто угодно; публика валом валит в театр, а когда у Ирвинга перестанет болеть нога, все снова пойдет как нельзя лучше. Нет, «Лицеум» неисправим; его долг перед современной драматургией слишком велик, чтобы его когда-нибудь удалось уплатить. И, в конце концов, почему, создав определенный и к тому же совершенно очаровательный жанр в искусстве, сэр Генри Ирвинг должен отдать себя в распоряжение Ибсена и стать интерпретатором чужих произведений на той самой сцене, где до сих пор он выступал исключительно как интерпретатор самого себя? Почему Эллен Терри, которой мы восхищаемся, видя ее во всевозможных милых и глуповатых ролях, предпочитая главным образом те из них, где она играет самое себя, должна превратиться в простую актрису и воплощать по воле этого волшебника из Норвегии те сокровенные укоры совести, о которых мы стремимся забыть, приходя в «Лицеум»? Уокли может говорить, что сэр Генри Ирвинг, Эллен Терри

¹ «Ты сам этого хотел, Жорж Данден» (франц.).

и Женевьева Уорд отлично подошли бы для ролей Боркмана, Эллы и Гунхильд в новой пьесе. Но сэра Генри Ирвинга интересует не то, подходит ли он для роли, ибо он вправе считать себя актером, способным играть многие роли, вовсе недостойные его, а то, подходит ли роль ему, что совсем другое дело. Такова та истинная центростремительная сила, которая не пускает Ибсена на сцену.

К несчастью, отказавшись от «Лицеума», мы тем самым откажемся от единственного театра в Лондоне, который специализировался на классическом репертуаре, что признано всеми. Оскар Баррет по окончании работы над очередной пантомимой мог бы вполне попытаться поставить одну из больших и интересных пьес Ибсена в «Друри-Лейн»; но такая попытка была бы для него и его театра делом гораздо более новым, чем для сэра Генри Ирвинга и для «Лицеума». Уиндхем — наш самый талантливый актер; руководимая им труппа играет лучше других, порою даже так хорошо, что на целые месяцы затмевает своего руководителя на сцене его собственного театра. И у Уиндхема не только талант удачливого актера-режиссера, талант, который на деле у многих часто оказывается просто ловкостью заурядного ума, подкрепленной безошибочным профессиональным чутьем, но и действительно отличная голова, способная на большие и разнообразные дела. Уиндхему, однако, на его век хватит и дойбсеновской драмы, в которой он может играть, как играл прежде; притом публика переваривает идеи Ибсена слишком медленно и лениво, чтобы ставить его в «Критерионе». Наиболее юмористические сцены у Ибсена, например три четверти «Дикой утки», все еще кажутся публике такими же непонятными, оскорбительными и неприличными, как остроумная шутка тем, кто не в состоянии понять ее.

Комедия сразу должна быть понятной и ясной, иначе она проваливается; комедия должна основываться на неизменном духовном взаимопонимании между автором и зрителем — взаимопонимании, какого между Ибсеном и английской публикой все еще нет. Трагедия же, подобно «мраку, который можно осязать» у Генделя, не перестает быть сценичной от того, что она не совсем понятна и вызывает тяжелые раздумья. Пафос самоубийства Хедвиг Экдал или смерти маленького Эйолфа не зависит ни от какой трактовки пьесы; что же касается

юмора Ялмара Экдала, Грегера Верле, Реллинга, Молвика и Гины, то он, за исключением тех мест, где причиняет боль, так же недоступен пониманию публики, над которой все еще тяготеют общепринятые идеалы, как и самому Ялмару. Таким образом, театры комедии для нас отпадают, и нам остается лишь уповать на Александра и Бирбома-Три. Оба они проявили даже больше предприимчивости, чем публика могла ожидать. Бирбом-Три, например, поставил «Врага народа». Однако я сомневаюсь, понимает ли он, что его Стокман, в своем роде смешной и забавный, как характер прямо противоположен Ибсеновскому Стокману. И все же попытка Бирбома-Три наплатить популярную драму серьезными идеями и начать постепенно воспитывать публику с помощью классических *matinées*¹, которые он организует за счет прибылей, приносимых популярными пьесами на вечерних спектаклях, представляется нам достойной одобрения. Попытка Александра поставить «Гая Домвилла» и «Пути разошлись» наглядно доказала, что подобными пьесами нельзя заменять «Узника Зенды» и Шекспира; я признаю, что не надо отвергать ни Роуза с Хоупом, ни Шекспира и что нам скорее удастся снять со сцены Зудермана, Ибсена и Генри Джеймса, чем развлекательные пьески, которые нравятся всем. Но почему не ставить и то и другое? Если бы Александр, вместо того чтобы обрекать «Магду» на провал в вечерних спектаклях какого-нибудь театра, сам поставил ее, «Конец Содомы» и другие пьесы в серии популярных субботних *matinées*, финансируя их из казны королевства Роритании* и ставя своей целью поддерживать высокую драму и не допускать порчи вкусов, он смог бы заложить основы подлинно классического театра; тогда культурные люди, которым сейчас и в голову не приходит пойти в театр, будут брать ложи и кресла на целый сезон и сто тысяч зрителей, которые ходят в театр «Сент-Джеймс» дважды в год, будут в финансовом отношении представлены четырьмя тысячами, посещающими театр раз в неделю.

Во всяком случае, теперь время рискованных театральных начинаний миновало. Из издательских объявлений я узнал, что Чарлз Чэррингтон, единственный талантливый актер-режиссер, которого дало нам новое

¹ Утренников (*франц.*).

направление, и самый дальновидный из его представителей, теперь посвящает себя литературе. Дженет Эчерч погрузилась в Шекспира и собирается играть Клеопатру в возобновляемой в Манчестере постановке с участием Калверта. Я призываю ее взглянуть Ибсену в глаза после этого спектакля, если она только сможет. Элизабет Робинс жертвует доход с «Маленького Эйолфа» на «Марианну» Эчегарая, которая по деловым соображениям должна быть поставлена в самом скором времени. О новых планах Флоренс Фарр что-то ничего не слышно.

Единственная, кого я еще не назвал из приверженцев Ибсена, это Патрик Кэмпбелл; она занята сейчас созданием образа Эммы Гамильтон, героини «небесного ложа», которую мы скоро увидим в «Авеню», в драме о Нельсоне.

Словом, перспективы скорой постановки «Йуна Габриэля Боркмана» не слишком многообещающа.

«Сэттердей ревю», 30 января 1897 г.

МЕРЕДИТ О КОМЕДИИ

(Джордж Мередит, «Эссе о комедии». Вестминстер, изд. Арчибальд Констэбл и К^о, 1897 г.)

Двадцать лет назад Джордж Мередит прочел в Лондонском институте лекцию о комедии и о применении «духа комического». Потом эта лекция была опубликована в «Нью-Куортерли мэгезин», а теперь вышла отдельной книжкой в коричневом коленкоровом переплете, которую можно купить за пять шиллингов — цена незначительная, учитывая качество книги. Это отличное, даже блестящее эссе самого, пожалуй, крупного из живущих в Англии авторитетов по данному вопросу. И Мередит прекрасно сознает свое превосходство. Рассуждая о мастерах, владеющих «духом комедии» (скажи я, подобно ему, «духом комического», наше невежественное поколение тотчас же заподозрит, что я подразумеваю дух непристойности, присущий шутам и фиглярам), он говорит: «Подлинную аристократию ищите среди них». Сам он, бесспорно, принадлежит к этой ари-

стократии, так что ему можно верить. Я чувствую в нем истинного знатока уже по первой странице: стоит мне перевернуть ее, и я натываюсь на великое имя Мольера, которое в Лондоне если и упоминалось театральными критиками за последние двадцать лет, то только в качестве непонятого пристрастия *Comedie Française*. И если так обстоит дело, то зачем сейчас вновь печатать эссе о комедии? Кто нынче интересуется комедией? Кто знает, что это такое? Многие ли читатели, ознакомившись с безусловно честным и добросовестным исследованием Мередита о самом мудром и самом утонченном из всех видов искусства, сумеют найти в книге нечто большее, чем блестящие остроумием образцы застольной беседы о старых пьесах, беседы, которой, не извлекая из нее ничего практического, можно наслаждаться как одною из ракет в большом фейерверке современной *belles lettres*¹?

Но так как дело сделано и книга вышла, то я беру на себя смелость заявить, что Мередит пьесы знает лучше, чем зрителей. «В английской публике, — говорит он, — заложена надежная основа для чувства комического — уважение к здравому смыслу». Эта приятная иллюзия не окончательно ослепила Мередита, ибо он, как я вижу, добавляет: «...в публике, взятой в целом». Но даже если это будет мое последнее слово на земле, я должен прямо сказать Мередиту: возьмете ли вы публику в целом или по частям, скопом или порознь, как зрителей, как прихожан, как избирателей или еще как-нибудь, их всех объединяют и делают сильными их бессмысленность, непоколебимая решимость лгать во всем и во всем обманываться и уметь успешно и с выгодой обращаться с фактами, как с неюкорными рабами, держа их на подобающем расстоянии, то есть за пределами морали. Англичанин — самый преуспевающий человек в мире просто потому, что он ценит успех — я имею в виду деньги и высокое общественное положение — больше чего-либо другого, больше, в частности, чем изящные искусства (я не говорю о притворном преклонении перед культурой), к которым он относится с полуробким, полупренебрежительным любопытством, и, конечно, больше, чем ясность мышления, душевную тонкость, истину, справедливость и так далее. Вот такого рода беспринципность и «целеустрем-

¹ Художественная литература (*франц.*).

ленность» и составляют «здравый смысл» англичанина, — смысл, который, как я почтительно осмелюсь указать Мередиту, не только не есть «основа для чувства комического», но, напротив, он-то и делает комедию фактически невозможной, ибо вовсе не выглядел бы здравым смыслом, если бы самодовольство и самовлюбленность не сделали его бесчувственным к ее интеллектуальной прямоте. А ведь функция комедии — обнажать эту самодовольную бесчувственность с помощью яркого прожектора морального и интеллектуального анализа.

А вот француз, ирландец, американец, древний грек свободны от этого чисто британского здравого смысла, ибо обладают интеллектуальной тонкостью и великодушным умением видеть вещи в подлинном свете и потому властвовать над ними. Потому-то освобождение от иллюзий приносит им радость (а в Англии это вызывает ужас и ненависть), потому и любят они комедию (высокое искусство разрушения иллюзий) так глубоко, что приносят ей в жертву дорогие их сердцу установления, которые сами же идеализируют. Во Франции Мольеру позволяли издеваться над маркизами. В Англии он не мог бы покуситься даже на рыцарство (порой присваиваемое и шерифу) покойного сэра Огастеса Хэрриса. Однако при всем этом англичанин считает себя гораздо более независимым и уравновешенным и даже большим республиканцем, чем француз, причем не без некоторых, хотя и весьма незначительных, оснований, ибо нации, одаренные чувством комедии, зачастую до таких пределов подражают снобистскому честолюбию и идеалистической восторженности англичан, что даже сами англичане начинают высмеивать эти черты. Но другие нации жертвуют ими ради комедии, англичане же ради нее не жертвуют ничем, и в конечном итоге наши ближайшие соседи, опутанные условностями, благонамеренные и фанатичные, атакуют и подрывают своими комедиями аристократию, трон и церковь. Мы же, далекие от бескорыстного почитания этих институтов, лишаем их только нескольких самых острых зубов, а потом решительно поддерживаем как часть механизма, обеспечивающего земной успех.

Англичанин гордится этим антикомедийным здравым смыслом, считая его по меньшей мере исключительно практичным. Однако в действительности этот здравый

смысл по-ослиному непрактичен. Так, например, электрический телеграф, телефон и электрическая тяга были изобретены и усовершенствованы потому, что они необходимы для цивилизованной жизни. Непрактичный иностранец осознает это и принимает меры, чтобы установить на улицах столбы для проводов. Британец же никогда не оценит целесообразности этих мер. Он тратит километры провода и наносит неслыханный ущерб имуществу, привязывая эти провода не к столбам, а к дымовым трубам везде, где ему удастся обмануть домовладельцев и пробраться наверх. А когда дело доходит до электрического транспорта и о крышах не может быть и речи, он вдруг дебютирует в новой роли любителя урбанистической живописности и объявляет, что необходимое кабельное оборудование испортит вид наших улиц. Улицы Нюрнберга, холмы Фьезоле не стали выглядеть хуже из-за этих приспособлений; но красоты Тоттенхэм-Корт-Роуд слишком священны, чтобы так осквернять их: единственное, что способен вынести в дополнение к прелестям этого района взор влюбленного в красоту конки — это загнанную клячу конки и кучи навоза. Вот он, ваш английский здравый смысл! Беспомощность англичанина перед лицом электричества характеризует его беспомощность перед лицом всего, что лежит вне комплекса привычек, называемых им убеждениями и способностями.

Таков он и в театре. «Здравый смысл» не в том, чтобы смеяться над собственными предрассудками: здравый смысл в том, чтобы чувствовать себя оскорбленным, когда другой смеется над ними. Ко всему прочему англичанин — очень серьезная личность, то есть он глубоко убежден, что его предрассудки и глупость есть жизненная основа цивилизации и что лишь непоколебимо и решительно держась за их моральный престиж можно спасти мир от возвращения к дикости и первобытному состоянию, когда, согласно его представлениям и вопреки естественной истории, будто бы царили беззаконие и промискуитет. Однако в действительности нас на эту стадию отбрасывают невыносимые крайности его собственных представлений о законе и порядке, морали и общепринятых приличиях. Таким образом, и по своей профессии и по убеждениям англичанин — моралист, аскет, христианин, правдолюбец и честный делец. Но, вступая в противоречие с собственными убеждениями и оцени-

вая себя по своим же канонам, англичанин обнаруживает, что на практике он продувной мошенник, лгун, бессовестный пират, притеснитель бедных и распутник. Мередит с изяществом замечает, что лекарством от такого хитроумного самообмана и ослепления является комедия, чей парящий дух «гуманным взглядом окидывает все дурное, бросает на него рассеянный свет и преследует потоками серебристого смеха». Да, мистер Мередит. Но предположим, у пациентов достаточно «здорового смысла», чтобы не желать излечиваться! Предположим, что они прекрасно осознают всю огромную коммерческую выгоду, получаемую от того, что отделяют духовную жизнь от деловой и практической такой перегородкой, которая непроницаема для совести и которую не пробивает ничто, кроме «духа комического». Предположим, что больше всего на свете они страшатся «духа комического», шарахаясь от его «свечения» и считая «серебристый смех» признаком отвратительного вкуса!

Конечно, рассуждая так, они лишь повинуются здравому смыслу, с точки зрения которого поощрение комедии и наслаждение ею должно казаться столь же глупым, губительным и «неанглийским», как поведение человека, поджигającego свой дом ради того, чтобы полюбоваться летящими искрами, красным заревом, фантастическими тенями на стенах, возбуждением толпы, блеском пожарных машин и испугом соседей. Без сомнения, придет время, когда мы ежедневно будем умышленно сжигать по одной лондонской улице, чтобы сделать наш город по-современному красивым и здоровым. И за наш «здоровый смысл» тогда будут опасаться не больше, чем теперь, когда мы каждую неделю посылаем белье в прачечную. Когда наступит этот день, комедия, возможно, тоже станет популярной, ибо, в конце концов, ее функция заключается не в чем ином, как в разрушении ветхозаветных прав (может быть, к тому времени, после двадцатилетних размышлений, это готов будет признать и Мередит). К сожалению, сегодня наши посещающие театр граждане способны вытерпеть подобное иконоборчество, только если оно подсказано отчаянием и пессимизмом. Оно внушает им зловещую радость, когда совершается серьезно и сурово, когда оно ужасает, — словом, так, как, по их мнению, делает Ибсен. Но чтобы разрушение идолов совершалось с легкостью, с серебристым смехом, похожим

на потрескивание колючек под горшком: нет, это слишком скандально и безнравственно, слишком цинично, бессердечно и возмутительно. Следовательно, наши пьесы должны либо изображать ветхозаветные нравы, либо бросать трагический вызов порядку, установленному природой. Сведение к абсурду, даже логическое, подтрунивание, даже добродушное, ирония, даже самая тонкая, веселость, даже и «серебристая», — обо всем этом не может быть и речи в делах морали, разве что среди людей, обладающих природным аппетитом на комедию, который должен быть удовлетворен любой ценой и во что бы то ни стало, — это, значит, не среди английских зрителей, которые решительно отвергают комедию.

Несомненно, только патриотизм заставляет Мередита списочно утверждать, что «наши английские школы не дают ясного представления об обществе», а «о мыслях, витающих над собравшимися в театре мужчинами и женщинами, они не дают вообще никакого представления». Но достаточно ли убежден он в том, что аудитория, получившая образование в английских школах, действительно так мало осведомлена об обществе и о всех этих «собравшихся в театре мужчинах и женщинах», что считает излишним всякие разоблачения со стороны «бдительного духа комического» с его «серебристым смехом», «рассеянным светом» и всем прочим? Разве не придет на ум людям, покупающим за полгинеи кресло в партере, что, коль скоро они вынуждены выносить любопытство фабричных инспекторов, общественных контролеров, инспекторов графских советов, присяжных бухгалтеров и им подобных, «духу комического» нельзя позволять совать нос в еще более деликатные дела? Не ясно ли, что «дух комического» разразился бы «серебристым смехом», если бы он увидел все, что девятнадцатый век вынужден скрывать под внешним лоском? Вот, например, Ибсен; думают, что он не лишен «духа комического». Однако его смех не такой уж серебристый, не правда ли? Нет, конечно, и если бы наш век и подходил для комедии, все равно Мередита попросили бы перейти в предыдущее столетие. Как, интересно знать, могут наслаждаться комедией Ибсена люди, которые хотели возбудить судебное преследование против редакторов нового издания библии за то, что они осмелились исправить кое-какие ошибки, внесенные некогда в канон

нический текст? Или люди, которые поносили Фрауда за то, что он опубликовал дневники Карлейля и написал правдивую его биографию, а не вымышленную? Действительно, комедия! Я раздражаюсь непочтительным смехом и меняю тему.

Новый состав исполнителей «Жизни Пьеро» на утренних спектаклях в театре принца Уэльского придал этой пьесе еще большую привлекательность. Пьеро играет теперь Фелиция Малле; мы можем полюбоваться также вздернутым носом неотразимой Литини, появившейся теперь в роли Фифин. Литини, конечно, была предестным Пьеро, но ее хрупкое, утонченное очарование было слишком женственным, уместным лишь в лирических моментах драмы — в первом акте, где требуется воплотить мечтательную и деликатную застенчивость, и в патетическом последнем акте. В качестве же вульгарного пьяницы и картежника Литини была так же фантастически неправдоподобна, как ангел на скачках. Фелиция Малле гораздо убедительнее, реалистичнее, а потому и доходчивее, хотя она и не так стройна и совсем не так молода. Литини была подобна беспутной «La Sylphide»*. У Малле явное сходство с прожигающим молодость отпрыском мелкобуржуазной семейки. Она очень наблюдательна, владеет великолепной исполнительской техникой. Словом, актриса она яркая и обаятельная, по-видимому, совершенно равнодушная к романтическим чарам, стремящаяся опираться исключительно на драматический сюжет, реалистическую иллюзию и комическую действительность. И она пренебрегает набором условных жестов, принятых в классической итальянской пантомиме, всегда руководствуясь методом пластической выразительности. В итоге пьеса теперь более драматична; второй акт, казавшийся раньше очень слабым, производит сильное впечатление, и весь спектакль гораздо живее, чем раньше. Добиться всего этого помогли и другие изменения.

Джакине, еще недавно обреченный изображать парижского шулера в нелепом наряде светского любовника из «L'Enfant Prodigue»¹, выступает теперь в собственном обличье с таким успехом, что трудно поверить, будто перед нами тот же самый актер. Элла Ди, если исходить из лондонских представлений о миловидности, более

¹ «Блудный сын» * (франц.).

миловидная Луизетта, чем ее предшественница, которую она превосходит и в грации и в выразительности. Литини — блестящая Фифин, и мы впервые жалеем, что эта роль так мала. А Росси играл не лучше, чем раньше, но только потому, что лучше играть уже невозможно. Оркестр превосходен, музыка умна и эффектна, хотя в ней и нет ни одного из модных заимствований, настолько популярных, что публика не замечает их в девяти случаях из десяти (кто, например, заметил, что антракт из «Строптивной Салли» *, в котором партия фагота целиком выдержана в манере разухабистых морских мелодий, пародирует напыщенность Тома Баулинга *?). В общем эта «пьеса без слов» сейчас просто чудесна. Нужно быть критиком, чтобы понять, какое это блаженство — прийти в театр, где ты не должен слушать неряшливый диалог и жеманно светские или гнусаво театральные голоса. Просто смотреть на пластичные фигуры, видеть выразительные взгляды и жесты, — какое это восхитительное новшество для меня!

Но, кажется, кое-кто из зрителей возмущается тем, что пришлось заплатить полную цену за пьесу без слов, так же как они возмущаются, когда приходится платить за докторский совет, не сопровождаемый бутылкой отвратительного лекарства. Можно было наблюдать, как некоторые из этих несчастных в течение всего спектакля тщетно ждали, когда же наконец актеры заговорят, и в конце концов уходили, громко негодуя на дирекцию, которая надула их. Я лично восторгаюсь этими бессловесными пьесами, хотя отлично понимаю, как трудно бывает без слов довести до публики какую-нибудь тему, кроме самых истрепанных. В дни моей юности трудность эту можно было преодолеть, взяв какую-нибудь историю, известную каждому; теперь никто не знает никаких историй. Если вы поставите на сцене «Спящую красавицу» как пантомиму, то можете быть уверены, что публика знает не сюжет, а настоящее имя и адрес актрисы, исполняющей роль героини, размер ее жалованья, кто ангажировал ее на следующий год, каковы ее излюбленные развлечения и как зовут ее любимую собачку.

«Сэтердей ревю», 27 марта 1897 г.

«ИУН ГАБРИЭЛЬ
БОРКМАН»

(«Иун Габриэль Боркман», пьеса в 4 действиях Генрика Ибсена. Английский текст Уильяма Арчера. Премьера спектакля театра «Новый век», состоявшаяся в помещении театра «Стрэнд» 3 мая 1897 г.)

Первое представление «Иуна Габриэля Боркмана», новейшего шедевра, вышедшего из-под пера всеми признанного главы европейского драматического искусства, прошло в Лондоне в обычной нищенской обстановке. Для первой сцены — в сумрачном доме Боркманов — были использованы вылинявшие, засаленные и запыленные обломки какого-то веселенького французского салона, первоначально предназначавшегося, должно быть, для оффенбаховской «Мадам Фавар», дополненные несусветной «норвежской» печкой, рисованной лестницей и парой стульев. Эти стулья, несомненно, были белыми с золотом, когда фигурировали в пьесе Тома Тэйлера «Заговор и страсть» или каком-нибудь другом допотопном спектакле, поставленном до того, как Бэнкрофт произвел переворот в декорациях театральных интерьеров; с тех пор, вероятно, они валялись непроданные и никому не нужные в одном ворохе со старыми ключами, литографиями принца-консорта в рамочках, какими-нибудь каминными щипцами, прутами для ковра на лестнице и прочей рухлядью, оставшейся от продажи. И все-таки эту сцену можно по крайней мере описать, она даже вдохновляет... на иронию. Во втором акте, где комната на верхнем этаже, по которой Боркман волком мечется в течение восьми лет, была вовсе не комнатой, а квадратной коробкой, с виду омерзительной, ничего не подсказывающей нашему воображению и настолько не поддающейся описанию, что никакая критика ей не угрожает. В третьем акте (где, как помнит читатель, нужен меняющийся ландшафт из «Парсифаля») два новых задника, написанных специально для спектакля, вполне пригодны для того, чтобы создать какую-то иллюзию полуночи, заснеженного соснового леса и горы с подходящими аксессуарами, но все впечатление совершенно теряется из-за того, что деревянный пол сцены остался непокрытым и что были только одни кулисы для обоих задников.

Глядя на это и представляя себе величие автора и совершенство его искусства, я испытывал чувство стыда. Не знаю, что переживают по этому поводу сэр Генри Ирвинг, Джордж Александер и Уилсон Баррет, — в основном они, наверно, испытывают удовольствие от того, что Ибсена так унизили. Что касается меня, то я заклиная театр «Новый век», когда он подготовит к постановке следующую пьесу Ибсена, обратиться за помощью ко мне. Если у меня найдется банкнота в десять фунтов, они ее получают, если же нет, я по крайней мере одолжу им пару приличных стульев. Я не могу не думать, что Мэссингем, Сетро и Уильям Арчер не пожалели бы по такому случаю уделить кое-что из обстановки своих скромных хижин, если бы они не рассчитывали зрелищем столь беспросветной нищеты устыдить не только меня, но и публику. Боюсь только, что такой моральный урок скорее послужит к позору Ибсена, чем наполнит казну театра. Они затратили на эту постановку либо слишком мало, либо слишком много. Когда доктор Фернивал ставил «Лурию» Браунинга в лекционном зале Университета, имея в своем распоряжении только кое-какие занавески и стул, позаимствованный в столовой колледжа, и все актеры были в своих обычных костюмах, мы совершенно забывали об отсутствии декораций, словно находились в шекспировском «Глобусе». И здесь между оформлением такого рода и хорошим сценическим оборудованием никакой разницы не было. Бедность пионеров современной драмы делает им честь; однако если в искусстве она может породить только что-то уродливое и жалкое, то ее допускать нельзя. Кроме того, говоря откровенно, я просто не верю, что театр «Новый век» не мог себе позволить приобрести хотя бы стулья лучше.

Должен с сожалением заметить, что недостатки в декорациях к «Йуну Габриэлю Боркману» не были искуплены изобретательной и красочной режиссурой; режиссерская работа Вернона коснулась только актеров, так как она была направлена не на создание наиболее полной сценической иллюзии, а на то, чтобы с максимальной справедливостью распределить хорошие места на сцене между участвующими в спектакле актерами. Обладай Вернон достаточным эгоизмом, в котором обычно обвиняют актеров-режиссеров, и выдели он самое видное

место на сцене для себя, это, вероятно, можно было оправдать, потому что он играл Боркмана. Но, видимо, чувство справедливости в нем сильнее тщеславия, ибо он находился в центре внимания публики даже меньше, чем ему полагалось, и обязательно обращался спиной к публике, когда декламировали Элизабет Робинс, Женеви́ева Уорд или еще кто-нибудь, кому он предназначил выигрышное место. Увы! Подобные понятия о справедливости, безусловно, делающие честь гражданскому мужеству Вернона, слишком примитивны, чтобы применяться в искусстве. Задача постановщика «Йуна Габриэля Боркмана» состоит в том, чтобы выдвинуть на первый план центральное действующее лицо, и если актер, исполняющий эту роль, чересчур скромнен, чтобы сделать это самому, ставить пьесу должен кто-то другой. Актерам Вернон, возможно, и нравился, потому что он действительно умел предоставлять каждому из них центральное место на сцене всякий раз, когда у них появлялась возможность показать себя, но, поскольку этот акт закулисного правосудия противоречил естественности постановки, актеры от него ничего не выгадали, а пьеса сильно пострадала.

Вернону, я полагаю, сильно мешала и довольно старомодная сценическая трактовка пьесы как трагедии. Теперь при традиционной сценической интерпретации трагедии мы пренебрегаем реализмом, причем даже умеренной его долей, традиционной в комедии. В трагедии люди произносят напыщенные речи, обращаясь к собеседникам через всю сцену, делают длинные стремительные переходы к своим «местам в мизансцене», принимают на виду у публики разные позы, неестественность которых не только не прячут, а, наоборот, всячески подчеркивают и навязывают зрителю; эмоции выражают движениями всего тела, в то время как хороший комедийный актер выражает их, чуть приподняв брови или слегка изменив интонацию. «Йун Габриэль Боркман» с точки зрения техники, безусловно, трагедия, потому что эта пьеса кончается смертью главного героя. Но ставить и играть ее в риторическом плане — это все равно, что рисовать «Пляски смерти» * в стиле Караччи или Джулио Романо. Здесь, очевидно, нужен стиль обыденно-фантастический, реалистически-пророческий, — словом, готический. Я прекрасно сознаю, что требовать готического

искусства от наших режиссеров, убежденных, что их дело — примирять веления театрального этикета с трагической или комической традицией нашей псевдоклассической драмы, — значит давать им наказ, который они поймут лишь крайне смутно и вовсе не смогут выполнить. Но ведь Вернон не рутинер; он человек с идеями. В конце концов, сэр Генри Ирвинг (в стиле своих «Колокольчиков» *), Люнье-По, Ричард Мэнсфилд * и Чарлз Чэррингтон справились с этой задачей (не соблюдая псевдоклассических традиций) почти настолько, чтобы доказать, что она безусловно разрешима. Но если нет возможности прибегнуть к услугам этих гениев, я заклинаю режиссеров традиционного толка ставить драму Ибсена как комедию. Это не решит дела, но все же будет лучше, чем трактовать ее в трагедийном плане.

Что касается актерской игры, то для Лондона она была сравнительно неплоха, когда актеры играли то, что было доступно их пониманию, а когда этого не было, они по крайней мере преисполнялись плачевно благими намерениями, что, к сожалению, случалось очень часто. Будь они антиибсенистами, они бы со злобы и в отместку бормотали непонятные им пассажи с бессмысленным раздражением, решая, таким образом, показать пьесу в наихудшем свете, не выставляя в то же время в этом свете самих себя. Но актер-ибсенист, исполненный сознанием величия Ибсена, отмечает строки, смысл которых ему недоступен, внезапным взрывом патетической сентиментальности. Такой план продиктован уважением к Ибсену, и он, несомненно, наносит меньше ущерба постановке, чем план, порожденный пренебрежением к драматургу, но он глубоко фальшив и к тому же — с сожалением должен сказать это — постепенно приводит к убийственной лживой традиции, которая в конце концов может превратить Ибсена в сплошную непереносимую скучищу. Взять, к примеру, Эллу Рентхейм. Это роль, которая до какого-то момента не выходит за грань обычного, — роль чувствительной и несчастной старой девы. Девятнадцать двадцатых ее можно было бы завтра же перенести на подмостки театра Принцессы, где ее приняла бы со слезами на глазах та публика, которая восторгается «Двумя бродягами» * и «Ист Линн» *. Желание Эллы усыновить Эрхарта — это самая обыкновенная сентиментальность, а ее упрек Боркману в том,

что он в угоду собственному честолюбию убил в ней и в себе самом «живую душу, способную любить», — это *coup de théâtre*¹, который вполне в возможностях драматургов рангом значительно ниже Пинеро. Все это Элизабет Робинс подает вразумительно, а порой даже прелестно и трогательно. Но как только диалог пересекает грань, которая отделяет ибсеновскую сферу от сферы обычного, интонации актрисы сейчас же начинают звучать фальшиво.

Приведу пример, самый яркий в пьесе: «Элла (с сильным чувством): Сострадание! Ха, ха! Я не знала сострадания с тех пор, как ты изменил мне. Я стала совершенно неспособна на такие чувства. Бывало, придет ко мне на кухню бедный, голодный, иззябший ребенок и плачет, просит поесть — я поручала его кухарке. Никогда не чувствовала я потребности взять ребенка к себе, согреть его у своего камина, порадоваться, глядя, как он ест досыта. В молодости я не была такою — я это ясно помню. Это ты причина того, что во мне и вокруг меня все стало так пусто, бесплодно, как в пустыне».

Есть ли в этом монологе что-нибудь, чего нельзя было бы найти в любом популярном романе или сентиментальной драме, написанных после смерти королевы Анны? Если бы мисс Миллуорд вздумала вставить его в «Черноглазую Сьюзен»*, партер «Адельфи» принял бы его со слезами на глазах и без малейшего подозрения, что он из ибсеновской пьесы. Но Элла Рентхейм на этом не останавливается.

«Ты обманул меня, лишив материнских радостей и счастья, — продолжает она. — И материнских забот и слез тоже. И последнее было, пожалуй, самым горьким лишением. Как знать? Может быть, мне именно нужнее всего были бы материнские заботы и слезы».

Ну а тут партер «Адельфи» был бы уже озадачен, ибо здесь Ибсен говорит как Великий Человек, то есть как человек, чьи моральные понятия намного превосходят обычное торгашеское представление о жизни, как о спекуляции счастьем, когда неудачная сделка приносит горе и слезы, а удачная — радость и благополучие. И тут Элизабет Робинс внезапно доказывает нам, что она отнюдь не является ибсенисткой в истинном смысле

¹ Неожиданная развязка (франц.)

слова. Искренний и трогательный тон жалобы вдруг переходит у нее в заметно наигранное нытье (прошу прощения за грубое слово); и фраза, самая волнующая в пьесе, если ее произнести просто и правдиво, звучит как сентиментальный парадокс, для самой актрисы лишенный какой бы то ни было правды и убедительности. Эта неудача логически вытекает из актерских удач Элизабет Робинс. Ее успех в роли женщины, восстающей против непереносимого рабства, налагаемого на нее идеальной женственностью (Карин и Марта в «Столпах общества»), или против мужчины, который относится к ней как к своей сексуальной добыче (Марианна, рассказывающая о судьбе своей матери), был огромен, кроме тех случаев, когда этому мешали коммерчески неблагоприятные условия постановок. В роли пылкой, одаренной богатым воображением Новой Женщины, юной и свободной, ни с чем не считающейся в силу своей неопытности, требующей от жизни «увлекательности» и смертельно опасной для впечатлительных людей вроде Строителя Сольнеса, людей, которые надели на себя цепи жизни, не усвоив из нее никаких уроков, Элизабет Робинс была во всем великолепна, и не потому, что она поняла характер героини, а потому, что этот характер совпадал с ее собственным. Изображая на сцене чисто физиологическую сторону острого нервного расстройства, как в «Жене Алана» или в «Миссис Лесингем»*, и наглядно и естественно воспроизводя симптомы этих расстройств, она ввела в наш театр моду на душераздирающие страдания. Но в ролях эмоциональных, как их справедливо называют, где мудрость сердца должна сочетаться с чувством единения и общности с другими людьми, — короче говоря, в ролях, которые мы, вероятно, назовем религиозными, как только начнем спрашивать, что такое религия, — Робинс эмоциональна не больше, чем флейта: у нее приятный голос, и она может играть с претензией на чувство, но правды, искренности в этой игре нет. И поэтому Элла Рентхейм, в той мере, в какой эта героиня эмоциональна, ей не удалась. Дело в том, что Робинс слишком молода и слишком индивидуалистична для такой роли. Правда, передать жалобы Эллы она сумела довольно хорошо, так же как и ее романтическую любовь и приятные манеры в обращении, например любезное прощанье с Эрхартом. Но от

женщины, у которой было отнято право на слезы и горе, которая понимает, что, пожалуй, стоит попытаться счастья и пойти в горы с Боркманом в безумную вьюжную ночь, — пусть даже все кончится бесславным возвращением к домашнему очагу, — от этой женщины здесь нет и следа, разве только кое-какие намеки на то, что Элизабет Робинс с трудом вытерпела бы подобную мудрость, если бы столкнулась с ней в реальной жизни.

Вернон неплохо сыграл Боркмана, но это не ибсеновский Боркман, а его противоположность и отрицание, и потому, чем лучше играл Вернон, тем хуже было для пьесы. Мы видели во всем разочарованного пожилого дельца, не доброго, но терпеливого и разумного, сила которого зиждется на опыте, показавшем человеку пределы его возможностей. Я думаю, что Вернон изучал своего Боркмана на севере Ирландии, где этот тип достиг совершенства. Боркман же Ибсена, наоборот, представляет собой человека с самой буйной фантазией, чьи несчастья только питают его иллюзии и чье представление о собственном могуществе, вскормленное одиночеством и бессилием, возрастает до гиперболических, наполеоновских размеров. У Вернона уход во вьюжную ночь есть результат помрачения рассудка, небольшого кровоизлияния в мозг почтенного банкира; настоящему же Боркману уготована судьба одержимого мечтателя, в течение тринадцати лет отрезанного от повседневной жизни и лишённого чувства ответственности, без чего гений неизбежно начинает парить в небесах и кончает безумием. Вернон показывал человека, который был совершенно земным и нормальным, пока не отправился вдруг погулять в метель. Такой Боркман, понятно, немного скучноват. Даже Уэлч, с триумфом проведший свою сцену во втором акте, в третьем совершил страшную ошибку. Фулда — его только что сбили с ног и едва не переехали те самые сани, в которых уезжали его дочь, совращенная Эрхартом, и фру Вильтон, — захлебываясь от восторга, рассказывал о том, что он называет счастьем своей дочери, то есть о том, что она при самых благоприятных предзнаменованиях уехала в санях с серебряными гербами завершать свое музыкальное образование. Смысл этой сцены, проникновенно трагической и одновременно неотразимо смешной, заключается в том, что ликование Фулдала так же искренне, как

искренне и сардоническое подтрунивание Боркмана. Но тут Уэлч неожиданно приносит эту сцену в жертву театральному эффекту, совершенно затрепанному со времени Гарри Николса и даже Артура Робертса. Он изобразил несчастного старика, который разражался перед нами притворным хохотом, как некий потомок клоуна, отпускающего на арене шутки в тот момент, как дома у него умирает любимое дитя, — и тем испортил роль, которая, не будь этого, оказалась бы лучшей в спектакле.

Мартин Гарви в роли Эрхарта был умен настолько, чтобы уловить главную идею роли — порыв к счастью, но не настолько опытен, чтобы понять, что задача актера вовсе не в том, чтобы быть рупором идеи, а в том, чтобы передать искреннее и простое человеческое чувство, которое эту идею выражает, когда приходит время, но никак не раньше. Он проявил, как мы все и ожидали, немалый актерский талант и большее, чем встречается обычно, драматическое чутье; однако в первом акте он играет не ибсеновского смущенного молодого человека, а скорее «нарящего в небесах юношу», созданного фантазией Чедбенда. Позднее такая его трактовка роли чуть не привела в самом ответственном месте постановки к серьезной неудаче.

Женевьева Уорд играла Гунхилд. Это очень трудная роль: проявления горячей материнской любви, предписываемые исполнительнице Ибсеном, говорят о трагическом накале страсти, который, однако, не находит выражения в диалоге. Актрисе не удалось до конца убедить меня в том, что она нашла средства справиться с тем и другим. Если говорить правду, то ее трагический стиль, идущий от Ристори, для Ибсена не подходит, и, наоборот, ее разговорный стиль, восхитительно естественный и лишенный той месопотамской помпезности, с какой провозносит слова Стронгеля Сольнеса кое-кто из ее коллег, подлинно драматичен: он напомнил мне ее превосходное исполнение (когда она еще давно играла в паре с Верноном) роли Лоны Хессель. Миссис Три с большим умом и большим успехом сыграла фру Вильтон, а Дора Бартон в роли Фриды была просто превосходна. Впрочем, обе эти роли сравнительно легки. Мисс Колдуэлл изо всех сил старалась приспособить свое прославленное создание — фарсовую рабыню, чтобы показать нам ибсе-

новскую горничную, и ей это в общем удалось, за исключением одной маленькой сценки в начале третьего акта.

В целом же «Иун Габриэль Боркман» представляет собой спектакль, не оправдавший надежд, которые рождаются при чтении пьесы, надежд, возможно, неосновательных, но вполне естественных.

«Сэттердей ревю», 8 мая 1897 г.

СНОВА «КУКОЛЬНЫЙ ДОМ»

(«Кукольный дом» Генрика Ибсена.

Театр «Глоуб», 10 мая 1897 г.

«Гамлет». Театр «Олимпик», 10 мая 1897 г.

«'Chand d'Habits»¹, музыкальная пьеса без слов Катюля Мендеса и Жюля Буваля. Театр Ее Величества королевы, 8 мая 1897 г.)

Наконец-то я начинаю понимать противников Ибсена. И, должно быть, я становлюсь стар, немощен, сентиментален и глух, ибо не могу, как шрежде, глядеть прямо в глаза действительности. Восемь лет назад, когда Чэррингтон, поставив «Кукольный дом», нанес решительный удар противникам Ибсена, — пожалуй, единственный в Англии удар, который попал в цель, — я ликовал и на разрушения, произведенные им среди идолов и алтарей идеалистов, смотрел, как молодой военный корреспондент на артиллерийский обстрел грязных городских трущоб. Но теперь я глубже понимаю, что это значит для несчастных, которые не мыслят иной жизни, кроме жизни в «кукольном доме». Хозяин «кукольного дома» может существовать спокойно и даже восхищаться собой до тех пор, пока его величают королем Артуром и осыпают лестью; но ему, вероятно, станет горько и страшно, когда вы изобразите перед ним какого-нибудь Турвальда Хельмера и, пробудив гнетущие его тайные сомнения в себе самом, заставите его совесть шептать: «Этот человек — ты», а он в это время, пожалуй, уже не может стать иным. Доктора Ранка, больного рахитом и золотухой, больше уже никто не принимает, как Ирода, за жертву гнева божия или за диковину, на которую все таращат глаза, как какой-нибудь деревенщина на овцу о двух

¹ «Продавец платья» (франц.).

головах. Мы знаем теперь, что Ранк — это естественный плод супружеской жизни какого-нибудь врожденного инвалида, пьяницы или помешанного, у которых на зубах оскомины, потому что отцы их ели кислый виноград: это тоже страшно, и нетрудно понять, почему это вызывает мучительный протест.

Заметьте, я больше не говорю о пробуждении женщины — самой главной проблеме и предмете споров того времени и ибсеновской драмы. И к чему говорить? В пьесе эта проблема решается именно так, как она решается теперь в самой жизни. У женщины открылись глаза, и она вмиг сбрасывает с себя кукольное платье. Муж удивленно глядит на нее, но он бессилён что-либо предпринять: отныне он вынужден либо обходиться без нее (и в этом случае его воображаемая независимость исчезает, как дым), либо обращаться с ней, как с человеком себе подобным, полностью признав, что он отнюдь не существо высшего порядка — мужчина, который живет с существом какого-то другого, низшего порядка — женщиной, что человечество, как и животный мир, состоит из существ мужского и женского пола и неравенство полов есть просто басня, обязательно заканчивающаяся для героя невероятным унижением, вроде того, которому Ибсен подверг наших провинциальных королей артуров. На первый взгляд кажется, что развязка пьесы не так уж трагична: мнимый «вопросительный знак» — просто-напросто сентиментальная выдумка; ведь совершенно ясно, что поступок Норы образумил Хельмера, и ее уход — не эффектный жест, сопровождаемый словами «прощай навек», а паломничество с целью обрести самоуважение и пройти школу жизни. Но есть в развязке пьесы некая скрытая торжественность, обусловленная безотчетным предчувствием, что бунт Норы завершает целую главу в истории человечества. Стук захлопнувшейся за ней двери более знаменателен, чем пушечный выстрел при Ватерлоо или Седане, потому что, когда Нора вернется назад, дом ее уже не будет прежним: когда патриарх теряет свою власть и «кормилец» признает свое зависимое положение, старому порядку приходит конец.

Но общественное установление, на которое потрачено столько человеческой любви и страданий, с которым связано столько самого чистого добра и самого черного зла, не может рухнуть, не растрогав даже тех, кто его разру-

шает, а тем более тех, кто уверен, что его разрушение наносит обществу смертельную рану. Этот мотив страха и раскаяния в «Кукольном доме» сначала связывали лишь с вопросом о правах женщины. Однако теперь, когда этот вопрос больше не отвлекает наше внимание, мы глубоко осознаем все бремя нашей ответственности за нерешенность судеб наших хельмеров, кротстадов, ранков и предков Ранка, от которых мы не можем, как «небесный близнец», избавиться, расквасив им носы и сказав: «Убери их прочь, ты, отец пятнистой жабы».

Возможно, однако, что разницу между тем впечатлением, которое произвел знаменитый спектакль в 1889 году, и тем, которое я получил сейчас от возобновленной постановки, можно отчасти объяснить различием актерского исполнения. В прошлый понедельник Кортни Торп с замечательным искусством сыграл в дневном спектакле Хельмера, а в вечернем — Призрака в «Гамлете», причем обе эти роли удались ему лучше, чем всем другим нашим актерам. Уоринг, наш первый Хельмер, хорошо осознавал всю глубину этой малопривлекательной роли, но принес себя в жертву, согласившись ее играть. Однако воплотиться в Хельмера он так и не смог. Он подошел к нему со стороны, критически, и поэтому нарочито выставлял его в смешном виде. В результате такая интерпретация девяти десятых зрителей показалась вполне убедительной, а остальная их часть очень хорошо почувствовала, что Уоринг из самоуважения все время проводил границу между собой и Хельмером. Тем не менее игру Уоринга вспоминали не раз, когда эту роль попытался сыграть Чэррингтон, который прослыл самым скверным Хельмером в мире из-за несоответствия его темперамента темпераменту ибсеновского героя. Кортни Торп заставил нас забыть обоих своих предшественников. Он играл Хельмера с подлинной страстью. Нам впервые довелось увидеть такое толкование образа, и оно просто потрясло нас. Никто не преподносил нам наглядных уроков того, что получается, когда мужчина мнит себя венцом творения, — уроков, единственная цель которых вызвать в нас чисто социологический интерес. Мы увидели обыкновенного, такого, как мы сами, человека, который слепо разрушает свое счастье, теряет единственную свою любовь, и драматизм этой ситуации глубоко нас взволновал. Конечно, у актера были и недочеты и невольные промахи. Кортни Торп

нетвердо помнил роль, и когда слова не вспоминались сами собой, он говорил первое, что приходило в голову (иногда чистейший вздор), только бы не выйти из роли. Кроме того, он поддался соблазну особенно многозначительно произнести две или три из наиболее пустых и тщеславных реплик Хельмера и разрушил тем самым естественность — единственное, что могло сделать их по-настоящему правдоподобными и заставить звучать в полную силу. Но все это не имеет значения: мелочи не могут затмить общего успеха. Ибсен и на этот раз принес актеру славу.

Нора в исполнении Дженет Эчерч нас поразить уже не может; пусть актрисой восторгаются молодые критики, которые в понедельник видели ее в этой роли впервые. Я по-прежнему считаю, что ни одна из ныне здравствующих английских актрис ее поколения не может соперничать с ней в мастерстве такого высокого класса, мастерстве исключительном (да будет мне позволено отметить это!), в наше время очень трудно дающемся актрисам, которые стремятся самые банальные вещи скрашивать своим обаянием. Нам нередко показывают на сцене образцы новомодного стиля актерской игры, — например, изящную и тонкую исполнительскую манеру миссис Кендалл в «Величайшем из сих» или блестящее мастерство Уинифред Эмери в пьесе «Оправдана за недостатком улик». Успехи этих актрис доказывают, что неповторимость Дженет Эчерч обусловлена не только ее исполнительским мастерством, а и современностью ее культуры, силой ума, остротой видения и умением использовать в своем творчестве все предоставляющиеся ей благоприятные возможности. За восемь лет, прошедших с 1889 года, у нее прибавились силы и мастерство, ее игра стала еще действительнее, увереннее и искуснее, чем раньше. Однако у нее есть не только приобретения, но и потери. Раньше первая сцена Норы с Кругстадом была полна чудесной наивности. Актриса с неповторимым совершенством передала и молодому беспощадное презрение Норы к Кругстаду, и ее уверенность, что он просто-напросто вульгарен в своем желании увидеть что-то серьезное в сделанном ею подлоге, и ту решимость, с какой она отвергла возможность какого-бы то ни было сравнения между собой и им. А как была сыграна финальная сцена! Холод и ясность спокойствия, наступившего для Норы вслед за неизбежным крушением ее иллюзий; перемена, которая произошла в ней,

и пробуждение ее интеллекта — все это сказалось в совершенно новом тоне голоса, сухого и решительного, когда она, впервые глядя на мужа открытыми глазами, вызывает его на объяснение; да, все это и многое другое, необходимое для того, чтобы выявить открывшуюся горе новую правду и придать убедительность ее словам, что она больше не любит мужа, актриса доносила до нас с необычайной силой и естественностью. А теперь обе эти сцены, без сомнения, утратили для Дженет Эчерч прелесть новизны. В первой сцене с Кругстадом она играет так, будто главное здесь — страх Норы перед каторгой; а в начале объяснения с Хельмером, которое должно быть холодным и сдержанным, она изо всех сил старается изобразить банальную горечь разлуки. Все это очень старит ее глору. Правда, внешне она выглядит достаточно юной: «белочка» Хельмера по-прежнему весело танцует, распевает и носит легкомысленные платья, которые шокируют и приводят в ужас фешенебельную публику в партере (и которые к тому же никогда не могла бы носить жена высокомерного управляющего банком). Но Эчерч не удовлетворяется теперь изображением переживаний и страсти девочки. Это ей уже надоело, и в результате, хотя ее Нора и не утратила былой жизненности и своеобразия и пленяет публику даже сильнее, чем прежде, теперь мы уже не увидели ту юную девочку, образ которой очаровал нас в театре «Новелти» в те дни, когда Дженет Эчерч была менее опытна в искусстве изображать театральные страсти.

Чэррингтон в роли Ранка, которую он всегда играл превосходно, теперь превзошел самого себя. Однако смотреть на него стало тяжело. Трагизм роли он заметно усилил несколькими штрихами, которые живее доносят до публики отчаяние и обреченность Ранка. Актер уже больше не смягчает последний уход доктора, как раньше, когда он сентиментально прятал в карман носовой платок Норы.

Три главные роли пьесы сыграны очень хорошо. Скудость средств на декорации (на сцене, например, стоял продавленный диван) театр преодолел с помощью умной режиссерской работы да тем, что ему удалось сделать кое-какие займы и взять кое-что напрокат. Впечатление от спектакля получилось чрезвычайно сильным. Однако оно ослабляется ревностными, но тщетными усилиями Чарлза Фалтона и миссис Вейн Федерстоун изобразить Кругстада и фру Линне как можно убедительней. Фалтон,

незаменимый в «Адельфи», здесь со своей ролью расправляется, точно кузнец, который взялся вдруг чинить часы, а стиль игры, помогающий миссис Вейн Федерстоун так хорошо и с такой пользой для дела выступать в нереалистических спектаклях, в реалистической роли, как и следовало ожидать, производит совсем обратное впечатление. Все еще распространенное среди актеров приятное убеждение, что любой может сыграть Ибсена, испытания не выдерживает. К счастью, сильные стороны спектакля торжествуют над его недостатками. Если постановка «Дикой утки», которую мы увидим на будущей неделе, будет столь же удачной, как постановка «Кукольного дома», «Независимый театр» (к которому я, как мелкий держатель акций, несколько пристрастен) окажется на высоте.

«Гамлет» в театре «Олимпик» показался мне неплохим болеутоляющим средством после всех страданий в семье Хельмера. Забыв о том, что я критик, я поддался своей глухой детской любви к этой пьесе, которую помню почти наизусть, что дает мне явное преимущество перед Натком Гулдом, чье знакомство с текстом крайне поверхностно. У него ужасная и невыносимая склонность переставлять наречие «так» и этим разрушать стих. Кроме того, он делает паузы там, где нет точки, и не делает их там, где стоит точка. Например:

Какие сны приснятся (точка) В смертном сне,
Когда мы сбросим (точка) Этот брешный шум,—
Вот что (точка) Сбивает нас ¹...

Или:

По пока трава (точка) Растет пословица слегка
запесневелая (точка) ²

До конца были использованы им также и все возможности замены «иль» и «ль» на «или» и «ли». Так, например, он произносит

Быть я ль не быть — таков вопрос...
И ли, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? ³

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, «Гамлет», М., 1960, перев. М. Лозинского, стр. 71.

² Там же, стр. 88.

³ Там же, стр. 70.

Даже Фосс, который вообще играл Лаэрта лучше многих других, сказал:

О небеса ужель (точка) Девичий разум
Такой же (точка) Тлен как старческая жизнь (точка) ¹

Внешность Гамлета Натком Гулд показал хорошо, его чувства — лишь отчасти, а ума не показал ни крупицы. Его Гамлет умер, вполне владея всеми своими способностями; едва он с неповторимым жаром изрек, что «дальше — тишина», как в первом ряду партера встал какой-то пожилой человек и, обратившись к публике, произнес горячую речь на животрепещущие политические темы. Лили Хэнберри благодаря своему тонкому музыкальному слуху и красивой внешности с успехом совершила обычный обряд исполнения роли Офелии. Бен Грит был раздражающе смирным Полонием, а Кендрик — излишне пылким Горацио. Единственным заслуживающим упоминания достоинством спектакля был, как мы уже говорили, Призрак. Под конец дар речи, видимо, покинул Кортни Торпа, и последние строки его длинного монолога, а также его возгласы из-под сцены слились в сплошной вой, в котором нельзя было разобрать ни слова; но и это не могло испортить очень сильное впечатление от прекрасно задуманной и прекрасно исполненной роли.

Что побудило Бирбома-Три предложить «Chand d'Nabits» той публике, которая жаждет инсценировок недавних подражаний «историческим» романам Джеймса Гранта и Хэрисона Эйнсуорта? Ведь подобные «пьесы без слов» интересуют только людей, которые особенно восприимчивы к музыке, цвету и сложному искусству выразительного движения. Показывать их варварам, вообще лишенным всяких чувств и способным воспринимать лишь сенсационные пьески, которые актерами выкрикиваются, ставятся в самой примитивной форме и оснащаются множеством пистолетов, шпаг, шелковых и бархатных костюмов, это значит рисковать, что спектакль освищут, особенно в половине одиннадцатого ночи. К тому же увертюра, которая перед началом спектакля могла бы хоть немного

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, «Гамлет», М., 1960, перев. М. Лозинского, стр. 117.

настроить публику, была почему-то сыграна в антракте. Лично я с большим удовольствием посмотрел «Chand d'Habits» и бесчувственность и нетерпение публики показали мне совершенным свинством. Правда, мне перед этим не пришлось, в отличие от всех остальных зрителей, томиться на пьесе «Престолы всемогущих»*.

«Сэтердей ревю», 15 мая 1897 г.

ТРИУМФ ИБСЕНА

Возможно ли, что «Любимый конек»* был поставлен лишь в 1886 году? И, что еще поразительнее, — это была комедия — заметьте, комедия! — которая в меня вселила такую же уверенность в будущее Артура Пинеро, какую в других вселили «Расточитель» и «Вторая жена Тэпкеря», — обе эти пьесы я презирал, как жалкие подражания салонной мелодраме. Теперь, после десятилетнего перерыва, «Любимый конек» кажется мне не комедией, а провинциальным фарсом в трех действиях, полным сценических условностей, фарсом, который может показаться свежим лишь тем, кто, вроде меня, усилением памяти в состоянии вернуться в прошлое и вновь встать на точку зрения того времени, когда еще возможно было возобновить постановку «Лондонской спеси».

Ребяческие приемы пьесы особенно раздражают теперь, когда, сравнивая возобновленный спектакль с первоначальной постановкой, видишь, что Пинеро прибегает к ним вовсе не потому, что в его распоряжении нет талантливых актеров. В лице миссис Кендалл и Хейра он получил двух таких комедийных актеров, за чье участие в своей пьесе любой злополучный современный драматург охотно пожертвовал бы половиною гонорара. И все же роль Спенсера Джермина так облегчена, что мы вправе спросить тех, кто считает игру Хейра верхом совершенства: а какую же, по их мнению, роль действительно трудно играть? Миссис Кендалл обречена на то, чтобы смешить весь Лондон, когда она притворяется, что относится к взрослому пасынку как к малому ребенку, причесывает его, уговаривает не бояться, обещая, что она его не накажет, и тому подобное! В наше время все это вызывает лишь удивление. Подобные вещи еще простительны

в роли Шэттока, который введен в пьесу ради комической разрядки,— ибо в Англии даже комедия нуждается в комической разрядке,— и от которого никто не ждет, что он скажет или сделает что-либо правдоподобное или вероятное. Но они втиснуты в роль героини, которую играет самая блестящая лондонская актриса. Какими же мы были варварами в те времена, когда подобные штуки принимали как должное и от души потешались над ними!

И все же я не ошибался относительно «Любимого конька». В нем есть характеры, в нем безошибочно чувствуется тот же юмор, наблюдательность, подлинный комизм и литературное мастерство, что и в пьесе «Оправдана за недостатком улик». Вся беда в том, что драматург испортил и снизил пьесу, стремясь стать на уровень примитивности и грубости, господствовавших в нашем театре десять лет назад. Кое-кто с презрением спросит: а разве сегодняшний театр хоть сколько-нибудь лучше, разве «Красная мантия», к примеру, хотя бы вполовину так же хороша, как «Любимый конек»? Прежде чем ответить, позвольте мне сравнить «Любимого конька» с «Принцессой и бабочкой». Рискнул ведь Пинеро в наше время предложить публике театра «Сент-Джеймс» комедию с остротами Шэттока и сценой между леди Джермин и ее пасынком? Вы можете ответить, что от автора, который показал нам дуэль в «Принцессе и бабочке», можно ждать чего угодно; однако не следует забывать, что дуэль для сюжета «Принцессы» — лишь второстепенный эпизод, тогда как глупости в «Любимом коньке» преподносятся в качестве перлов комедийного искусства и, — прошу вас, заметьте это, — в самом деле они недурны в своем роде. Страшно подумать, что подобные пьесы могли в свое время считаться лучшими, но еще страшнее, что «Любимый конек» в 1886 году провалился, потому что юмор этой комедии был слишком тонок для вкусов тогдашней публики.

Но я готов пойти еще дальше, доказывая, что наши вкусы улучшились, и в поддержку своих доводов прибегнуть даже к сравнению с «Красной мантией». Роман девятнадцатого века при всех своих недостатках стоял неизмеримо выше современной ему драмы. Возьмите одних только женщин-писательниц — от Шарлотты Бронте до Сары Гранд — и попробуйте, если сможете, сказать о них что-либо иное, кроме того, что они превосходили всех драматургов своего времени. Я не колеблясь утверждаю, что

ни один из романистов даже в случае крайней необходимости не взялся бы писать роман, если бы его ум был отравлен, руки скованы, а воображение ограничено теми условиями, которые Пинеро не только принимал, но и восхвалял, когда писал «Любимого конька». Вкус публики, которая все чаще предпочитает первосортным комедиям восьмидесятих годов инсценировки третьесортных романов девяностых годов, прогрессирует в этом отношении «достохвальным образом». Эти драмы «шпаги и шпаци» в худшем своем варианте — если только мы достигли уровня худших (на что, однако, трудно надеяться) — всего лишь плохо рассказанные плохие сюжеты; если бы это были хорошо рассказанные хорошие сюжеты, я лично имел бы к ним не больше претензий, чем рядовые зрители, которых они вполне устраивают. Но те хорошие или плохие пьесы, которые они вытесняют, были уже совсем неподходящего сорта. Чем искуснее они сделаны, тем безнадежнее они были. Драматурги, которые владели своим искусством, презирали романистов и говорили: «Можете издеваться над нашим искусством, но посмотрим, на что вы способны». Такой довод вполне мог бы привести кардиналу карточный шулер.

Вряд ли пужно объяснять, что это Ибсен побудил меня со всей непримиримостью ополчиться против развлекательных зрелищ того типа, на какие я сам охотно глядел во времена антрепризы Хейра и Кендалл. В прошлый понедельник я, очарованный Ибсеном, безропотно высидел в битком набитом театре с трех часов почти до половины седьмого. Поплатился я за это тем, что в другой раз не смог просидеть и пяти минут на доибсеновской пьесе — такое невыносимое раздражение и скука овладели мною. Где найти тот великолепный эпитет, которым можно было бы по достоинству оценить «Дикую утку»? Сидеть в зале, все полнее проникать в жизнь сомыг Экдал, а вместе с тем и в свою собственную, и, наконец, вообще забыть, что ты в театре; с ужасом и состраданием смотреть на глубочайшую трагедию, сотрясаясь в то же время от смеха в её неотразимо комических местах; затем выйти из театра не под приятным впечатлением от развлекательного зрелища, а обогатившись опытом более значительным, чем тот, который подлинная жизнь дает большинству людей и зачастую любому из нас, — вот что такое «Дикая утка», показанная в «Глоубе» в прошлый понедельник. Напрас-

ны все попытки описать это; что же касается самой пьесы, то я разобрал ее семь лет назад и не хочу прослыть остальным человеком, рассматривая как новинку шедевр, которым уже давно восхищается вся Европа. Кроме того, для всякого, кто дышит свежим воздухом жизни, а не живет в затхлой атмосфере театра, пьеса эта так же проста, как сказка о Красной Шапочке.

Интересно, что скажут наши проповедники теории «временного помешательства на Ибсене» о недавнем чуде, об огромном впечатлении, которое эта ультраибсеновская пьеса произвела спустя восемь лет после распространения «помешательства». Мне же остается сказать только одно: «Я это предсказывал».

Мы уже видели несколько постановок «Кукольного дома», три постановки «Росмерсхольма» и две — «Дикой утки». Первые постановки «Кукольного дома» (Чэррингтона в «Новом театре») и «Росмерсхольм» (Флоренс Фарр в театре «Водевиль») дали актерам такие блестящие возможности открыть для лондонцев драматурга, гораздо более великого, чем Шекспир, что даже яростные противники Ибсена утратили все свои критические способности и восхваляли исполнителей с такой же страстью, с какой поносили пьесы. Однако с тех пор исполнителям уже приходится бороться с возникшими благодаря их успеху необоснованными надеждами, ибо этот успех оказался прямо пропорциональным затраченному на их постановку уму и искусству. Мы убедились, что ибсеновский спектакль, поставленный Люнье-По или Чэррингтоном, очень отличается от того, в котором хоть и участвует талантливый актер, но режиссера фактически нет. Люнье-По завоевал признание быстро и легко, ибо никто не мог заподозрить, что он находится в зависимости от таланта какой-либо определенной актрисы; в его «Росмерсхольме» с Мартой Мелло в роли Ребекки царил магическая атмосфера, и этот спектакль так же бесспорно свидетельствует, что он — настоящий режиссер, как и его «Строитель Сольнес» с Сюзанн Оклер в роли Хильды. А вот у Чэррингтона, так же как у Кендалла и Бэнкрофта, есть жена. И публика, забывшая все традиции хороших постановок, которые она оценивает лишь по щедрости затрат на декорации и мебель, больше разбирается в качестве спектаклей, когда в них играет Дженет Эчерч, чем когда их ставит ее муж. Несмотря на это, постановка Чэррингтоном «Алек-

сандрии» Восса принесла ему славу лучшего в Лондоне режиссера подлинно современной драмы, в сущности единственного режиссера в том смысле, в котором я употребляю это слово, то есть создателя поэтической и вместе с тем реалистической иллюзии. Теперь, наконец, в его афишах больше нет имени Дженет Эчерч. И результат получился красноречивый. Та самая интуиция, которая помогла Чэррингтону, играя Реллинга, немногими штрихами выявить смысл «Дикой утки», теперь позволила ему построить весь спектакль так, что у зрителей ни на минуту не возникает недоумения по поводу развития драматического действия, мотивы которого настолько сложны, что даже высокообразованные и внимательные читатели пьесы не понимали его содержания. Диалог, который у другого режиссера расплылся бы в ключья, течет так, что забываешь о часах; и даже когда пробило шесть, в зале не было никаких признаков повального бегства, которое началось бы уже в четверть шестого, будь это «популярная» пьеса. Вот подлинное торжество режиссерского искусства! Могут сказать, что это торжество ибсеновского гения; но какая от него польза, когда у режиссера не хватает гениальности на то, чтобы поверить в драматурга!

Для сборной труппы игра актеров была необычайно хороша: в ней чувствовался тот подъем, который неразлучен с хорошим руководством. Лоуренс Ирвинг, игравший Реллинга в то время, когда пьеса была впервые поставлена Грейном и Абингдон играл Ялмара Экдала, теперь передал роль Реллинга Чэррингтону, а сам играл Ялмара. Насколько мне известно, во всей драматургии нет другой такой роли для комика, и я уверен, что с ней может справиться любой актер, способный вразумительно произносить свои реплики. Поэтому сказать только, что Лоуренс Ирвинг справился с ролью, значило бы несколько не похвалить его; сказать же, что он сыграл ее блестяще, значило бы провозгласить его величайшим лондонским комиком. Он был очень забавен, играл умно и подчас довольно тонко. Не переигрывая ни в одной сцене, он в целом, делая Ялмара гротескным, все же переигрывал. Его внешность сразу выявляла его ошибку: самодовольного осла узнаешь с первого взгляда. А ведь это отнюдь не оправдано: Ялмар вначале должен импонировать нам. Дело в том, что прототипы героев Ибсена гораздо ближе к нам, чем мы думаем: ведь ялмары экдалы столь распростра-

нены в наше время, что отнюдь не они, а люди, не похожие на них, составляют исключение. Тем не менее исполнение Ирвинга — это замечательное достижение, которое отныне дает ему право покровительственно относиться к своему отцу, как к старомодному актеру, не сыгравшему ни одной главной роли в пьесах Ибсена.

Кортни Торп в роли Грегера Верле закрепил успех, который имел в «Кукольном доме», как «ибсеновский» актер, то есть актер высшего класса в современной драме; однако следует отметить, что, стремясь сделать свою речь естественной и непринужденной, он несколько злоупотреблял повторами и нервным запинанием, затягивая и без того длинную пьесу. Кейт Филлипс дебютировала в пьесе Ибсена в роли Гины. Она была тоже очень естественна и все же не теряла ни одного мгновения, играя четко, рассчитанно и точно, как часовой механизм, но при этом отнюдь не механически. Я за живую манеру игры: и если есть два способа сделать сценическую речь естественной, то я считаю, что лучше говорить так, как Кейт Филлипс, чем мямлить.

Однако природа не позволила ей полностью перевоплотиться в Гину. Гина столь же неповторима в драматургии, как и Ялмар. Все шекспировские матроны, от Волумнии до миссис Куикли, покажутся такими же поверхностными и условными по сравнению с Гиной, как классическая «Сивилла» Рафаэля по сравнению с «Голландским поваром» Рембрандта. Эту хозяйку дома, с ее покачивающейся походкой, с ее практичным умом и благожелательностью, невозмутимостью и откровенной невосприимчивостью к «идеалам», эту женщину, которой чуждо всякое воображение, могла бы сыграть только сама Гина, а Гина, разумеется, играть неспособна. Если бы Кейт Филлипс стала ходить покачиваясь, разыгрывать бесчувственность или стараться сделать свою речь менее сценичной, получилась бы либо карикатура вроде тех, какие ребенок рисует на свою бабушку, либо, что еще хуже, нечто театрально шекспировское, вроде ее Одри. Она благоразумно отказалась от попыток прибегнуть к театральным штампам и играла очень искренне и с техническим мастерством, отличающим ее, равно как и миссис Кендалл с ее школой, от нового поколения обаятельных любителей, не смыслящих ни аза в своем ремесле. Раз, во втором действии, она по привычке, не устояв перед

профессиональным искушением, отреагировала мимикой на слова Ялмара, которые Гина приняла бы совсем бесстрастно; но это был единственный ее промах. Над ней не смеялись в тех местах, где не следует смеяться, а слова, которые вырываются у взволнованной Гины и выражают самую суть пьесы: «Вот что выходит, когда всякие сумасброды суются тут со своими интриганскими требованиями»¹, словно кинжал по самую рукоятку вонзились нам прямо в сердце. Об Экдале в исполнении Уэлча говорить не приходится: он безукоризнен. Чэррингтон играл Реллинга с большим творческим своеобразием: никто другой не был так свободен от условностей и не проник столь глубоко в свою роль и в пьесу, как он. Единственной неудачей можно считать Молвика — он был превосходно загримирован, но не поднялся выше грубой пантомимы, когда изображал, что он пьян и его тошнит, — и чуть не погубил всю пьесу в самый напряженный и волнующий момент в последнем действии. Утрем в роли Верле был малоинтересен: роль эта не в его амплуа и не для его возраста. Фолиот Пэджит была превосходной фру Сербю.

Уинифред Фрейзер имела в роли Хедвиг еще более блестящий успех, чем прежде. Вряд ли можно найти в театре более тонкий талант, который, по-видимому, не находит себе применения. Но пусть мисс Фрейзер не унывает! До английской публики все доходит медленно, но верно. И когда Уинифред Фрейзер стукнет шестьдесят, публика поймет, что она — одна из лучших наших актрис, и единодушно выразит пожелание, чтобы она играла Джульетту до тех пор, пока не умрет от старости.

Однако я, кажется, отвлекся в сторону от «Любимого конька», ни слова не сказав об игре актеров. Миссис Кендалл, всегда блестящая в комедийных ролях, с очаровательным искусством сумела сделать естественной и привлекательной глупость леди Джермин. Мэй Харви достаточно умна и настолько хорошо изучила все приемы миссис Кендалл, что может заменить ее на сцене в любое время; но она не более комедийная актриса, чем Джейн Хейдинг, и, видимо, сможет раскрыть свои данные в более серьезной роли. В отношении технического мастерства она гораздо выше средней актрисы своего поколения —

¹ Генрик Ибсен, Собр. соч., т. 3, М., 1957, «Дикая утка», перев. А. и П. Ганзен, стр. 719.

увы, поколения фальсификаторов! — и я не сомневаюсь, что она займет видное место в истории театра конца девятнадцатого и начала двадцатого века. Актриса, которая играла Моксон, не может сравниться с неподражаемым исполнением миссис Вирбом-Три этой незначительной, но забавной и очень жизненной роли. Зато Фрэд Керр так сыграл стряпчего, что эта роль теперь навсегда принадлежит ему. Его игра страшно смешит, но не потому, что она безнадежно плоха, какой часто бывает смешная игра, а потому, что она в точности соответствует характеру персонажа и в своем роде совершенна. Актеру с таким дарованием, как у Керра, непозволительно размениваться на «Мисс Браун», «Джедбери младшего» и прочую чепуху. Гилберт Хейр сделал огромный шаг вперед, и теперь ему оказывают теплый прием ради него самого, а не ради его отца, как раньше. Гроувз, конечно, делает все возможное с невыносимым, но смешным Шэттоком, а «энергичный нахал», которого он поносит, хотя это и *persona muta*¹, чье имя даже не указано в афише, богато одарен природой для своей скромной роли.

«Сэтердей ревю», 22 мая 1897 г.

ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ О ШЕКСПИРЕ

(«Антоний и Клеопатра». Театр «Олимпик», 24 мая 1897 г.)

Если бы я, подобно Шекспиру, был моралистом, как бы я старался спасти от падения некогда «Независимый театр»! Две недели назад этот театр, прославившийся своим освобождением от диктаторства актеров-режиссеров и своим репертуаром, состоящим из пьес, которых никогда бы не поставил коммерческий театр, водрузил на самую верхушку башни Независимости венок, заслуженный им постановкой «Дикой утки». А на этой неделе он предложил нам в качестве лучшего блюда независимого репертуара имеющий три-

¹ Немой персонаж (лат.).

дцатилетнюю давность сценический вариант шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», в которой Дженет Эчерч имела недавно в Манчестере потрясающий успех.

Я спрашиваю директоров «Независимого театра», что это значит. Я спрашиваю их как компаньон, вложивший свои с трудом заработанные деньги в предприятие, открыто заявившее, что его цель — стать прибежищем от подобных представлений. Я спрашиваю их как член общества, который надеялся, что его драматическое питание регулируется строго специальной программой этих новых, в мукак рожденных организмов — «Независимого театра» и театра «Новый век». Я спрашиваю, наконец, как критик, с такой же беспечностью поручившийся за неподкупность «Независимого театра», с какой Пистоль поручился за честность Фальстафа. Но Пистоль мог возразить Фальстафу: «А разве я с тобой не поделился, тебе пятнадцать центов заплатив?»¹ Но у меня пятнадцати центов не было. У меня был только день ужасающих мучений, который я провел, то раздумывая о неотразимых упражнениях Дженет Эчерч в риторике, то желая вовсе не родиться на свет.

Если я говорю об этом с раздражением, пожалуйста, вспомните все, что мне пришлось пережить за четверть века моего хождения в театр. Много лет назад — сколько именно, это неважно — я отправился в театр, чтобы посмотреть пьесу под названием «Две розы» *. Меня глубоко взволновала игра некоего Генри Ирвинга, создавшего подлинно современный реалистический образ Дигби Гранда в той манере, которая, если сыграть в ней теперь ибсеновскую пьесу, захватила бы нас так же, как манера, в какой Дженет Эчерч играла роль Норы.

Когда я в следующий раз увидел этого замечательного актера, он уже перешел в гораздо более солидный театр и пробовал себя в роли Ришелье. Эта роль была непривычна для него. Страдал я ужасно; страдали ужасно и зрители; надеюсь (хотя, принимая во внимание мою профессию, человек я в общем гуманный), что ужасно страдал и сам актер. Я ведь понимаю, чем должна быть риторика в литературе, в музыке и живописи. Что же касается театра, то я видел, как великие итальянцы применяли ее еще до появления Дузе и Ибсена. После

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 4, М., 1959, «Виндзорские насмешницы», перев. С. Маршака и М. Морозова, стр. 286.

долгого периода выздоровления я осмелился снова пойти в «Лицеум» и увидел «Гамлета». Там кое-что изменилось. В свое время Ришелье был мучительно плох на протяжении всего спектакля, в «Гамлете» же от несоответствия актера роли я страдал только в отдельных коротких моментах, которые затем сменялись длинными периодами ужасной скуки. Хотя я зевал, тем не менее на другое утро я чувствовал себя ничуть не хуже.

Когда какая-то неведомая сила (подозреваю, что мне хотелось увидеть Элен Терри) снова привела меня в «Лицеум», афиша возвещала о «Лионской красавице». Не успел Клод Мельнот дважды махнуть рукой и поднять голову, как я понял, что актер наконец овладел риторическим стилем. Virtuозность его исполнения вскоре стала необычайной. Его Карл I, например, был чудом самой изысканной актерской игры этого стиля. Это был триумф, честно заработанный и вполне заслуженный, и он определил судьбу актера. Противники Ирвинга были посрамлены; карикатуристы растерялись. У иностранных актеров исчез повод удивляться, когда мы говорили об Ирвинге, как о мастере своего искусства.

Но предположим, Ирвинг воздержался бы от такой победы. Предположим, он в свое время сказал бы: «Я могу играть в пьесах о современной жизни и создавать образы людей, подобных Дигби Гранду. Я могу создавать и волшебные, фантастические образы, подобные Вандердекену* (Вандердекен, теперь позабытый, был в свое время великолепен), и образы гротескные. Но если я стану изучать риторическое искусство, чтобы с его помощью оживить красоту устаревших героических пьес, я не только окажусь в роли глупого новичка там, где до сих пор блистал как мастер, но — а это гораздо хуже и для меня самого и для общества — я изменю чрезвычайно серьезному общественному начинанию ради чрезвычайно легковесных театральных успехов». И что получили бы мы в результате такого отречения? Мы лишились бы шекспировских спектаклей «Лицеума», зато получили бы талантливейшего из актеров-режиссеров наших дней, которого сама жизнь заставила бы извлекать из современной литературы пищу, необходимую для развития современных черт его дарования, и, таким образом, создавать новую драму, вместо того чтобы гальванизировать старую. И как плодотворно это было бы для него и для нас!

Худо или хорошо сделал сэр Генри Ирвинг, но теперь то же самое собиралась повторить и Дженет Эчерч. Ей, видимо, надоело быть «ибсеновской актрисой», и если она пожелает стать современной Ристори, то совершенно ясно, что зрители так же покорно примирятся с ее ученическими опытами, как в свое время примирились с ученичеством сэра Генри Ирвинга. Пусть Гроссмит изображает ее в карикатурном виде в своих рецензиях; пусть дерзкие критики из партера отпускают шуточки в ее адрес, а галерочники, откровенно потешаясь над тем, что им кажется смешным, раздражаются громовым хохотом; пусть оркестранты извиваются, как раздавленные черви, при каждом взрыве ее излюбленных трагических завываний. Зрители, в общем, и теперь, как когда-то, окажутся во власти актрисы. В искусстве прочность всей цепи зависит от самого крепкого ее звена. Раз публика хотя бы порою чувствует, как велико мастерство актрисы, она терпеливо вынесет все, даже самые страшные ошибки ее экспериментов. Результат будет тот же, что и с опытами сэра Генри Ирвинга. Как только Дженет Эчерч научится придавать правдоподобие риторической драме, она никогда не будет делать ничего другого. Ее интерес к жизни и к характеру уступит место заботам о пластичности исполнения. Она привыкнет смотреть на эмоции только как на лучшее из успокаивающих или возбуждающих средств. Она перестанет думать о специфическом характере каждой из эмоций, как только, легко и просто изображая их, она научится добиваться огромных успехов, не утруждая себя при этом работой мускулов. Она пристрастится к ролям главных героинь в пьесах Шекспира, Шиллера, Джакометти, Сарду, и Стратфордская иксепионовская ассоциация будет считать ее классической актрисой, английской Сарой Бернар. Процесс этот зашел уже далеко. В прошлый понедельник, соперничая с женщинами Россетти * красотой и рыжим цветом волос, она величаво двигалась по сцене, упиваясь силой собственного голоса и страстным напором своих чувств. Она изгибно изгибала кисти рук над головой Антония, словно желая, подобно фокуснику, вытащить у него из-за уха чашу с золотыми рыбками и пару кроликов. Она точно праздновала сделанный ею выбор между редким и драгоценным искусством быть на сцене человечески прекрасной и естественной, как Дузе, и более или менее банальным искусством быть пре-

красной по-театральному в героических спектаклях. Оплачем же изменивших нам вождей! Шекспир и Слава торжествуют над ними победу.

«Сэттердей ревю», 29 мая 1897 г.

«ЛОРЕНЗАЧЧО»

(«Лорензаччо», драма в 5 актах, Альфреда де Мюссе. Переделана для сцены Арманом д'Артуа. Театр «Адельфи», 17 июня 1897 г.)

Что такое романтизм? Не знаю, хотя в молодости я находился во власти его чар. Могу сказать лишь одно: романтизм — это каприз человеческой фантазии, создавшей воображаемое прошлое, воображаемый героизм, воображаемую поэтичность; людям, потерявшим к нему вкус, он напоминает витрину театрального костюмера. Всякий скажет, что романтическое течение с кого-то началось и кем-то кончилось, но ведь романтики существовали до всех зачинателей течения; существуют они и в наши дни. Читатель старшего поколения считает историю романтизма с «Лары» и «Корсара» Байрона, потом вдруг вспоминает о «Замке Отранто»^{*}; но «Замок Отранто» не так романтичен, как «Спасенная Венеция» Отвея, которая опять-таки не более романтична, чем увлекавшие Дон Кихота рыцарские романы. Романтика, я думаю, — всегда плод епипи¹, попытка ускользнуть от реальной жизни, которая кажется пустой, прозаичной и скучной, иными словами, плод аристократизма. Человека, телом и духом участвовавшего в схватке с реальной жизнью, не прельстишь раем глупцов. Когда Карлейль сказал эмигрантам: «Отныне ваша Америка всюду», — он обращался к ним, как реалист к романтикам. Так же думал и Ибсен, когда сказал, что любая провинциальная усадьба таит в себе больше трагедий, чем вся вымышленная Италия сомнительных Борджа.

Действительно, в наше время романтика становится литературным ремеслом людей, одаренных богатым воображением, но слабовольных. У них нет ни энергии на то, чтобы получить необходимый жизненный опыт, ни проницательности, чтобы уловить дух времени. И бы, например,

¹ Скука, пресыщение, апатия (франц.).

считал, что государство должно учредить министерство по делам литературы, которое предпосылало бы каждому романтическому произведению краткое досье его автора. Например: «У данного писателя нет необходимой квалификации, чтобы правильно разбираться в исторических событиях и в характерах великих людей прошлого. Мозг у него начинен вымыслами, а воображение воспламенено алкоголем. Написанные им книги заполнены описаниями великолепных пороков, но эти описания совершенно не отражают его жизненного опыта, так как он слишком робок, чтобы отступить от общепринятой добродетели, и никогда не дрался ни с одним мужчиной и не соблазнил ни одной женщины. Он неспособен боксировать, фехтовать или ездить верхом и боится сесть на велосипед. Существование этого автора поддерживается, по-видимому, заботами его жены, простой женщины, изнуренной присмотром за ним и за детьми. Он не сознает, что должен нести какие-то гражданские обязанности, и министру по делам литературы не удалось выжать из него сколько-нибудь вразумительный ответ на вопрос, чем отличается городская санитарная инспекция от Священной Римской империи. Поэтому публике рекомендуется не доверять тому, как он описывает искусство фехтования, скачки, интриги при дворах Семирамиды, Клеопатры и Екатерины Второй, тайные совещания Юлия Цезаря, Карла Великого, Ришелье и Наполеона. Вместе с тем объявляется, что взимаемый с него школьный налог увеличивается в четыре раза, ибо пока он извлекает наибольшую выгоду из просветительных мероприятий по распространению грамотности среди невежественного населения».

И все же страна грез удивительна, и великие романтики, нашедшие ключ от ее ворот, не были Альнашарами. Не были они ни святыми, ни вдохновляющимися верой в райское блаженство, ни крестоносцами, увлеченными борьбой за осуществление своей мечты. Они были магами и силой своих заклинаний создавали мир, облик которого проникал нам в сердце, и населяли его людьми, которые покоряли нас, грезились нам еще в детских сновидениях. Эти люди жили жизнью, где ужасное было так же пленительно, как и прекрасное, а призраки и смерть, страдание и грех так же, как любовь и победа, пробуждали в вас необъяснимый экстаз. Гете, чтобы почувствовать волшебство белого лунного света, купался ночью в Рейне,

и потому критические суждения и поучения «Фауста» пронизаны колдовским очарованием. Удивительнейшим чародеем такого же рода был Моцарт; своими божественными ариями и дьявольскими пассажами в «La Nozze di Figaro»¹ и «Don Giovanni» он сводил с ума очень умных людей вроде Улыбышева *. С середины восемнадцатого века и до середины девятнадцатого искусство точно помещалось на чарах и грезах. Большинство тогдашних художников не были ни моцартами, ни гете; «священный огонь» сжигал, а не очищал их души, но в отблесках его пламени вырисовывались нереальные образы странного величия и возникали призрачные пейзажи, «светившиеся светом, невиданным ни на суше, ни на море». Фразы, которые я цитирую, были общим местом во всех рапсодиях тогдашних критиков.

Сегодня, увы! — вернее, слава богу, — когда я пишу такие же рапсодии, на меня смотрят, как на Рип Ван Винкля. Литографии Делакура, марш из «Роберта Дьявола», призрачный и примитивный, как звук там-тама; позвякивание колокольчика в «Диноре», иллюстрации Густава Доре — все это лучшими, суровыми умами современного поколения считается образцами плохой и непонятной живописи, убогого и безобразного оркестрового ремесленничества, проявлением бессмысленного и ненужного честолюбия. Нас вывели, наконец, из пустыни, на горизонте которой маячили эти миражи, вывели вперед, к земле, исполненной реальности и серьезности. Но пусть меня сегодня же закидают камнями пылкие последователи Вагнера и Ибсена, я все же должен заявить, что некогда эти миражи были дороги моему сердцу и казались прекрасными и что вся вагнеровская критика их, как бы целительна она ни была (я сам применял ее безжалостней, чем многие), в своем благочестивом рвении с первых же шагов прибегла к обману и к недозволенным приемам спора, ибо она к романтическому искусству — искусству иллюзии и преображения — подошла с критериями реалистического искусства — искусства разоблачения.

Дворцы, которые возводит пиротехник Брок, с точки зрения закона о строительстве, возможно, есть не что иное, как самое вредное надувательство. Но это означает только, что точка зрения Брока не совпадает с положе-

¹ «Свадьба Фигаро».

ниями закона. Критиковать пиротехника было бы необходимо только в том случае, если бы настоящие архитекторы соблазнились волшебством его цветных огней. Подобного рода необходимость вынудила и Вагнера в борьбе с собственными романтическими пристрастиями прибегнуть к тому же благочестивому обману. Ведь власть романтизма была столь сильна, что создаваемые им величественные призраки (их только гений мог извлекать из подлинной жизни) принимались за образцы истинного искусства: по ним учились и их копировали всякие ремесленники, слепые к природе и жизни — единственным источникам оригинального творчества. Эти ремесленники бесплодно растрчивали себя, рисуя тени теней, и в итоге романтизм превратился в их руках в сухое, увядшее растение искусства. Тогда-то все серьезные умы, от Рескина и прерафаэлитов * до Ибсена и Вагнера, поднялись на войну против романтизма. Художник-романтик Сальватор Роза не устоял перед учением Рескина, а Делакруа — перед творчеством Джона Мариса *, фон Уде *, импрессионистов и реалистов, хотя творчество всех их было подготовлено романтизмом. Мейербер был безжалостно уничтожен, а Берлиоз приведен в смятение проповедью Вагнера и его творчеством. А после Ибсена, — нет, даже после «реалистов» всех мастей и оттенков, — Шиллер нам больше не интересен, а Виктор Гюго фальшью своей неистовой романтики только раздражает нас. Ускользнет от нас и дух такого причудливого шедевра романтизма, как «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе, если только мы не проберемся к нему сквозь трясины псевдосредневековой флорентийской болтовни, которой начинается эта пьеса.

В Альфреде де Мюссе, онященный рассудок которого тонул в море воображения, всегда горел священный огонь. «Лорензаччо» — пьеса со свободной композицией, разбитая на множество сцен в манере Шекспира, но в ней не чувствуется шекспировского знания сцены и его умения подготавливать драматический эффект. Поэтому половина сцен в «Лорензаччо» никуда не ведет; самая веселая и жизненная — с дракой двух малышей — включена в пятый акт, уже после катастрофы, которая происходит в четвертом. По всем правилам драматического искусства художника Теобальдо следовало бы ввести в пьесу позднее, чтобы он кого-нибудь заколол, а не запугивал Лорензаччо, как щенка. Филиппо Строщи — введенный неиз-

вестно для чего, не то *Виргиний**, не то *Лир*; маркизе, очевидно, предстояло свершить что-нибудь очень утонченное в семнадцатом акте, если бы действие пьесы было растянуто на столь длительное время. Почему *Лорензаччо* в первом акте падает в обморок при виде шпаги, остается тайной до самого конца пьесы. Ложные ходы, кончающиеся тупиком, и не развитые мотивы сбивают с толку всех знатоков композиции. И все-таки поэт-чародей возводит свои причудливые воздушные замки и переносит вас в ренессансный итальянский город, созданный романтическим воображением, в кровавое, но удивительное место. И пусть действующие лица подобны теням — у каждого из них, как у шекспировских персонажей, есть индивидуальность, а некоторые из них, как, например, *Сальвиати*, очень рельефны, хотя реплик у них буквально на одно дыхание. Только сила героев «*Лорензаччо*» не в реализме: все в пьесе окутано и видоизменено романтической дымкой. Сам *Лорензаччо*, несмотря на то, что его монологи поражают неожиданной остротой и живостью, всегда погружен в таинственный полумрак и кажется фантастическим облаком. И несколько не странно, что ноги у него увязли в отвратительной грязи, а голова обращена к звездам. Для романтической школы это естественно: ужасное у романтиков всегда сродни возвышенному.

Романтическая школа допускала, чтобы мужские роли в пьесах игрались женщинами: ее произведения были настолько пронизаны сексуальностью, что всякое появление в них женщины было для романтика желанным. Он ведь не видел в женщине обыкновенное человеческое существо — она в его глазах была воплощенным божеством пола. Должен с сожалением сказать, что подобное обожествление сначала очень льстило женщинам; американкам оно льстит и сейчас. Итак, в романтической драме актрисы прекрасно играют мужчин. Например, контральто в коротеньких штанишках для романтической оперы дело естественное и органичное. Следовательно, сообщение, что *Сара Бернар* будет играть роль *Лорензаччо*, никого не скандализировало, как случилось бы, если бы она вознамерилась играть *Строителя Солнца*. Лет двадцать назад, под руководством действительно опытного и знающего режиссера, она, возможно, и создала бы замечательный образ *Лорензаччо*. А теперь — ну, как это выглядит

теперь — пойдите и рассудите сами. Место в партере обойдется вам всего в полгинеи.

Может быть, я, как критик, и предубежден против французской игры. Мне лично кажется, что все французские актеры, за исключением таких гениальных, как Коклен и Режац, или таких новаторов, как Люнье-По и его группа, играют и теперь так, как английские актеры играли полсотни лет назад. Когда-то мне даже посредственный парижский актер казался необычным и интересным. Его своеобразные механические модуляции, которые он заучивает так же бессмысленно, как мелкий разносчик свои уличные выкрики, раньше не бесили меня так, как сейчас. Мне даже хотелось, чтобы английские актеры так же хорошо затвердили азбучные истины своего ремесла, как французы. Но со временем новизна впечатлений, полученных мной от французского актера, стерлась, и теперь я понимаю, что он самый плохой актер в мире.

Мадам Бернар каждый год приезжает к нам с новой пьесой, в которой она кого-нибудь убивает, безразлично каким оружием — шпилькой или топором; произносит нараспев большинство своих реплик в диалоге, демонстрируя свой так называемый «золотой голос» — к великому восхищению наших священников, вырабатывающих себе «золотые голоса» с помощью приблизительно тех же самых трюков; показывает свой хорошо известный номер в конце второго или четвертого акта, смотря по длине пьесы, то есть рвет страсть в ключья, распределяя заранее отмеренными порциями свою знаменитую улыбку, а в промежутках играет самым ординарным образом, что, очевидно, тоже необходимо для ее делового и до мелочей продуманного стиля. Вся эта рутина, ежегодно пополняемая свежими декорациями, свежим диалогом и свежим автором, но в существе своем неизменная, всегда служила и служит мадам Бернар средством выставлять себя на обозрение публики. Не надо; однако, забывать, что в репертуаре мадам Бернар есть и настоящие роли, которые восходят к тем дням, когда актриса еще не увлекалась гастрольными поездками.

У нее достаточно женского ума и чувства сцены, чтобы, непроизвольно экспериментируя и импровизируя, подняться до понимания наиболее ясных моментов такой неотразимой новой роли, как Магда. Поэтому, идя на «Лорензаччо», я надеялся, что очарование актрисы,

которым она когда-то покорила нас в роли доньи Соль в «Эрнани», возродится и в романтической пьесе Мюссе. Но эти надежды после первого же ее выхода испарились в мгновение ока. Когда резкий ответ Лорензаччо «Une insulte de prêtre doit se faire en latin»¹ был пропет с нежностью, прилестливостью Мелисанде, на одной ноте, как поют сентиментальное изречение из хлопунки, я сразу заключил, что «Лорензаччо» нам не видать и что пьеса бедняги Мюссе лишь новый предлог для старой выставки. Это заключение, верное в основном, оказалось, однако, несколько поспешным. Лорензаччо у Мюссе — отвратительное существо: то демон, то ангел; за его злоязычием, яростным остроумием, утонченным богохульством и циничным легкомыслием кроется ужас перед порочностью и подлостью мира, который терпит его. Извлечь из текста эту концепцию образа мадам Бернар не сумела. Я, впрочем, не сомневаюсь, что она едва ли когда обременяла себя извлечением из пьес какой-либо творческой концепции. Но сцены кражи кольчуги, как и фрагмент предыдущей сцены с художником, была превосходна; неплоха была и сцена убийства, сыгранная в традиционной тяжеловесной манере, в какой играли шекспировские пьесы старые актеры, особенно тогда, когда приходилось убивать Деэдмону или Дункана или же декламировать: «О, если б этот плотный сгусток мяса растаял, сгинул, изшел росой»². Я всерьез считаю, что мадам Бернар неплохо было бы попытаться сыграть ряд шекспировских героев. Только я умоляю ее не допускать Армана д'Артуа переделывать шекспировские пьесы с той же любезной готовностью, с какой он переделал «Лорензаччо».

Труппа, сопровождавшая мадам Бернар, насколько я могу судить, удовлетворяет минимуму того, что требуется. Они трубят фразы Мюссе в обычной французской манере, так что слова «Алессандро Медичи» всю ночь звенели в моих ушах, как нечто «сверхординарное» или как какая-то грошова-кабацкая шутка. Только один актер правильно произносил имя «Строци», но и он в имени «Венту-

¹ «Священник должен браниться по-латыни». Альфред де Мюссе, Избр. произв. в 2 томах, М., 1957, т. I, «Лорензаччо», перев. А. Федорова, стр. 473.

² У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960. «Гамлет», перев. М. Лозинского, стр. 18.

ри» поставил ударение на последнем слоге, превратив его во французское, а когда английский актер Терри делает первый слог *valclos*¹ рифмой к слову *hall* и произносит французское слово *Comtesse*² как английское *contest*³, опуская конечное *-t* и ставя ударение на первом слоге, то британский зритель ворчит, говоря, что у французского актера вы никогда бы не услышали таких ляпсусов. Правда, если бы Терри вознамерился и в жизни говорить так, как часто говорит Мунэ-Сюлли, то его запрятали бы в психиатрическую лечебницу, и он оставался бы там до тех пор, пока не доказал, что он вполне нормальный человек. Как правило, англичанин, способный играть, не так прост, чтобы самозабвенно расточать на сцене свой драгоценный талант. Поэтому в Англии актер — это человек, который неспособен играть настолько хорошо, чтобы ему позволяли лицедействовать где-нибудь, помимо театра. Во Франции же актер — это человек, которому не хватает здравого смысла, чтобы вне театра вести себя естественно. Именно таким, мне кажется, был и английский актер полвека назад.

«Стердей ревю», 26 июня 1897 г.

«ПРИВИДЕНИЯ» НА ЮБИЛЕЕ

(«Привидения» Генрика Ибсена. «Независимый театр», спектакли в Куинс-Гейт-Холле, Южный Кенсингтон, 24, 25 и 26 июня 1897 г.)

Юбилей и «Привидения» Ибсена! Королева и архиепископ Кентерберийский, с одной стороны, фру Алвинг и пастор Мандерс — с другой. Поразительный контраст! Мы никогда не узнаем, насколько глубокий след, оставленный юбилеем в сознании двух высочайших особ. И хотя многие миллионы людей, чью лояльность королева поддерживает, позволяя носить себя время от времени по улицам, твердо убеждены, что ее мнения и взгляды — точная копия их собственных мнений и взгля-

¹ То есть вместо «валь» произносит «вол».

² Графиня (франц.).

³ Состязание (англ.).

дов, все же хочется думать, что она, видевшая столько людей и событий, — возможно, женщина умная, достойная наследница Кнута Великого, а не просто предмет для восхваления в трескучих и бессмысленных юбилейных одах, сочинители которых не осмелились бы посвятить их своим женам и матерям, боясь, что в домашнем кругу эти произведения будут с презрением осмеяны. Сам я по роду своей деятельности не участвую ни в каких юбилеях, ибо в критике верноподданнические чувства равносильны продажности. Но если я не должен боготворить королей и королев, как это свойственно обычным людям, то обязан понимать их как своих ближних. И вот, пока англичане палили в Спитхед * из тысячи пушек, вознося к трону воинственный гимнам, я, возвращаясь домой с «Привидений», пытался решить, преподала ли королеве жизнь такие же уроки, что и фру Алвинг. Ведь фру Алвинг — не какое-либо определенное лицо: это тип умной, много пережившей женщины, которая, пройдя за свой жизненный опыт весь краткий период истории, именуемый девятнадцатым веком, увидела, как преступно губится человеческая будущность, как извращается мораль, оскверняются чувства, и поняла, что виной тому не только те пороки — а зачастую отнюдь не те пороки, — презирать которые ее учили в детстве, но и те добродетели, которые она свято и гордо блюла.

Представьте себе, что вдруг посреди юбилейных торжеств королева обратилась бы к нам со словами: «Благородные леди и джентльмены! Вы были очень любезны, расписав здесь во всех подробностях те перемены, которые произошли за последние шестьдесят лет в области науки, искусства, политики, моды, спорта, транспорта, газетного дела и во всех других областях, о которых принято говорить в обществе. Но неужели вам нечего сказать о тех переменах, которые больше всего меня затрагивают? Я хотела бы знать, изменились ли количество, характер и степень ядовитости лжи, той лжи, которой женщина, чтобы ее признали в светском обществе хорошо воспитанной дамой, должна либо верить, либо притворяться, будто верит». Если бы убедить Ее Величество составить список всех последствий этой лжи, какой получился бы документ!

Представьте себе маленькую девочку, какой была королева семьдесят лет назад, которой постоянно и благоче-

ство лгут родители, гувернантки, священники, слуги — все без исключения; стоит только ее здравому смыслу и природной чуткости взбунтоваться против лицемерной религии, лицемерной пристойности, лицемерных приличий, лицемерных знаний и лицемерного невежества, как ее шлепают, отсылают спать или запирают в темной комнате, где ей чудятся черти и призраки. Без сомнения, при виде каждого выставленного в витрине портрета «королевы в юности», снятого в 1837 году, королеве в 1897 году захочется выпрыгнуть из кареты и подписать под портретом: «Прошу вас, помните, что в наши дни нет ни одной женщины, зарабатывающей в конторе двадцать четыре шиллинга в неделю, которая не была бы в десять раз образованнее, чем эта несчастная девушка в то время, когда корона неожиданно свалилась ей на голову и она должна была править страной по указке матери и следуя советам кучки людей, у которых и поныне не хватает ума как следует распорядиться не только что империей, но даже юбилеем, не оскорбив всех и вся». Право же, невозможно прожить семьдесят восемь лет, не поняв кое-что из того, о чем не говорят королевы в мелодрамах на сцене театра «Адельфи». Допустим, что супруг королевы ничуть не похож на камергера Алвинга, что наследие прошлого в разнообразном, многочисленном и здоровом потомстве проявляется слишком редко, чтобы даже Ибсен мог увидеть в распушенности предков Первого джентльмена Европы * сколько-нибудь серьезную угрозу для здоровья последующих поколений. Но жизнь девятнадцатого века представляет собой единое целое, в какие бы трагические и необычайные формы она ни облекалась в одном месте и какой бы счастливой и семейственной ни казалась в другом. Возможно, что какому-то человеку повезло больше, чем фру Алвинг, но и он в конце концов тоже придет к тем же выводам, что и она.

Поэтому поостережемся примкнуть к необоснованному, но очень распространенному в наше время убеждению, что королева, являя собой средоточие мудрости и скорби, так же глупа, как самые крикливые из ее подданных, видящие в своей идеальной монархии прямую противоположность фру Алвинг. Они правы здесь лишь в своем убеждении, что дух пьесы Ибсена прямо противоположен духу юбилея. Юбилей выражает самодовольство девятнадцатого века, пьеса — его самоосуждение. А мы знаем, как этот

век способен осуждать себя, когда устает от своих денег! Вспомните Шопенгауэра и Шелли, Лассалья и Карла Маркса, Рескина, Карлейля, Морриса, Вагнера и Ибсена. С какой яростью терзали они грудь, их вскормившую! Как ненавидели они все учения, приличия и идеалы, которые мы только что превозносили на юбилее! Никто из них не обрушивался на общество более непримиримо и яростно, чем Ибсен в своих «Привидениях». И нам нечего ответить Ибсену, равно как и всем остальным. Не одно поколение смеялось над комедиями вроде «L'Etourdi»¹, повторяя, что ад вымощен благими намерениями; но никогда раньше мы не видели в роли злодеев благовоспитанную, высоко нравственную женщину девятнадцатого века и безупречного священника. Поэтому над темой пьесы, по существу комической, имеют право смеяться только боги. Для смертных, многим из которых грозит гибель от таких же заблуждений, она трагична и ужасна.

«Привидения» в «Независимом театре» намного превосходят два других его спектакля. Как и в постановке «Дикой утки», все непонятное тут исчезло; ибсеновская ясность, его подход к теме, живость, непосредственность и напряженность действия произвели такое впечатление, какое они всегда производят, когда пьеса попадает в умелые руки, к такому режиссеру, как Чэррингтон — пока единственному режиссеру, доказавшему, что он понимает Ибсена. Миссис Теодор Райт, игравшая фру Алвинг, значительно превзошла по сценической культуре всех других актрис своего поколения. Но эта роль не очень ей подходит, так как ибсеновская школа требует совершенно иной актерской техники. Никак не заподозришь, что миссис Райт хоть раз видела Дженет Эчерч или актрис, ей подобных. Но вы безошибочно узнаете в миссис Райт современницу Эллен Терри. Впервые я увидел ее на сцене в роли Беатриче из «Много шума из ничего»; она играла с редким обаянием и безошибочной интуицией, и я считал бы их непревзойденными и не имеющими равных, если бы не видел раньше, как растрачивает свой талант на Шекспира Эллен Терри.

Лондонские театры предоставляли миссис Райт, страстно любящей сцену, меньше возможностей, чем другие английские театры, и это наскучило ей, и, вероятно,

¹ «Сумасброд» * (франц.).

поэтому она и нашла дорогу за кулисы великой революционной драмы, нашла в то время, когда ее развязка, совершающаяся ныне на наших глазах, была еще далека. Она играла Шекспира и декламировала Шелли, Гуда * и Джордж Элиот перед Карлом Марксом, Моррисом, Брэдлоу и другими потрясателями основ 1837—1898 годов с таким же достоинством, с каким Тальма играл перед королями. Авторы, которых она избрала, разумеется, были не столь передовыми, как ее публика; но тут уж ничего нельзя было поделать, так как прогрессивное движение не выдвинуло в Англии ни одного драматурга. О Норвегии же в то время не думали, и никто даже не подозревал, что Ибсен уже положил начало драме борьбы и освобождения, заявив во всеулышанье, что реальная прогрессивная сила нашего времени — это бунт труженика против экомического рабства и бунт женщины против идолопоклонства перед ложными идеалами. И новая драма, разумеется, тотчас же показала, что самое слабое место в театральном искусстве, как правильно сказала позавчера Дузе в Париже, — это глупость актеров и актрис.

Однако глупость — слово, вряд ли подходящее для данного случая. Актеры и актрисы достаточно умны в том смысле, в каком развивает ум их профессия. Все дело в узости и невежестве, которые кроются под их новообретенной вульгарной добропорядочностью. Актер теперь не подымается выше пошлых идеалов буржуазии, как подымался когда-то аристократ или поэт, не опускается ниже этих идеалов, как опускается бродяга или представитель богемы. Театр стал очень похож на прежнюю диссидентскую часовню; в Лондоне нет ни одного антрепренера, которого по либерализму и просвещенности взглядов, знанию современных общественных проблем и сочувствию им можно было бы сравнить с вождями раскола. Возьмите к примеру сэра Генри Ирвинга и доктора Клиффорда. Диссидент окажется на несколько веков впереди актера. Правда, сравнение это выглядит абсурдным, оно гротескно, но оно свидетельствует далеко не в пользу того из двух общественных учреждений, которое все еще мнит себя наиболее культурным и свободным от предрассудков.

Драматурги, за исключением Генри Артура Джонса, являют собой в этом смысле зрелище столь же неприглядное, как и актеры. Дузе советует актерам больше читать, но какой в этом толк? Они и без того читают, и даже боль-

ше, чем нужно. Они регулярно читают пьесы, жадно глотают критические статьи, хотя скорее умрут, чем признаются в этом критику. (Когда актер говорит мне, а это случается сплошь да рядом, что не читал ни одного отзыва о своей игре, я прекрасно знаю, что в кармане у него лежит номер «Сэтердей ревю»; но я уважаю щепетильность, с которой он уклоняется от разговора и которая столь же естественна и произвольна, как краска стыда.) Как только драма отдаляется от жизни, увлекая вслед за собой и театральную критику, актер сейчас же утрачивает главное средство духовной связи с миром, ибо всерьез он ничего другого не читает. Ему приходится создавать культуру своей игры с помощью собственного воображения или воображения драматургов и критиков — это легкий, но коварный способ, и он не приносит ничего реального актеру, которому не на что опереться, кроме своего технического мастерства, а оно поможет ему стать хорошим ремесленником — и только.

Если даже техническое совершенствование становится невозможным, — например, когда пьеса так долго не сходит со сцены или турне так долго длится, что старые навыки разрушаются, а новые не приобретаются, — то пробелы в культуре актера и соответственно атрофия некоторых участков его мозга достигают таких катастрофических размеров, что для его умственного возрождения требуется целый консилиум. Нечто подобное могло бы произойти (а в отдельных случаях, боюсь, уже происходит) в наше время, если бы на помощь не поспешил Ибсен. К сожалению, дело зашло уже так далеко, что господствующее в театре поколение актеров-режиссеров оказалось неспособным понять Ибсена. Эти актеры не увидели в его произведениях даже грамматики и правописания, не говоря уже о драматизме. Они нашли там лишь современную им жизнь и идеи, которые бурлили вокруг их театров уже многие годы; они увидели, что они сами, рыцари, «высоко держащие знамя идеала» в дурацком театральном раю, среди романтики и сентиментальности, послужили Ибсену, как раньше служили Гете, примером того дошедшего до абсурда разрыва между вымышленной и действительной жизнью, который представляет собой главную опасность нашей эпохи, когда каждый имеет полную возможность жить подлинной жизнью, а не фантазировать, с головой уходя в книжные вымыслы. Все это было выше их пони-

мания. Новое явление было для них не чем иным, как «помешательством на Ибсене», которое непременно пройдет, пока они будут протирать глаза, желая убедиться, на самом ли деле они видели воочию это нелепое чудовище.

И тут миссис Теодор Райт и нашла себя. Женщину, которая запросто беседовала с Карлом Марксом, не мог испугать пастор Мандерс. Она сыграла фру Алвинг так легко, умно и с такой симпатией к ней, с какой Уинифред Эмери или Кейт Рорк сыграли бы героиню из очередной французской драмы 1840 года в обработке Гранди. Теперь, поднявшись на эту ступень, она встала выше всех своих коллег (я не говорю, что она среди английских актеров выдвинулась в первый интеллектуальный ряд лишь потому, что такого ряда просто не существует) и обеспечила себе прочное место в истории английского театра. Если бы люди, считающие, что создавать историю так же легко, как создавать рыцарей, могли понять, как почетно это место, они были бы немало удивлены. (Обратите внимание на этот ядовитый намек. Получить рыцарское звание актеру в наши дни, когда уже два человека этой профессии получили его, — не такая уж большая честь. Пожалуй, сэр Генри Ирвинг будет скоро умолять хотя бы о маленькой мемориальной доске по соседству с постаментом миссис Теодор Райт.)

Благодаря большому успеху Кортни Торпа в тех ибсеновских ролях, в которых он недавно играл в Лондоне, и слухам о его триумфе в роли Освальда Алвинга в Америке его первого появления здесь в этой роли ждали с особым интересом. Он, несомненно, вволю наслаждался своим успехом, но тяготеющий над ним первородный грех картинности и романтизма сказался так сильно в его трактовке роли, что от ее реализма не осталось почти ничего, кроме патологических ужасов. Ничего более страшного мы не видели на сцене со времени памятного выступления Элизабет Робинс в «Жене Алапа». В качестве руководства для тех, кто намерен и впредь терзать публику, необходимо заметить, что в обоих спектаклях жертва перестала страдать еще до конца второго действия, ибо изнеможение породило бесчувственность. Фру Алвинг, которая, щадя нас, не особенно подчеркивала свои несчастья, до самого конца спектакля сохранила наше расположение. Но Освальд, который не знал удержу, не вызвал бы в нас ни

кашли жалости, даже если б заживо сгорел на наших глазах в сиротском приюте. Леонард Утрем, уже игравший некогда пастора Мандерса, теперь стал играть значительно лучше. Он появился в театре в 1891 году, как только прошел школу исполнения героических декламационных ролей. Она весьма пригодилась ему, когда он играл в обществе имени Браунинга роль Валенсия * (вместе с Альмой Мэрри в роли Коломбы *); в то время его скованная и осторожная игра была, пожалуй, не чем иным, как искусно замаскированным смущением. На этот раз Утрем создал подлинно сценичный образ, хотя, может быть, широкой публике больше понравилось бы, если бы он ярче выявил то детское, что есть в его герое и что рождает у фру Алвинг снисходительную привязанность к нему, и если бы не так подчеркивал моральную трусость Мандерса, которую тот выдает за добродетель и оптимизм, за что его презирает сам Ибсен. Привлекательность миссис Кингсли, знакомая нам благодаря карандашу Ротенштейна, как знакома и привлекательность Дороти Дин благодаря карандашу Лейтона, весьма подходит для роли Регины. Норрис Коннели, начав не совсем удачно, в целом сыграл Энгстрона живо и с юмором.

«Сэттердей ревю», 3 июля 1897 г.

«ГАМЛЕТ»

Гамлет» Форбс-Робертсона в «Лицеуме» неожиданно для этого театра, оказывается, ничуть не отличается от пьесы Шекспира того же названия! В этом спектакле я действительно на какой-то миг увидел Рейнальдо; возможно, видел и Вольтиманда с Корнелиусом. Но как раз в то время, как началась их сцена, мой взгляд упал на имя «Фортинбрас» в программе; это ошеломило меня, и я теперь с трудом вспоминаю, что показывали на сцене в следующие десять минут. Офелия предстала перед нами не как беспредельно серьезная и благовоспитанная молодая леди, в меру своего таланта декламировавшая в концерте, — она была безумна, безумна в полном смысле слова. Содержание пьесы было понятно

и порой властно отвлекало внимание зрителей от главного актера. Но куда идет сейчас «Лицеум»? Разве для этого сэр Генри Ирвинг создал серию оригинальных романтических драм, без всяких колебаний приписывая их бесмертному Барду, чью глубину (примером которой служит мысль, что в нашей природе добро и зло слиты воедино) он только что демонстрировал обитателям Кардифа?

Произведения Барда были для Ирвинга вроде каменоломни, из которой он вырубал и вытесывал реплики и извлекал заглавия шедевров, в действительности принадлежащих ему, сэру Генри Ирвингу. А теперь, едва он, создав таким способом репутацию Шекспиру, ненадолго покинул Лондон, как, изгоняя его с подмостков его же собственного театра, с ним вступает в соревнование Форбс-Робертсон своей подлинной трактовкой айвонского Лебеда. Если бы в результате этого соревнования соперник Ирвинга был разоблачен и побит, то ради торжества поэтической справедливости пришлось бы объявить, что так ему, Форбс-Робертсону, и надо. Но, увы! Литературные тонкости лукавого Уильяма, которых сэр Генри Ирвинг в простоте своей не понял, в искусных руках Форбс-Робертсона так засверкали, что его постановка завоевала огромный успех. Этот успех, последовавший вскоре после эксперимента Александра с «Как вам это понравится», позволяет надеяться, что скоро наши режиссеры станут, состязаясь друг с другом, показывать публике подлинные шекспировские творения, а не уверять нас изо всех сил, что в своих постановках они щедро применяют все ресурсы современного театра, дабы очистить пьесы Шекспира от всякой скуки, неизбежной даже в самых сокращенных сценических вариантах. Правда, Бирбом-Три по-прежнему остается скептиком и хладнокровно собирается оскорбить наш вкус постановкой пустого, вульгарного и дешевого фарса «Катарина и Петруччо», сострепанного Гарриком из шекспировского «Укрощения строптивой». Но Бирбом-Три, как и все романтические актеры, в отношении Шекспира неисправим.

Форбс-Робертсон по своей природе актер классического стиля и единственный, за исключением Александра, кто блестяще проявил себя в Лондоне и как режиссер этого стиля. Называя Форбс-Робертсона классическим актером, я хочу подчеркнуть этим, что он способен показать драматического героя как человека, чьи страсти порождают

философию, поэзию, живопись, искусство управлять миром, а не только ведут к свадьбам, судебным разбирательствам и казням. Он как раз тот актер, который требуется для Гамлета.

Гамлет, который только любит Офелию, только горюет по поводу смерти отца, мстительно ненавидит дядю, страшится призраков, стремится осадить и унижить Розенкранца и Гильденстерна и с азартом спортсмена готовит для Клавдия «мышеловку», — такой Гамлет, если его сыграть сильно и выразительно, может, конечно, пользоваться успехом. Но его преувеличенная одержимость всеми этими чувствами (присущими не только людям, но и многим животным) покажет нам, что характерные черты Гамлета, которые отличают его от Фортинбраса, пониманию актера остались недоступны. Успех, таким образом, будет завоеван не Гамлетом, а актером.

Гамлет не тот человек, в ком огромная жизненная энергия подымает обычную человечность до вершин героического, как у Кориолана или Отелло. Напротив, он человек, в ком обыкновенные личные страсти настолько вытеснены более широкими и более редкими интересами, настолько охлаждены критическим самоанализом, что это препятствует ему поступать в практической жизни так, как поступает, повинаясь своим инстинктам, более мелкий человек. Поэтому долг, диктуемый общепринятыми представлениями о мести и честолюбием, для него такое же тяжкое бремя, как для поэта торговля. Даже естественные побуждения пола оскорбительны для его интеллекта, и он, встретив девушку, вызывающую в нем эти побуждения, приглашает ее разделить с ним его горький и презрительный скептицизм и посмеяться над их обоюдной глупостью: «Уйди в монастырь, к чему тебе плодить грешников?.. К чему таким молодцам, как я, пресмыкаться между небом и землей?»¹ и т. д. Все это настолько вне пределов разумения бедной девочки, что она совершенно искренне считает его сумасшедшим. И действительно, в некотором смысле Гамлет безумен, ибо он спотыкается об ошибку, которая лежит на пороге интеллектуального самосознания: он подвергает жизнь испытаниям, подходя к ней то с утилитарной, то с гедонистической

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт III, сцена 1, стр. 73.

меркой и считая ее средством, а не целью. Оттого, что Полоний — «глупый, болтливый плут», а Розенкранц и Гильденстерн — снобы, он убивает их так же безжалостно, как убил бы блоху, показывая тем самым, что он чужд суеверных представлений, которые, как он говорит в своем знаменитом монологе, помешали ему покончить с собой.

В сущности, Гамлет предвяряет весь ход духовного развития Западной Европы до того момента, как Шопенгауэр нашел ключ*, которого недоставало Шекспиру. Но назвать Гамлета сумасшедшим потому, что он не предвярил и Шопенгауэра, — это значит назвать сумасшедшим Марцелла за то, что он не отослал Призрак в «Психологическое общество». Актер ни в коем случае не должен изображать Гамлета ненормальным. Правда, он может (и обычно так и делает) соединить свое представление о человеке, ставшем жертвой пережитых им эмоций, с образом, который создал Шекспир; в итоге перед нами предстанет не безумец, но одно из тех чудовищ, которые создаются в результате фантастического соединения двух различных живых существ, — сфинкс, русалка или кентавр. К этому неизбежно приходит каждый интуитивный, одаренный воображением актер романтического склада. Он проливает потоки слез над Офелией, он так обращается с актерами и могильщиками, с Горацио, с Розенкранцем и Гильденстерном, словно они плакальчики на его собственных похоронах. Но пойдите и посмотрите Гамлета Форбс-Робертсона: он с наслаждением хватается за каждую возможность философского спора, за каждую художественную передышку, позволяющую отклонить «проклятый жребий» — долг мести, любви и других человеческих бедствий. Посмотрите, как он светлеет, когда приезжают актеры; как пытается философствовать с Розенкранцем и Гильденстерном, когда они приходят к нему в комнату; как прерывает свою прогулку с Горацио, чтобы склониться над кладбищенской стеной и вовлечь в разговор могильщика, который поет за своей работой; как декламирует те поэтические монологи, в которых выражено сильнейшее возбуждение; как горе, пронзившее его, когда он узнал о смерти Офелии, находит выход в глубочайшем интеллектуальном презрении к напыщенным словам Лаэрта, к которому он уже час спустя, в минуту, когда тот закалывает его, не питает больше никакой злобы и мужественно и дружески обнимает его; как он умирает со словами:

«Дальше — тишина», словно трогательно-юмористически прося простить его за то, что он не сумел довести свое дело до конца (как мы все прощаем Карлу II* только за то, что он умер). Посмотрите все это — и вы увидите подлинного, классического Гамлета. Ничего более прекрасного наше поколение еще не видело на сцене. И нам снова и снова хочется смотреть этот спектакль.

И прошу заметить — перед нами не холодный Гамлет. Он не один из ваших мудрецов, которые логически осуждают каждый свой жизненный шаг, потому что чувствовать они неспособны. Интеллект у этого Гамлета страстен, а его самоанализ — до предела трепетный и живой. В великодушном монологе — я имею в виду не «Быть или не быть», а драматический «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!» — презрение к животной страсти выражено с такой силой, какую не найдешь ни в самом упрямом оправдании ее, ни в самом чувствительном осуждении.

И все это идет без нажима: Форбс-Робертсон играет совсем легко и естественно. В его игре нет присущей «Лицеуму» напряженности, которая возникает как следствие неустанной борьбы между сэром Генри Ирвингом и Шекспиром. Стихи помогают Форбс-Робертсону, нигде ему не препятствуя, потому что он хочет играть Гамлета, а не просто рядиться в его «чернильный плащ», оставаясь ему чуждым. Может быть, мы не найдем здесь того мастерства и той ловкости, которая удваивается от постоянной опасности; не найдем и тонкости и мрачных проблесков гнева, вспыхивающего в жарких разгласиях; может быть, мы не почувствуем и яростного отцовского пристрастия, с которым сэр Генри пестует свои любимые детища, вскармливая их на шекспировской пище наподобие львы, выращивающей свой выводок в логове льва. Но зато здесь есть и свет, и свобода, и естественность, и верность правде, и Шекспир. Просто удивляешься, как все хорошо получается, когда роль достается тому самому человеку, который нужен, и с тем складом ума, который нужен. Как разворачивается сам собой сюжет, как оживают характеры, как даже неудачное распределение ролей не мешает воспринимать спектакль, хоть актеры в чем-то и разочаровывают вас!

Сам Форбс-Робертсон не избежал разочарования: его доставил ему один из членов его семьи. Я очень рекомендую Форбс-Робертсону присмотреться к поведению Клав-

дия и немедленно превратить Яна Робертсона в настоящий призрак. Ну кому это нужно, чтоб в соответствующей сцене ночь за ночью появлялся такой здоровый, самоуверенный и такой непреложно живой призрак, как брат Форбс-Робертсона? Голос у Яна Робертсона не плох, но это же голос человека, который не верит в привидения. Больше того, это голос голодного, а не того, кому больше не суждено голодать. В конце каждой его реплики слышится неопишуемая примесь самодовольства, и именно его развязная болтливость, а не слова текста, вызывает у нас представление о чистилище, где этот самый грешник уютно греет свои бока у адского пламени и поджаривает на нем сдобные булочки, вместо того чтобы искупить в нем свою плохую игру. Внешность и осанка у него еще хуже, чем декламация. Он манит к себе Гамлета, точно бидль, вызывающий на прием к лорд-мэру оробевшего кандидата на должность младшего ливрейного лакея. На месте Форбс-Робертсона я не снес бы такой игры ни от чьего брата: я оглушил бы всех, обрушившись на него с ужасной бранью. Все это тем более досадно, что роль Призрака — одно из чудес пьесы. И все же, пока Кортни Торп не догадался об этом, никто не задумывался, почему Шекспир никому не доверял роль Призрака, а играл ее сам. Волшебную музыку его длинного монолога, которая должна звучать, как горький плач души, посылающей из одного мира в другой жалобу на невыносимые мученья, непременно поручают исполнять самому бесталанному актеру труппы, и она в его устах звучит не как в «Сестре Елене» Россетти, не как у моцартовской Статуи Командора, а как в чемберсовской * «Информации для народа».

Но я все-таки понимаю, что на решение режиссера дать роль Призрака Яну Робертсону повлияла некая нравоучительность, которая присуща этому актеру. А вот почему королеву дали играть мисс Гранвилл, для меня остается загадкой. Это все равно, что предложить модному мандолинисту играть сонаты Гайдна. Актриса старается как может, но было бы лучше, если бы она просто решительно отказалась от этой роли.

Некоторые же характеры воплощены безусловно прекрасно. Так, удивительна Офелия—Патрик Кэмпбелл. Кажется, что эта роль неспособна к развитию. Из поколения в поколение актрисы в сцене сумасшествия истощали все свои музыкальные способности, вкладывали фан-

тазию в язык цветов, и стремились изобразить встревоженную, но в общем здоровую душу. Патрик Кэмпбелл с присущей ей смелостью, которая несозна, когда актриса делает неверные вещи, на этот раз сделала верную вещь: она представила Офелию по-настоящему сумасшедшей. Трудно описать возмущение, вызванное у зрителей таким поруганием традиций. Они жаждали увидеть сильное духовное напряжение и четкость и ясность той концепции девического помешательства, которую воплощала Лили Хэнберри. Но эта блуждающая, слабоумная, с затемненным сознанием Офелия, которая, едва отдавшись одному чувству, тотчас же забывает о нем, Офелия, чей голос звучит так, что вы содрогаетесь, — эта Офелия мучительно терзает зрителей. Ее влияние на ход пьесы решающее. Тревога, охватывающая короля и королеву, горе, угнетающее Лаэрта, — непосредственный результат этого влияния. И сцена сумасшествия, вместо того чтобы послужить легкой интерлюдией, введенной после «чернильного плаща», когда необходима разрядка, потрясает так, что стынет кровь, потрясает подлинно трагической силой и значительностью. Зрители, естественно, рошут, когда то, что раньше чаровало их, теперь заставляет страдать. Но это страдание благотворно для них, для театра, для пьесы. Не знаю, вполне ли сознает Патрик Кэмпбелл драматическую ценность своего совсем простого и оригинального наброска (пока это только набросок) роли. Но, несмотря на проявляющуюся кое-где тривиальность исполнения и на раздражение, с которым она взялась за эту роль, я надеюсь, что теперь окончательно решен вопрос о ее праве на важное место, отведенное ей Форбс-Робертсоном в своей антрепризе.

Я не видел Бернарда Гулда в роли Лаэрта: он был нездоров, когда я, вернувшись в город, поспешил в «Лицеум». Но вместо него успешно играл Фрэнк Дэйл. Мартин Гарви — лучший Озрик из всех виденных мной озриков: он играет его таким, каким себя представляет сам Озрик, — отважным человеком и выдающимся придворным, а не так, как играют обычно, то есть каким он рисуется Гамлету, называющему его «мошкой».

Хэррисон Хантер превосходно передает характер скромного, честного Горацио, а Уиллес — очень хороший могильщик, и поэтому я осмеливаюсь предложить, чтобы он продолжал свою работу и дальше и не считал свою

роль законченной после того, как произнесет последнюю реплику и передаст Гамлету череп. Купер Клифф играет Клавдия недостаточно тонко, но он выглядит так, словно вот-вот сошел с картины Мэдокса Брауна *, и откровенно надеется на свою весьма выигрышную внешность. Барнс изображает Полония энергичным и пожилым, а Полоний на самом деле стар и болтлив. Барнс хорош в сценах, где Полоний проявляет характер и опытность, а его старческое пристрастие к придворным церемониям он изображает гораздо хуже — натянуто и в фарсовой манере.

Игра самого Форбс-Робертсона бесконечно очаровательна, интересна и разнообразна. Это не только достижение прославивших его природных актерских качеств, но и результат его искреннего восхищения (редчайший случай в нашем театре) искусством Шекспира и свободного проникновения в глубины его фантазии. Форбс-Робертсон чужд языческого преклонения перед Уильямом: он наслаждается им и понимает его художественные методы. Вместо того чтобы вымарывать те реплики, без которых, вероятно, можно обойтись, Форбс-Робертсон бережно сохраняет каждую жемчужину в своей ли роли или в чужой и сокращает длительность спектакля (он идет три с половиной часа) с помощью энергичного и быстрого темпа и очень коротких антрактов. Он не делает паузы на половине реплики, чтобы играть во время ее, а потом доканчивать вторую половину реплики и снова возобновлять игру в течение следующей паузы — часы же в это время бегут, и мы так и не получаем Шекспира. Нет, актер играет так, как надо играть Шекспира: непрерывно от реплики к реплике, произнося слова и одновременно действуя, не отделяя одно от другого, сливая их воедино. Его совсем не подавляет торжественная мысль о величии Шекспира или о значении «Гамлета» в истории мировой литературы; он, к счастью, освобождает и нас от этой скуки.

Мы прощаем даже все банальности, которые есть у Шекспира, — так восхитительно произносит их актер. Его свежее, необыкновенно выразительное и трогательное исполнение финальной сцены, начиная от поединка и до ее конца, — просто вдохновенно. Если бы только Фортинбрас смог тоже вдохновиться и сыграл бы роль с блеском и силой, поднявшись до воинственного величия своего шлема, если бы он стремился к трону, как человек,

решивший отразить притязания на него со стороны чужеземцев, — мы не желали бы ничего большего. Сколько поколений гамлетов в жажде затмить всех соперников выразительностью и оригинальностью своей трактовки считали, что Фортиnbrас и ключ, даваемый им к решению тайны царственной смерти датского принца, это всего лишь невообразимо нелепая ошибка бедного, глупого, старого Лебеда, которого они превосходили разумием! Как сладостно умирали они все в этой уверенности, умирали под медленную музыку, словно маленькая Нелл из «Лавки древностей»! И с каким совершенством теперь победил их всех Форбс-Робертсон — умный и потому простой!

Кстати, возвращаясь к медленной музыке, — чем скорее перестанут играть романтическую музыку, написанную Гамильтоном Кларком для Ирвинга, тем лучше. В данном воплощении шекспировской пьесы она абсурдна. Четырех оффенбаховских молодых женщин в трико следует тоже убрать, а роль королевы в «мышеловке» отдать мужчине. Актерам надо показать, как слушают короля льстивые придворные, когда тот проявляет свой ум в мудрых советах племяннику. А этот симпатичный деревянный берег, где шагает призрак, нужно покрыть материей, которая вызвала бы в нашем воображении водоросли, серебристый песок и морские раковины.

«Сэтердей ревю», 2 октября 1897 г.

ШЕКСПИР И БАРРИ

(«Буря». Спектакль Общества Елизаветинского театра в Мэншин Хаус 5 ноября 1897 г.)

«Маленький хозяин», пьеса в 4 действиях Дж. М. Барри, переделанная им из своего одноименного романа. Театр «Хеймаркет», 6 ноября 1897 г.)*

Было весьма любопытно увидеть сначала «Бурю», а на следующий вечер «Маленького хозяина». Как бы хотелось мне пригласить в театр «Хеймаркет» Шекспира! Что бы он сказал о нем? Ведь ему самому довелось однажды переделать один популярный роман в легковесную, неправдоподобную, фантастическую, увлекательную, популярную пьесу и отдать ее театру,

ничем не намекая на свое отношение к ней, кроме многозначительного заглавия «Как вам это понравится». И тем не менее у нас не хватает даже остроумия, чтоб почувствовать здесь пародию, и мы продолжаем самодовольно разглагольствовать о фабрикации Розалинд и Орlando (что, собственно, должно делаться на кондитерской фабрике), как об искусстве изображения характеров и тому подобное. Позицию Шекспира ощущаешь особенно сильно в пьесах, написанных им в годы, когда он уже перерос свой интерес к актерскому искусству и отказался от мысли воспитывать зрителя. В «Гамлете» он еще относится с энтузиазмом к естественности на сцене и заставляет принца датского рассуждать о ней совсем по-вагнеровски. В «Цимбелине» же и в «Буре» это занимает драматурга столь мало, что он просто записывает шаблонные клоунские интермедии, которые раньше порицал, и прибегает к помощи *deus ex machina*. Избаловав некогда зрителей содержанием, он теперь больше не придает ему значения и возмещает его отсутствием поэзий.

Поэтичность «Бури» исполнена такого волшебства, что всякие декорации современного театра выглядели бы в пьесе просто смешными. Следуя своим методам (я поостерегусь признать их за методы шекспировского театра), Общество Елизаветинского театра предоставило самому поэту создавать силой своей магии образ острова, «наполненного звуками и сладостными мелодиями». Думаю, что не может быть ничего лучше такого плана. Если бы сэр Генри Ирвинг задумал поставить эту пьесу в «Лицеуме» в следующем сезоне (а почему бы и нет, кстати сказать?), то он прежде всего произвел бы огромные расходы и уничтожил бы иллюзию. Он ввел бы вместо гармоничной виолы визжащую скрипку, а вместо волынки и маленького барабана Долметша в «Лицеуме» играла бы «характерная» музыка, оркестрованная Джерманом для духовых и ударных инструментов. На сцене водрузили бы дорогостоящий и нелепый корабль, а обиталище Ариеля лишили бы формы, воздуха, звуков, разнообразия, осветили бы электричеством и сделали бы деревянный пол. Все это обошлось бы дорого и было бы намного хуже постановки в Мэншн Хаус. Уильям Поул говорит откровенно: «Вон видите там хоры для певцов? Давайте поверим, что это корабль». Мы соглашаемся — и верим. Но что нам делать, когда нам показывают театральный корабль? Мы можем

только попросить, указывая на него: «Уберите отсюда эту штуку. Если мы должны вообразить, что это корабль, то не выдавайте за него подделки такие грубые, что наше воображение восстает против надувательства». Хоры по крайней мере не пытаются обманывать нас; они обезоруживают критику, бесхитростно подчиняясь обстоятельствам и честно отдаваясь во власть нашего воображения. Так, ребенок изумленно таращит глаза на восковое подобие младенца и с нежностью нянчит тряпичную куклу. Суеверный человек, оставшись один, принимает за привидение прокрадшийся в комнату лунный луч или висящее на гвозде старое платье. Но попробуйте соорудить для него привидение, выразительное, правдоподобное и леденящее кровь, и хитрая усмешка на его лице покажет вам, что он с одного взгляда раскусил обман. Дело, разумеется, не в том, что человек в своем воображении *всегда* видит вещи живее и ярче, чем может представить их искусство. Требуется очень высокое искусство, чтоб оно могло состязаться с картинами, создаваемыми воображением тогда, когда его стимулируют такие могучие силы, как материнский инстинкт, суеверный страх или поэзия Шекспира. Диалог между Гонзало и этим «крикливым богохульником, этой злобной собакой» боцманом и палату лордов превратил бы в корабль! Короткая, меньше чем в десять слов, фраза: «Какое дело ревушим волнам до имени короля?» — и мы уже видим, как зеленые громады волн, покрытые белыми барашками, из стороны в сторону швыряют королевский скипетр и корону. Однако метод Общества Елизаветинского театра был бы непригоден для пьесы «Белый вереск» *, хотя она и прекрасна в своем жанре. Если бы Уильям Поул, надеясь на выразительность дистрибутивного диалога, предложил нам принять хоры за велосипедный трек в Бэттерси-Парк или в Болтерс-Лок, то наше воображение наотрез отказалось бы работать. Требуется тончайшая работа ума, чтобы установить, что может помочь нашей фантазии. Общего правила нет, нет его даже для одного определенного автора. Вы отличнейшим образом обойдетесь без декораций в «Буре» или в «Сне в летнюю ночь», ибо самые лучшие декорации только разрушат иллюзию, созданную поэзией. Но из этого вовсе не следует, что декорациями нельзя улучшить сценическое воплощение «Отелло». Пьесы Метерлинка, требующие мистических инсценировок в стиле Фернанда

Кнопфа, в интерпретации Общества Елизаветинского театра пострадали бы не меньше, чем в интерпретации театра «Друри-Лейн».

Современная же мелодрама настолько зависит от реалистических декораций, что от их отсутствия она страдает больше, чем от отсутствия диалога. Вот почему плох тот режиссер, который ставит все пьесы на один манер, хотя он может быть и большим мастером в одном каком-либо жанре. Большой частью своих художественных достижений «Лицеум» обязан тому, что сэр Генри Ирвинг, когда он увлечен работой, всегда хорошо знает, какими должны быть декорации. А все его просчеты — это просчеты в области режиссерской, когда он жертвует какой-либо недооцененной им частью диалога, очарование которой от него ускользнуло.

Хотя на «Буре» я сидел достаточно близко от сцены, чтобы слышать или воображать, что слышу каждое слово диалога, все же я понял не все: актеры не были столь выдающимися ораторами, и, кроме того, их, видно, никто не предупредил, как это здесь обычно делается, что свой голос они должны направлять ко второй колонне направо от двери, иначе их никто не услышит. И хотя все они говорили хорошо, а некоторые даже великолепно, все-таки они отнеслись слишком легко к своей задаче, и в результате некоторые тихо произносившиеся слова почти совсем не дошли до зрителей. Говорю я все это потому, что деятели Общества Елизаветинского театра не вполне понимают, как велики акустические трудности, возникающие перед актерами в больших залах, в которых они играют. Для оратора эти залы просто губительны: если он кричит, то гласные звуки разносятся по залу с грохочущим ревом, согласные же неразличимы, а если говорит, как обычно, то его голос не достигает мест, далеких от сцены. Громкие голоса резонируют здесь слишком резко, для тихих же и нежных помещение слишком велико. Первой и главной задачей актеров Общества Елизаветинского театра, которых привлекают большие залы, должна стать четкая, энергичная артикуляция, и ничто — даже стремление отдохнуть или отдаться чувству — не должно ее ослаблять.

Пьеса разыгрывалась как по нотам. Оркестром дирижировал Долметш. Костюмы, безусловно, достойны той репутации, которой в этом отношении славится общество. Арцель, безрукий, но крылатый, при первом своем появ-

лении был не очень похож на шаловливого эльфа: устройство его крыльев, напоминающее узкий жилет, стесняло его движения, и ему ничего не оставалось делать, как изображать из себя живую картину. Эта ограниченность движений характерна для всего спектакля, который следует принять таким, каков он есть, — сыгранным в довольно низком ключе и медленном темпе, с минимумом движений. Если бы актеры попытались воспроизвести стремительность и живость, прославившие искусных мастеров шестнадцатого века на всю Европу, то они были бы обречены на провал и не смогли бы выполнить свою значительно более скромную задачу с таким большим успехом.

Я снимаю шляпу и низко кланяюсь нашему хозяину, лорду-мэру. Когда я вспоминаю об ужасах обжорства, которые я некогда видел в этом помещении, и о назойливом красноречии ораторов, чьи голоса, устремляясь ко второй колонне справа от двери (а она-то ведь, к ее счастью, глуха как камень), буквально на части раскалывали мою голову. Я преисполняюсь искренней благодарностью к первому из хозяев Мэнши Хаус, который не поручил меня армии официантов как человека, поклоняющегося единственному божеству — собственному брюху, а пригласил присутствовать на развлечении, достойном первого магистрата великого города.

«Маленький хозяин» — гораздо более удачная пьеса, чем «Буря». У Барри нет желания дать саркастическое заглавие инсценировке популярного романа, представляя ее на суд зрителей: он сам написал этот роман и был очень им доволен. Барри — прирожденный рассказчик, но он видит не дальше того, о чем рассказывает, считая, что во всех расхождениях между его рассказами и жизнью виновна сама жизнь. Он бывает очень счастлив, когда ему удастся самым приятным образом уладить все в своих произведениях. Народная сцена, которая для шекспировского гения была тюрьмой, для Барри — просто спортивная площадка. Во всяком случае, он делает на ней свое дело так, как будто оно ему нравится, и делает его очень хорошо. По-видимому, у него нет дара создавать человеческие характеры, но у него есть ясное понимание отдельных человеческих качеств, и он создает из них

весьма популярный ассортимент. Он с легкостью допускает, — а публика хочет, чтобы он допускал, — что в человеке одно какое-нибудь привлекательное качество предполагает существование других таких же привлекательных качеств, а отвратительное качество соседствует с другими, столь же отвратительными. Исключение составляют, во-первых, комические персонажи, которым дозволено иметь «слабости», а во-вторых, суровые и мрачные персонажи, которые сразу же дают нам понять, что в них до конца предпоследнего акта скрывается огромный запас чувствительности.

Но реальная жизнь особенно настойчиво учит нас, что ни одно качество нельзя выводить из другого, как нельзя надеяться, что известные нам качества неизменны при всех обстоятельствах. Ведь даже мужественный и добрый человек может любить деньги и быть тщеславным, любящая женщина может быть жадной, чувственной и лживой, святой — мстительным, а вор — добрым. И даже сами эти термины не вполне надежны, потому что человек, достаточно мужественный, чтобы отважиться на единоборство с профессиональным борцом или с тигром, может малодушно бояться мышей, привидений, женщин, щипцов дантиста, общественного мнения, эпидемий холеры и дюжины других вещей, к которым более робкие смертные относятся совершенно хладнокровно. Человек, который, как скряга, подсчитывает мелкие монеты и приводит в отчаяние официантов и кэбменов, жертвует тысячи (в чеках) общественным организациям. Человек, на пари сотнями глотающий устриц и съедающий дюжину бараньих ног, в отношении многих других вещей может быть воздержанным, умеренным и даже бережливым. И мужчины и женщины, которые ведут себя в согласии со строжайшими правилами условной благопристойности, когда их пытаются соблазнить люди, неприятные им, никогда не бывают суровы с тем, кого любят. В романах все эти «противоречия» сглаживаются, ибо в них человеческая природа подменяется условным набором различных качеств. Когда Шекспир, бросая вызов правилам, написал «Конец — делу венец», — его пьесу не поставили. Когда же он уступил и составил нужный набор качеств так, «как нам нравится», он завоевал огромный успех. Совесть не мучит Барри от того, что он подчиняется общепринятому. Он — плоть от плоти своей публики

и создает приятный характер так, как модистка — хорошенькую шляпку, подбирая для нее всякие материалы. Ну, а почему бы не делать именно так, если всем это нравится?

На этот вопрос я отвечу с негодованием: я, современник «Строителя Сольнеса», протестую против того, чтобы пренебрегали моей жаждой «спасительного самоистязания». Люди ходят в театр не ради удовольствия. Есть сотни более дешевых спокойных и сильных удовольствий, чем те, которые может доставить неудобная галерка. В театр нас влечет стремление к драме, и его нельзя удовлетворить сладостями, как нельзя утолить за обедом аппетит пирожными и фруктовым соком. Люди любят нечто основательное. Вот почему, думаю, герои и героини с искусственно отсортированными качествами терпимы лишь тогда, когда у автора есть такт и юмор, помогающие ему исподтишка и с добрым чувством посмеиваться и над собой и над своими персонажами. Собственно, именно так относился к своим чудесным вымыслам Шекспир; так же поступают и Картон и Барри. Диккенс, глубоко серьезный и сознающий свою ответственность перед обществом, постоянно воевал со своими романтическими пристрастиями и идеализмом и даже со своим неукротимым чувством юмора; он безуспешно старался принимать всерьез своих добродетельных героинь, не допуская в них ничего смешного. В результате Агнес Уикфилд *, Эстер Саммерсон * и другие невыносимо скучны и потому всем авторам, даже самым гениальным, служат предупреждением, как опасно быть серьезным даже гению, если нет чего-то реального, что требует серьезности. К счастью, Барри не относится серьезно к своему «маленькому хозяину» и к его возлюбленной Бэбби. Он просто любит их, а это совсем другое дело. Оба на девять десятых смешны и на одну десятую сентиментальны, и эта комбинация вызывает у нас зубную боль.

Хочу объяснить, что я решил не читать романа, пока не увижу пьесу, но у меня и после спектакля не было времени прочесть его. Мне ясно одно: Барри положился на то, что герои и героини его пьесы известны зрителю по роману. Их роли полны забавных и иногда трогательных тривиальностей. Можно легко догадаться, что в романе полнее, чем в пьесе, раскрыты и влияние юного хозяина на своих старших родственников и привязан-

ность к нему Бэбби. Надо надеяться, что и Роб Дау и самый старший член семьи, сделанные в пьесе механически, по устаревшему шаблону, в романе намного оригинальнее и естественнее.

Пьеса оправдала и даже превзошла все ожидания, и это достижение театра «Хеймаркет». У нее есть все основания войти в будущий век. Это первая пьеса, которую поставил Сирил Мод, и режиссерская работа сослужила ему, как актеру, хорошую службу. Вследствие царящей на нашей сцене идиотской неразберихи Моды, с его редким обаянием и трогательной наивностью молодости, всегда считали, — да нет, он и сам себя считал, — прирожденным актером на роли стариков. Единственное, что он просил у авторов, чтобы почувствовать себя счастливым, — это табакерку, набор жирных румян и роль человека не моложе 65 лет.

Шла, например, пьеса Гранди «Посеешь ветер...». Мод никогда еще не был так доволен собой, как в тот вечер, когда, потратив массу времени, чтобы начертить по своему лицу ужасные морщины, он, брюзжа, нюхал на сцене табак, как это делают старики. Спектакль до такой степени раздражал меня, что я готов был запустить биноклем в это морщинистое лицо, и меня удержал только страх, что я, будучи крайне плохим стрелком, могу сбить с ног Уинифред Эмери или же навеки искалечить Брандана Томаса. Утверждаю, что из всех ненавистных мне несообразностей человеческой глупости «характерная» игра размалеванного актера является единственной причиной, которой можно полностью оправдать человекоубийство. Нельзя сказать, что Сирил Мод играл тогда плохо. Наоборот, он играл умно, но дело все в том, что играть-то он должен совсем другое. Проклятие современного театра — это невероятная стереотипность героя-любownika: всегда один и тот же молодой человек, с тем же самым овалом лица, с той же складкой на новых брюках, с теми же изящными манерами и с видом человека, который впервые оделся и ведет себя как джентльмен и целиком поглощен новизной и значительностью этого факта. Мод — как раз тот актер, который мог бы разрушить эту отвратительную традицию. Но вместо этого он, как уже сказано, забавлялся, нюхая табак и морща лоб, возможно из чувства новизны, которого ему не могло дать благородство его манер. В «Маленьком хозяине» Моду не надо

рядиться в старика; эта роль ему вполне подходит, и он играет ее очень хорошо. От природы он застенчив, и ему трудно появляться перед публикой в новой роли. Но к этой роли застенчивость идет, и смею предсказать, что в текущем сезоне он, соперничая с Форбс-Робертсоном, станет любимцем публики.

Уинифред Эмери просто наслаждается ролью Бэбби, шалит на сцене, как ребенок, и непрерывно смешит зрителей. Но в четвертом акте она на несколько минут напускает на себя важность, и этот кусок, в котором ей нужно изобразить поведение девочки, едва вышедшей из школы, смело можно назвать образцом самой плохой игры, какую актриса с такой репутацией не должна себе позволять. Но вот она вновь целиком отдается стихии смеха, и теперь самые дерзкие номера Ады Реган кажутся степенными по сравнению с тем, что творит Эмери. Кингхорн, думаю, — лучший из старших членов семьи; но и Брэндон Томас и мисс Брук тоже очень убедительны. Зрительницам было страшно любопытно увидеть Барри, который совершенно очевидно считает себя человеком, глубоко проникшим в женский характер и сумевшим изобразить Бэбби как женщину, чей инстинкт толкает ее на поиски мужчины-господина. В финале, когда муж объявляет о своем намерении поколотить ее, если она это заслужит, Бэбби крепко обхватывает его шею руками и восторженно кричит, что он тот мужчина, который создан специально для нее. Предположение, что Барри, так хорошо понявший психологию пола, должен быть богоподобен, вызвало после конца пьесы неистовые аплодисменты. В ответ на них появился Хэррисон, и едва он произнес «Мистер Барри слишком скромн...», как его прервал громкий взрыв хохота... Не сомневаюсь, что у многих милых дам время от времени возникает фантазия испытать сладострастное чувство, которое якобы появляется, когда женщину колотит муж. Но большинство замужних женщин того класса, где эта фантазия осуществляется с исключительной щедростью, не столь настойчиво предаются ей, как думает Барри. Я серьезно уверяю автора, что его представления о женственности, которые он воплотил в Бэбби, есть не что иное, как глупая пародия на желание найти себе надежного вождя, которое свойственно всем мужчинам и женщинам без исключения. Увертюра сэра А. К. Маккензи потонула в звуках оживленного разговора

между композитором и саром Джорджем Льюисом. Но мне все-таки удалось уловить несколько тактов свежей и превосходной мелодии. Что же касается мелодрамы в начале сцены в саду, то она просто превосходна.

«Сэтердей ревю», 13 ноября 1897 г.

О ПРЕЛЕСТИ ПАДЕНИЯ

До определенного момента я никогда не уклонялся от мученичества. Но около трех лет назад общество возложило на меня тяжелейшую обязанность, обрекшую меня вечерами бывать в театре, а днем писать о спектаклях, которые я смотрел накануне. Я отнюдь не уверен, что принес бы для блага общества эту непомерно огромную жертву, а не послал бы его к черту, если бы знал, какие тяжелые испытания меня ожидают. Но до этого я так редко бывал в театре, что и не подозревал о предстоящих мне ужасах. Я твердо убежден, что злключения, в которые я тогда ввязался, повредили мой рассудок. По крайней мере моя деятельность критика к концу прошлой недели довела меня до плачевного состояния. Я почувствовал потребность в переживаниях другого рода, в условиях как можно более непохожих, особенно в отношении свежего воздуха, на те, которые предоставляют кресла в партере. После некоторых размышлений мне пришло в голову, что, если бы я отправился в деревню, выбрал опасный спуск и в кромешной тьме съехал с него на полной скорости на велосипеде, результатом мог бы быть какой-нибудь роман или убедительная реалистическая пьеса. Так оно и вышло.

Наверно, нет человека, который бы так не понимал другого, как не понял меня доктор, когда он, уничтожая на моей физиономии очевидные следы моего приключения, извинялся за ощущения, вызываемые уколами его иглы. Тому, кто в течение трех лет терпел уколы, наносимые актерами, укол хирургической иглы кажется огромным удовольствием. Я лишь потому не хотел просить доктора еще немного развлечь меня и добавить несколько стежков, что и без того, потворствуя своим слабостям,

нарушил его воскресный отдых и его доброта устыдила меня; сомневаюсь, смогу ли я теперь смотреть пьесу, не тоскуя по наслаждению, которое доставили мне эта спокойная сельская больница, тишина, нарушаемая лишь отдаленным пением и прерывистым барабанным боем каких-то далеких отрядов Армии спасения, и хирургическая игла. Почти не раздражая своим нежным прикосновением мою чувствительность, она шьет, шьет, шьет, мелькая в руках художника, совершенно искреннего и реалистичного, который действительно изучил свое дело и знает, как его выполнять.

Чтобы дополнить сравнение, необходимо вникнуть в экономическую сторону дела, сравнив докторский гонорар с ценой кресла в партере театров Уэст-Энда. Но здесь меня останавливает возмущение, которым пылает высокое искусство, когда его безграничную ценность измеряют ограниченным столбиком монет. Случилось так, что мой голос — голос ирландца — завоевал симпатию доктора. Это обстоятельство должно показаться тем более удивительным и почти неправдоподобным, что доктор сам был ирландцем. Но уж так случилось. Доктор справедливо рассудил, что симпатия не может быть оценена деньгами, и отказался превратить ее в предмет коммерческой сделки. Этим он лишил меня возможности назвать сейчас его имя, не проявив при этом черную неблагодарность, ибо я не знаю в нашей стране более действенного способа разорить человека, чем обнародовать, что он хотя бы в самой малой степени склонен проявлять доброту к нуждающимся незнакомцам. Здесь уэстэндский антрепренер, наверно, укоризненно прошепчет: «Пусть так, а я разве беру с вас плату за кресло?» На что я не могу не ответить: «А это потому, что мой голос каждую субботу пробуждает в вас симпатии ко мне?» Я не собираюсь платить неблагодарностью за приглашения в театр, но ожидать, чтобы к директору, который терзает мои нервы, ослабляет мой разум и портит характер, я питал такие же чувства, как к доктору, который исцелил мое тело, освежил душу и польстил моим вокальным достоинствам, хотя я был для него не более чем некстати явившийся незнакомец с чудовищным синяком под глазом, — значит попрать справедливость и отказаться от спасения своей души. Доктор назвал удачей то, что я остался жив. А какой директор высказал бы то же мнение?

Возможно, самое очаровательное в этой деревне — это способность ее жителей понимать относительную значимость вещей, способность, развитая настолько, что здесь не существует театральных сплетен: ведь доктор действительно не знал, кто я такой. С цинизмом, за который позднее доброта доктора заставила меня краснеть, — я пытался убедить его в кредитоспособности грязного, израненного, окровавленного и с исцарапанным лицом посетителя, провозгласив: «Мое имя — Джордж Бернард Шоу!» — подобно тому как другой бы провозгласил: «Мое имя — Сесиль Родс *, или Генри Ирвинг, или Вильгельм, император Германии». Не моргнув глазом, доктор деликатно высмеял мою самодовольную болтливость, ответив совершенно просто и спокойно: «А мое имя — Ф... А чем вы занимаетесь?..» Дыша наконец чистым воздухом той местности, где инициалы G. B. S. ровным счетом ничего не значили, я почти рыдал от охватившего меня чувства свободы, пока доктор вдевал в иголку хорошенький белый конский волос, тактично притворяясь, что слушает мое невнятное бормотанье: «Я, мол, в некотором роде писатель», — объяснение, после которого он решил, что я честно зарабатываю на жизнь, выписывая золотые буквы на вывесках магазинов. Внести в его неразвращенное представление о милосердной и благоразумной жизни сразу моей маленькой искусственной популярности — значило бы поступить, подобно змию.

В общем успех моего эксперимента вполне меня удовлетворил, и я, не колеблясь, всем советую последовать моему примеру. Мои нервы вновь обрели свой тонус, а мой характер — свою природную мягкость. С тех пор я всегда миролюбив, доволен и любвеобилен настолько, что удивляю своих коллег. Правда, мой внешний вид оставляет желать лучшего, но я свято верю, что, когда мой левый глаз, наконец, снова откроется, нежность его выражения более чем в достаточной степени возместит безобразие окружающих его шрамов.

Однако человек — нечто большее, чем омулет, и никакие побои и удары не сломят мой дух и не заставят меня подчиниться софистике, с помощью которой Бирбом-Три пытался свалить вину за «Катарину и Петруччио» с плеч своих и Гаррика на плечи Шекспира. Я никогда не стеснялся воздавать нашему бессмертному Уильяму по заслугам — в меру своих возможностей, разумеется, ибо

здесь приходится учитывать несоизмеримость его преступлений с моей обличительной силой, — но даже Уильям имеет право на честную игру. Бирбом-Три утверждает, что так как сцены, которые Гаррик вырвал из контекста, написаны Шекспиром, то, следовательно, они и составляют подлинную шекспировскую пьесу. Далее Бирбом-Три, превосходя самого себя в дерзости, заявляет, что так как эту пьесу ставили для увеселения Кристофера Слая, медника, то чем больше ее исказить, тем больше она от этого выиграет. От такой «логики» доказательств дух у меня захватывает, и я могу лишь спросить: а что все-таки господин Три понимает под единственной действительно красноречивой и искренней репликой Слая: «Это самая блестящая штука, лучше невозможно написать».

Этот необыкновенный довод, играющий во всей интерлюдии со Славом роль рукоятки кинжала, дает мне право предполагать, что состояние умственных способностей Бирбома-Три, который не видит никакого различия между вкусами зрителей театра Ее Величества и вкусами пьяного медника, значительно хуже, чем состояние моего левого глаза. Второй довод Бирбома-Три в пользу необходимости искажений пьесы более серьезен, и зритель-кокни в простоте души может даже попасться на его удочку. Проверим же принцип, на который этот довод опирается, применяя его к другим случаям. Какие-то противники христианства, пропагандирующие свои взгляды в нашей стране или в Америке, выбрав из библии все не подходящие для семейного чтения отрывки, преподносят их как образец священного писания. Хотя некоторые из наших ортодоксальных писателей негодуют по поводу такого недозволенного приема, они в то же время не стесняются проделывать буквально то же самое с коравом. Будет ли с точки зрения Бирбома-Три подобный сборник цитат выражать сущность, достоинство и вдохновение тех авторов, из произведений которых он изготовлен? Если нет, то что можно сказать о методе Гаррика? Гаррик брал из пьесы Шекспира те куски, которые служили низменным целям, и утаивал остальное. Если бы он был искренне убежден, что идолопоклонство перед Шекспиром порождено страшными заблуждениями, и честно хотел бы подвергнуть сомнению его славу, то мы могли бы с уважением отнестись к его «Катарине

и Петруччио», по-прежнему, однако, критикуя эту переделку. Но у Гаррика не было таких убеждений: он был самым горячим поклонником Шекспира, насколько его жалкие способности позволяли ему правильно оценивать искусство. Он искалечил «Укрощение строптивой» с единственной целью выколотить деньги за счет вульгарных вкусов того времени. Подобную подделку можно, конечно, оправдать, став на коммерческую точку зрения. Но оправдывать ее какими-то иными мотивами значит, по-моему, быть либо преступником по отношению к искусству, либо филистером. Если бы Бирбом-Три отважился объявить, что «Катарина и Петруччио» стоит выше, чем «Укрощение строптивой», и что Гаррик как актер и режиссер знал свое дело лучше, чем какой-то поэт Шекспир, — это было бы его право. Он в этом случае не поколебал бы нашего уважения к себе, ибо на протяжении долгого времени династия драматургов и актеров-режиссеров, от Сиббера до сэра Генри Ирвинга, совершенно искренне предпочитала собственные сценические варианты неискаленным шедеврам гения, которого на словах беспредельно почитала. Но Три не обнаруживает пристрастия к этим вариантам, напротив, он открыто клеймит вариант Гаррика, называя его изделием для медников; в то же время он возлагает ответственность за это изделие и на Шекспира, коль скоро материалы для него были украдены Гарриком из шекспировской пьесы.

Я вовсе не хочу вставать перед Бирбомом-Три в академическую позу. Моя цель — практическая: я хочу вызвать в нем недоверие к его собственному суждению о Шекспире. Он собирается ставить одну из шекспировских пьес — «Юлия Цезаря» — и, по всей вероятности, как и раньше, способен разодрать ее в клочья. Человек, который мог в наше время возродить «Катарину и Петруччио», способен снова сочинить нечто антишекспировское. Я не виню его: это естественное следствие того, что, подобно большинству актеров и режиссеров, он не любит и не знает Шекспира, хотя и присоединяется к общему суждению о величии эйвонского Лебеда, не будучи, впрочем, сознательным лицемером. Я далек от того, чтобы свое пристрастие и нежность к Шекспиру, пробужденные во мне еще в детстве, оценивать выше, чем отвращение и безразличие к Барду, свойственные зрелому возрасту Бирбома-Три. Но я решительно утверждаю, — хотя и

допускаю, что это мое утверждение несколько необычно и беспрецедентно, — что шекспировские пьесы должны ставиться для того, чтобы радовать тех, кто любит Шекспира, а вовсе не для того, чтобы утомительным ритуалом платить дань репутации автора и создавать репутацию актеру. Поэтому я надеюсь, что, когда ограниченное время спектакля заставит Бирбома-Три вырезать что-нибудь из «Юлия Цезаря», он заботливо сохранит именно те сцены, которые ему не нравятся, и вырежет те, которые покажутся ему популярными настолько, чтобы удовлетворить вкус Кристофера Слая.

Конечно, вряд ли Три даст нам такой же прекрасный сценический вариант, какой дал Форбс-Робертсон, который, по-видимому, по-настоящему любит «Гамлета». Вряд ли постановку Бирбома-Три можно будет сравнить и с «Как вам это понравится» в постановке Джорджа Александера, который как будто признает Шекспира столь же компетентным судьей пьес, как и он сам. Но, надеюсь, мы все же не получим положительно антишекспировского «Юлия Цезаря». Если бы Три хотя бы один миг испытал такие же муки, какие испытываю я, видя, как на потеху кокни калечат Шекспира, — он посочувствовал бы моим страданиям.

Пока я пишу, или, вернее, диктую, до меня дошла удивительная новость: лондонские директора театров преподнесли вице-камергеру 500 унций серебра. Нельзя не поразиться откровенной гласности этого поступка. Когда строители в моем приходе предлагают унцию серебра санитарному инспектору, они это делают украдкой и краснеют, если об этом кто-нибудь узнает. Но оказывается, вице-камергер может, не опасаясь скандала, принимать подношения от тех, над кем он поставлен как инспектор и судья. Мне теперь кажется, что директора театров поступили очень несправедливо по отношению к Редфорду: ему они почему-то ничего не поднесли. Известный ирландский лендлорд однажды так ответил на одно угрожающее письмо: «Если вы думаете, что запугаете меня, стреляя в моего агента, вы разочаруетесь». Можно предположить, что и Редфорд ответит директорам в таком примерно духе: «Если вы думаете, что подкупите меня, поднеся 500 унций серебра моему заместителю, вы разочаруетесь». Я не допускаю, чтобы сэр Спенсер Понсоби-Фейн утруждал себя серьезными размышлениями

по поводу этого поступка (который я позволю себе охарактеризовать как смехотворный и неприличный), ибо цензорские функции его отделения не предусматривают размышлений: здесь его действия вполне соответствовали установившейся практике. Еще сэр Генри Герберт, распорядитель театральных представлений Карла I, много сделал, чтобы установить кое-какие традиции в деятельности цензуры. В частности, до нас дошло его письмо, свидетельствующее о вежливости одного тогдашнего актера-антрепренера. В этом письме цензор благодарил актера за пару прекрасных перчаток, которые тот любезно преиоднес его жене. Но этот актер-антрепренер не приглашал корреспондентов, чтобы они затем опубликовали в газетах речь, произнесенную им по сему случаю, и не приводил с собой к цензору делегацию своих собратьев по ремеслу. Советую директорам наших театров в будущем следовать его примеру и не подражать тому, что произошло в прошлый вторник. Мне, без сомнения, скажут, что сэр Спенсер Понсоби-Фейн не имеет никакого отношения к выдаче лицензий на постановку пьес. На это я отвечу: «А тогда какое же дело лондонским театральным директорам до сэра Спенсера Понсонби-Фейна?»

«Сэтердей ревю», 20 ноября 1897 г.

ТАШЕРТИТ О ЦЕЗАРЕ

(«Юлий Цезарь». Театр Ее Величества, 22 января 1898 г.)

Перемирие с Шекспиром кончилось. Его можно было еще соблюдать, пока на сцене шел «Гамлет». «Гамлет» — трагедия частной жизни, более того, жизни индивидуума холостяцки-поэтического склада. Это вещь для чтения в уединенном жилище, в библиотеке избранных книг, в замкнутом кругу тех людей, кому нечем себя занять, кто погружен в скуку, в созерцательную философию, кто составил ошибочное убеждение, будто бесплодность такого существования есть бесплодность всякого существования вообще. Словом, эта вещь предназначена для вскормленных мечтами театральных джентльменов, которых ввел в английскую лите-

ратуру Шекспир. Век же поднимающейся буржуазии утвердил господство идей, которым ее научили слуги на кухне и отцы в лавках; сейчас такие идеи, к счастью, постепенно исчезают, ибо подъем современной демократии ставит перед этой кухонной и доморощенной премудростью альтернативу: либо добиваться подлинной победы, либо бесславно погибнуть в классовом конфликте.

Но только обращаясь к «Юлию Цезарю», к этой самой блестящей из наших политических мелодрам, мы ясно видим, что бессмертный автор «Гамлета» был не человеком всех времен, а сыном своего века — века, при всей его мудрости и героичности, самого презренного в нашей истории. Даже беспристрастный критик не может удержаться от взрыва негодования, найдя в «Юлии Цезаре», с одной стороны, шельмование великого человека, выставленного слабоумным хвастуном, а с другой — восхваление жалкой шайки убивших его интриганов, изображенных государственным деятелями и патриотами. Шекспировский Юлий Цезарь не произносит ни одной фразы, которая была бы достойна, я уж не говорю самого Цезаря, но хотя бы среднего американского босса из Тамани-холла. Брут у Шекспира — не что иное, как хорошо нам знакомый тип провинциального проповедника; как политик он едва ли произвел бы впечатление даже в управлении охраны лесов и рек бассейна Темзы. Кассий — яростное и напористое ничтожество. И только столкнувшись с Антонием, елейным сластолюбцем и своекорыстным сентиментальным демагогом, мы, наконец, чувствуем Шекспира и всю его глубину. И там, где он глубок, его, конечно, не превзойти. Со стороны собственно театральной пьеса — подлинный триумф: риторика, трескучее фразерство, эффектные вспышки эмоций, — словом, все приемы популярных драматургов Шекспир использует с такой огромной художественной силой, что заставляет нас забыть о том, как дешевы эти приемы. Разумеется, есть в пьесе промахи и небрежности, но их легко устранить при тщательной редакции текста; к тому же они просто тонут в массе достоинств. Можно с полным основанием сказать, что здесь драматическое искусство такого рода достигло вершин.

Если бы Гете, который понимал и величие личности Цезаря и значение его гибели (он называл его убийство

«самым бессмысленным подвигом»), разработал эту тему, его концепция превосходила бы шекспировскую так же, как евангелие от Иоанна превосходит «Полицейские новости». Но в обработке сюжета он не поднялся бы до таких вершин. Если место драматурга определяется звучностью стиха, образностью, умом, юмором, силой воображения, блеском языка, пронизательным взглядом на причуды и странности человеческой природы, то Шекспир — король всех драматургов. К сожалению, можно обладать всеми этими достоинствами и все-таки судить о государственных делах так же, как судит о них Саймон Таппертит. В одной из сцен «Юлия Цезаря» некий тщеславный поэт врывается в шатер Брута и Кассия и увещевает их не ссориться друг с другом. Если бы Шекспир мог преподнести свою пьесу тени великого Юлия, ему, вероятно, был бы оказан почти такой же прием, как этому поэту. И это было бы вполне заслуженно.

Когда стало известно, что Бирбом-Три решил в своем сценическом варианте возвысить образ Цезаря, критики перемигнулись и простодушно решили, что актер-режиссер собирается играть Антония, а не Брута. На это я должен сказать, что Бирбома-Три никак нельзя обвинить в стремлении как-то умалить роли, соперничающие с его собственной. Перед тем как идти в театр Ее Величества, я из любопытства набросал свой вариант деления пьесы на три акта и потом обнаружил, что деление Бирбома-Три в точности соответствует моему. Возможности, предоставляемые актерам ролями Брута и Кассия, Уэллер и Макклиэй использовали в меру своих способностей, а Луи Калверт был так же значителен в глазах публики, как и в собственной прошлогодней постановке «Антония и Клеопатры» в Манчестере. Действительно, Калверт — единственный из труппы, кто добился беспспорных удач. Правда, успешно сократив размеры своей талии в свой прошлый приезд в Лондон, он теперь снова позволил себе увеличить ее, но, думается, его можно вполне извинить, если учесть, что Цезарь в пьесе к тучности относится с одобрением. Играет Калверт ничуть не хуже, чем раньше; более того, никто не играет так искусно, оригинально и с таким мастерством, как он. Другие актеры, отягощенные, правда, большим грузом, старались как могли, и все-таки все они походили на того человека, который хотя и никогда

не держал в руках скрипки, но не сомневался, что прекрасно сыграет на ней, если попробует. Не обладая ни искусством красноречия, ни вкусом, ни навыками сценической речи, ни хотя бы какой-нибудь достойной упоминания подготовкой, они все же взялись за пьесу с бодрой самонадеянностью и добились большой славы, так как пьеса — этот великолепный образец драматургии — игралась сама по себе. Кое-какие удачи в спектакле были. Хорош был нос Цезаря, бюст Кальпурнии был вполне достоин ее, — тут даже Гаррик и Сиддонс не могли бы достичь большего. Эвелин Миллард играла римскую матрону в стиле Ричардсона. Дочь Катона, похожая на Клариссу, — это поистине неожиданное новшество! Но пришлось затратить массу драгоценного времени на то, чтобы пробраться к восемнадцатому веку нашей эры сквозь строки, относящиеся ко второму веку до нашей эры. Следуя оперной условности, самой неприемлемой из всех условностей, роль мальчика Люция играла миссис Три, которая пропела песенку «Лирикой заставляя Орфей» на музыку Салливена, написанную в стиле девятнадцатого века, — пропела с модуляциями и всем прочим, под аккомпанемент пиццикато, долженствующий воспроизводить лиру с ее восемью свободными, без грифа, струнами — искусство нелепое, сложное и потому невыполнимое. Уэллеру в первой половине спектакля Брут не удался: он задумал своего героя человеком, который выше судьбы и обстоятельств, а произвел впечатление человека совершенно бесчувственного. Хуже этого ничего нельзя было придумать: ведь именно чувствительность Брута должна донести до зрителя то, чего не могут донести ни флегматичное мужество Каски, ни тупая злоба Кассия, а именно ужасающую значительность надвигающейся катастрофы, страх перед ней и мучительную тревогу. Выразить все это Уэллер предоставил грому. С момента смерти Цезаря он играл уже лучше и выглядел эффектней. Но даже в самых лучших местах его игра была не больше, чем акварельный набросок. Франклин Маклиэй в этот вечер стяжал восторги зрителей подчеркнутой театральностью и внушительным высокомерием, то есть именно тем, что наша публика принимает за возвышенный стиль. Однако в последнем акте его неистовство стало нас утомлять. Умер он как несправимый позер, а не как благородный римлянин.

Память по обыкновению подводила Бирбому-Три; с технической стороны в его работе было много ляпсусов и случайностей, как и в любой шекспировской постановке наших дней; тем не менее он, как и Калверт, заставил публику поверить в реальность изображаемого им характера. В частности же его постановка не заслуживает никаких похвал. Я не могу припомнить ни одного места после убийства Цезаря, которое было бы хорошо выполнено. Бирбом-Три добился успеха лишь тем, что «под занавес» вывел Кальпурнию и заставил ее склониться над телом Цезаря в эффектной позе. Сказать, что демагогическая речь на Форуме произвела должное впечатление, — значит не сказать ничего, потому что она сама по себе неизменно производит большое впечатление, а Бирбом-Три даже не извлек из нее то, что в ней содержится. Но он не глуп, не бессодержателен, не ослеплен величием Барда. Кроме того, ему удалось заинтересовать зрителей личностью Антония, не спекулируя на их интересе к личности актера. И за это ему можно отпустить много грехов в наши дни, когда зритель идет в театр, на премьеру во всяком случае, чтобы смотреть актеров, а не пьесу.

Чего не хватает в спектакле, и главным образом из-за отсутствия необходимой для шекспировских пьес актерской техники, — это шекспировской музыки. Когда дело доходит до непревзойденных грандиозных пассажей Шекспира, где он на полную мощь включает орган, мы жаждем услышать гудение шестнадцатифутовых труб или, за отсутствием их (что часто бывает, ибо редкий актер обладает такими природными данными), благородные интонации; мы хотим чувствовать величественный ритм. Есть в пьесе и такие места, где в стихе нет глубоких и мягких звуков, а он, вздымаясь, звенит, как металл, — поэтические строки тогда звучат, как тысячи труб!

Если театр не может передать всех этих особенностей шекспировского стиха и будет показывать лишь изящные салонные переделки, мы никогда не получим Шекспира. И так именно случилось в театре Ее Величества, где нет ни простых, ни органичных труб. Метрика и интонации шекспировского диалога поистине ораторские, но в этом диалоге равно представлены и сухие пустыни белого стиха, напоминающие худшие места «Генриха VI», и

могучие горы, вдруг неожиданно вырастающие из болота. Кассий в первом акте пустословит на протяжении строк сорока, нпзменных по содержанию и неинтересных по размеру. А немелленно за ними следует поток великолепной риторики, первый в этой пьесе варыв подлинной шекспировской музыки, начинающийся словами:

Оя, человек, шагнул над тесным миром,
Возвысясь, как Колосс; а мы, людишки,
Слуем у ног его и смотрим — где бы
Найти себе бесславленную могилу¹.

Мне не удалось уловить хотя бы малейшее изменение чувства или тона, когда Макклиэй переходил от одного куска роли к другому. На протяжении всей пьесы он говорил сухим и бесцветным тоном. Благодаря энергичной артикуляции его слова доходили до зрителей лучше, чем слова других актеров, но к самым прекрасным стихам он относился так же, как к самым плохим: в его декламации не было ни подъемов, ни падений голоса, ни контрастов между черной, грозовой тучей и сверкающей молнией, ни всплесков, ни неожиданностей.

Уэллера, конечно, в сухости тона упрекать нельзя: произнесенная им на Форуме речь — это, возможно, лучший пример формального красноречия, но и он все время упорно держался одного и того же уровня и ни на миг не возвысился до подлинной величавости. Бирбом-Три, за исключением отчаянно-экспансивной попытки призвать к резне и спустить с цепи псов войны, когда он чуть не сорвал голос, разумно отказался от декламации и перешел к разговорной простоте, которая была настолько уместна, что все со слов «это был благороднейший из римлян» удалось ему превосходно.

Подлинный герой возобновленной постановки — Альма-Тадема. Декорации и красочность постановки действительно заслуживают того, что о них говорят. Но иллюзия разрушалась из-за недостатка дисциплины и внимательности со стороны рабочих сцены. Казалось, каждый плотник считал для себя делом чести повесить холсты так, чтобы они тряслись, чтобы Рим шатался, а публика, глядя на них, страдала, как от морской болез-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1959, «Юлий Цезарь», перев. М. Зенкевича, акт I, сцена II, стр. 229.

ни. В доме Брута дверь располагалась слева от зрителей, а стук в нее слышался справа. Каждый солдат римской армии отправлялся в сражение с двумя копьями, аккуратно упакованными наподобие удочек. Предполагалось, что во время знаменитой римской атаки они метали свои копья и преследовали врагов с мечами в руках; однако и после битвы они несли эти копья связанными так же аккуратно, в совершеннейшем порядке, как будто это была простая прогулка с няней под Филиппами.

Отсутствие внимания замечается и в сценическом варианте пьесы. Так, трибуны Флавий и Марулл заменены двумя сенаторами, а реплики, в которых названы их имена, остались непереработанными. Но самая странная оплошность — это неразбериха в четвертом акте (сцена в шатре): здесь сохранены и текст подлинника, по которому о смерти Порции Бруту сообщает Мессала, и текст второго варианта, в который была вписана сцена ссоры, чтобы усилить четвертый акт. Брут, который уже знает о смерти Порции, сообщает об этом Кассию. Пьеса дошла до нас с двумя взаимноисключающими, связанными вместе сценами. Показывать, как Брут, говоря Кассию о смерти Порции, переносит сообщение Мессалы, — значит издеваться над силой духа римлян, ибо спокойствие, с которым благородный римлянин переживает на людях ужаснейшую весть, можно объяснить тем, что ему уже предварительно сообщили ее наедине. Бирбом-Три не заметил этого, и две сцены переважно игрались в театре Ее Величества одна за другой. Подобные несуразности для наших зрителей не имеют значения, когда они не отваживаются доверять собственному здравому смыслу. Но играть обе сцены значит напрасно тратить время. Бирбом-Три может смело вырезать Пяндара и Мессалу и идти прямо от реплики о чаше с вином к вопросу Брута о Филиппах.

Музыка, специально написанная для спектакля Рэймондом Роузом, заставила меня гордиться тем, что я уже давно оценил пользу, которую этот композитор приносит Бирбому-Три. Но на этот раз ему не удалось передать в своей музыке дух Рима. Некогда французы умели воссоздавать античность, потому что французские музыканты раньше воспитывались на Глюке, так же как английские на Генделе. Но Реймонд Роуз пишет так, будто из его курса обучения Гуно и Бизе полностью

вытеснили Глюка. Попробуйся он в прелюдии к третьему акту соперничать с увертюрой к «Альцесте» или «Ифигении», я бы простил его. Но дать нам солдатский хор из «Фауста» — фраза за фразой, тема за темой, ничего не изменив, кроме нот, — нет, это из рук вон плохо.

Мне очень жаль, что я вынужден откладывать до следующей недели разбор пьесы Пинеро «Трелони из «Уэльса». Трагические обстоятельства, под давлением которых я так поступаю, заключаются в следующем: директор театра «Корт» Артур Чадли не удостоил «Сэтердей ревью» обычного приглашения на премьеру. Когда газету так третируют, у нас не остается иного способа, как идти к телефону и отчаянно умолять театральную кассу о билете на премьеру. Но если пьеса модная, директор — всегда хозяин положения, и поэтому невозможно получить билет помимо него. Так было и на этот раз, и «Сэтердей ревью» вынуждена была стать на колени перед телефоном Слоун-Сквер. В ответ на смиренную просьбу сей аппарат пренебрежительно отвечал, что «театр обойдется и без нескольких строчек разгромной критики». Мое любопытство, естественно, было возбуждено до предела: отчего это у директора театра «Корт» (а ему ведь все известно о комедии Пинеро) такое низкое мнение о ней, — мнение, которое дает ему абсолютную уверенность, что пьеса заслужит от меня столь беспрецедентно презрительное отношение. Я немедленно сам приобрел билет на четвертое представление. Когда шли второй и третий спектакли пьесы Пинеро, я был на «Шарлотте Корде» * и «Юлии Цезаре», и только теперь я в состоянии заверить телефон, что его опасения были лишены всяких оснований и что — да извинит он меня! — ему не дано понимать хорошую, легкую комедию. Приберегая свои соображения до следующей недели, я приношу мистеру Пинеро извинения за задержку, которая происходит не по моей вине. Не перепечатает ли мое извинение и «Майнинг джорнел», — Пинеро ведь в последние две недели не читает никакой другой газеты?

«Сэтердей ревью», 29 января 1898 г.

БОМОНТ И ФЛЕТЧЕР

(«Шеголь» Бомонта и Флетчера. Постановка Общества Елизаветинского театра, Зал Иннер Темпл, 19 февраля 1898 г.)

К аюсь, к Бомонту и Флетчеру я отношусь терпимо и снисходительно. Разумеется, не их заслуга, что они родились сравнительно поздно и поэтому им не пришлось, подобно драматургам более раннего времени, блуждать ощупью, прежде чем совершить открытия: они вступили на драматургическое поприще тогда, когда уже могли восторженно осознавать расцвет искусства, которым оно было обязану Шекспиру. Таким образом, их это заслуга или нет, но они убереглись от влияния Марло и не принимали его балаганные грубости и кровожадную декламацию за образцы остроумия и красноречия, а монотонное завывание его «могучего стиха» — за норму поэзии. Критику трудно сохранить хладнокровие и сказать доброе слово о ком-нибудь из елизаветинцев, когда он вспоминает о надутым фанфаронстве и толстокожем чванстве Чапмена, не говоря уж об его единственных в своем роде подвигах в сквернословии; о тумане в голове, который помешал Уэбстеру, лауреату мадам Тюссо*, разглядеть собственную тупость, — словом, обо всем этом сброде варваров, набивших руку на патетическом белом стихе и претендующих на положение мэтров в том искусстве, которое создало рассказы Чосера и средневековые мистерии и вот-вот должно было произвести на свет «Путь паломника». Поэтическая справедливость будет удовлетворена только в том случае, если в Дептфорде* воздвигнут памятник благодетелю, избавившему род людской от Марло, а Суинберна принудят остаток его жизни сбывать фотографии этого памятника американским туристам. К счастью, не все мы пали жертвой литературного заблуждения, побудившего Чарльза Лэма сделать елизаветинцев предметом современного культа. Мы прощаем ему пристрастие к ним, как прощаем и пристрастие к джину.

К несчастью, в окружение этих ученых грубиянов попал и Шекспир, и так как тогда не было другой мастерской, где можно было бы провести годы учения, он волей-неволей тоже стал елизаветинцем. В этой школе

фальши, кровожадности, напыщенности и духовного убожества уровень его природного дара не мог не снизиться, что нам, как известно, обошлось недешево. Зато он поднял уровень елизаветинцев, и этим спас их от забвения. Просто немислимо сравнивать теперь омерзительную гнусность «Мальтийского еврея» * с человечностью и поэтичностью «Венецианского купца». Гамлет, Отелло, Яго — шедевры по сравнению с Фаустом, Бюсси д'Амбуа и Боссоло *. Драматурги, писавшие после Шекспира, оказались в положении Шпора *, сочинявшего музыку после Моцарта: им открылось восхитительное и жизнелюбивое искусство; в отличие от более раннего искусства, возбуждавшего низменные страсти, оно возвысило их чувства и облагородило их романтические иллюзии и восторги. Марло и его соратников сменили истинные ценители красоты шекспировской драматургии — они были, в сущности, настоящими любителями. Такие любители, оказавшись на поле, недавно убранном великим мастером, конечно, всегда могли поднять с земли колосья, которые он обронил, могли даже вырастить небогатый урожай. Именно таким путем и получил мир немало очаровательных и причудливых, хотя и далеко не оригинальных произведений искусства: драм, написанных белым стихом в подражание Шекспиру, выразительных фресок в манере Рафаэля, фуг, написанных поклонниками Баха, опер, сочиненных подражателями Моцарта, симфоний, созданных по образцу бетховенских.

Вот в этом-то, по-моему, и заключается различие между «Марло и компанией» и фирмой «Бомонт и Флетчер». Вдвоем они написали немало никуда не годных произведений, но, во всяком случае, воспитание не позволило им написать «Тита Андроника». У них не было ни глубины, ни убеждений, ни религиозной и философской основы, ни подлинной мощи и серьезности — Шекспир и сам был не силен во всем этом, — но они были утонченными романтическими поэтами и умели искусно набрасывать юмористические характеры в чисто шекспировском народном духе, то есть не понимая человеческой психологии и нимало не заботясь о ней, а просто забавно передразнивая манеры и выходы своих ближних, особенно тех, кто поглубже.

«Щеголь» — неплохой образец их искусства. Из уважения к скромности адвокатов Иннер Темпл * Уильям

Поул выбросил из пьесы все непристойное. Например, отношения Меркурия с Марией он внезапно оборвал там, где от ее мужа упорно требуют, чтобы он пожертвовал им обоим своей дружбой. В сцене, где три веселых джентльмена напаивают Рикардо, чтобы помешать его свиданию и побегу с Виолой, Бомонт и Флетчер настойчиво разъясняют, для чего четверо забуддыг отправляются на улицу. Однако опасливый режиссер предоставляет догадываться об этом испорченному воображению наиболее искушенных зрителей. Если не считать этих купюр, пьеса в общем поставлена, как и следовало ожидать, довольно верно.

«Щеголь» — одна из лучших постановок Общества Елизаветинского театра. Признаюсь, я опасался, что роль Рикардо сыграют неудачно: ведь Рикардо не живое человеческое существо, а олицетворение утонченной литературной страсти в духе елизаветинской романтической поэзии. Мне казалось, что Ада Реган, хорошо сыгравшая Виолу в «Двенадцатой ночи», с тем же успехом и в том же стиле сыграла бы и Рикардо. Но Аду Реган Обществу не удалось пригласить. Леди, которую пригласить удалось, не разрешила поставить свое имя в программе, и поэтому я понятия не имею, кто она. Она сыграла эту роль с блеском: в ее натуре, к счастью, есть та музыкальность, которая необходима для выражения поэтической страсти. Ее исполнение было, по-видимому, совершенно оригинальным — ничто не говорило, что она видела, как играет Реган. Если актриса и напоминала кого-нибудь, так это Кальве. Роль Меркурия прекрасно исполнил Шебрук. Правда, живость его мимики и особенности произношения («т» и «д» он произносил на иностранный манер, плотно прижимая язык к зубам) заставляли нас сомневаться в чистоте его английского происхождения, но его игра от этого ничуть не пострадала. Его *à parte* больше, чем все остальное, убеждали меня, что он уловил приемы и стиль елизаветинского театра. Мне хотелось бы сказать о каждом исполнителе особо, однако программа спектакля напоминает мне, что их было не менее двадцати четырех. Поэтому я могу только добавить, что сам Поул выступил в роли Щеголя, что Пэджит Баумен читал пролог и играл Валерио и что судью изображал Дж. Г. Брюер, а не сэр Питер Эдлия, как предполагали некоторые, а также что Имоджен Сарри играла Виолу,

а мисс Гепурт — мать Валерио, и что как эти, так и другие роли, особенно роли медника, проститутки и, наконец, Александра в исполнении Леонарда Говарда сыграны очень живо и выразительно. Правда, кое-кто из зрителей, конечно, скучал, но объяснить это нетрудно: скучали люди, у которых нет вкуса к елизаветинской драме. Ведь, в конце концов, не будучи ее знатоком, невозможно наслаждаться ею.

«Сэтердей ревю», 19 февраля 1898 г.

ШЕКСПИРОВСКИЕ ВЕСЕЛЫЕ ДЖЕНТЛЬМЕНЫ

(«Много шуму из ничего», театр «Сент-Джеймс», 16 февраля 1898 г.)

Много шуму» для режиссера, возможно, самая коварная западня из всего шекспировского репертуара. Эта пьеса не так проста для постановки, как «Венецианский купец» или «Как вам это понравится», и не столь серьезна, как «Гамлет». Успех ее зависит от сценической интерпретации, а она в свою очередь зависит от того, хватает ли у режиссера критических способностей, чтобы отличить замыслы Шекспира от его достижений.

В «Много шуму» Бенедикт и Беатриче задуманы особыми изысканно остроумными и забавными. На самом деле ничего подобного не получилось. Шуточки Бенедикта еще как-нибудь сошли бы в трактире, но джентльмену, рискнувшему блеснуть ими сегодня в кругу самых скромных провинциалов с доходом в 52 фунта в год, подражающих изысканному обществу, немедленно было бы отказано от дома. С первой же шутки Бенедикта («А вы разве сомневались в этом, что спрашивали ее») ¹ и до последней («Плох тот посох, у которого на конце нет рога») ² мы видим, что он не остряк, а сквернослов.

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 4, М., 1959, «Много шуму из ничего», перев. Т. Щенкиной-Куперник, акт I, сцена 1, стр. 499.

² Там же, стр. 604.

И. Бенедикт — не единственная неудача Шекспира в этом роде. Барду потребовалось много времени, чтобы перерасти свое провинциальное тщеславие, побуждавшее его выставлять напоказ свои достижения по части галантного подшучивания. Я надеюсь, что в более поздние годы творчества Шекспир просто краснел от стыда при воспоминании о Бироне, Меркуцио, Грациано и Бенедикте, а двусмысленные комплименты, которые перед лицом всего двора расточает Офелии Гамлет, заставили бы покраснеть и извозчика. Но Шекспир по крайней мере не гордился непристойными шутками Гамлета так, как непристойностями четырех веселых джентльменов из своих ранних пьес. Позднее, когда зубоскальство этого рода предстало перед ним в истинном свете, он осознал и искупил свой грех, создав Луцио и осудив его именно как сквернословия («Мера за меру»). Как характер Луцио стоит сорока Бенедиктов и Биронов. Его непристойность и цинизм не только никого не оскорбляют, они неотразимо занимательны, ибо драматург преподносит их с большим искусством и оценивает их по достоинству, отнюдь не присоединяясь к непристойностям героя. Луцио — гораздо больший джентльмен, чем Бенедикт; свои вульгарные остроты он адресуется вульгарным людям. Встретив одну женщину, он скромно говорит ей: «Прекрасная и кроткая, ваш брат вам шлет привет. Но я хочу быть краток: ваш брат в тюрьме»¹, а повстречавшись с другой, он развязно приветствует: «А! Как поживаете? В каком бедре у вас теперь прострел?»² Первая женщина — послушница, вторая — проститутка. Бенедикта и Меркуцио, произнеси они свои низкопробные шутки даже в присутствии послушницы, — их все равно считали бы остроумнейшими джентльменами и блистательными собеседниками. Когда бы и с кем бы ни вступали они в разговор — с женщиной или со стариком, — мы заранее содрогаемся, предугадывая те грубости, которые они выпалют.

То же самое относится и к Беатриче, но с известной поправкой на ее пол. Есть только одна тема, по поводу которой она изошряет свое пресловутое остроумие, но так никогда не стала бы шутить особа действительно остро-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Много шуму из ничего», перев. Т. Щепкиной-Куперник, акт I, сцена 3, стр. 175.

² Там же, стр. 167.

умна», ибо в глазах женщин предмет этот слишком деликатен и серьезен, чтобы так нескромно потешаться над ним. А Беатриче шутит и шутит очень нескромно. Если есть на свете что-либо хуже елизаветинского «веселого джентльмена», то это только елизаветинская «веселая леди».

Но почему же мы все еще стремимся видеть на сцене Бенедикта и Беатриче? Почему наши самые выдающиеся актеры и актрисы хотят играть эти роли? Прежде чем ответить на этот простой вопрос, позвольте спросить вас, почему «*dramma giocosa*» Да Понте * «*Don Giovanni*», эта отвратительная история грубого, безмозглого и никак-членного распутника (сначала он убивает на дуэли старика, а потом в финале болтливый призрак убитого тащит его в ад через люк) спустя более сотни лет кажется нам, так же как и «Много шуму», бессмертной? Да просто потому, что Моцарт облек ее в изумительную музыку и превратил ничего не стоящие слова и мысли Да Понте в волшебную человеческую драму, полную чувств и изменчивых настроений. То же самое, хотя и в меньшей степени, произошло с «Много шуму». Шекспир, обрабатывая украденный им чужой сюжет, оказался посредственным либреттистом и в то же время великим музыкантом. Неважно, что выраженные в пьесе мысли, возможно, грубы, бедны, прямолинейны и плоски; нас чарует атмосфера пьесы, созданная музыкой слов. Изложите в стиле «Синей книги» * содержание перепалок между Бенедиктом и Беатриче, тщательно сохраняя при этом весь их смысл, — и самые ослепленные поклонники Шекспира поймут, что мысли и остроумие здесь ничем не примечательны, а то и просто вульгарны и ничтожны. Теперь изложите в том же стиле произведения Гете, Вагнера или Ибсена, — вы все равно найдете у них оригинальные наблюдения, высокие мысли, широкий кругозор, глубокую интуицию и серьезный психологический анализ. Сравнивая с ними Шекспира, поставьте его в наиболее выгодные условия, то есть изложите его лучшие, самые зрелые пьесы: из них вы тоже не извлечете ничего, кроме избитой мудрости пословиц, и только кое-где, быть может, натолкнетесь на крупинцы новых идей. Но замечайте пересказ подлинными стихами, и вы услышите шекспировскую музыку, начнется колдовство, и вы окажетесь в другом мире. Когда какая-нибудь цветочница,

обращаясь к зеленщику, советует ему заткнуть глотку, потому что его все равно никто не слушает, он огрызается: «Ты еще не скапутилась, красотка?» Этот диалог в точности воспроизводит остроумие Беатриче и Бенедикта. Но изложите его следующим образом: «Удивляюсь, как это вам не надоело болтать, сеньор Бенедикт; ведь никто вас не замечает». — «Как, моя дорогая леди Шпилька, — вы еще здаетствуете!» — и вы сразу же оказываетесь за тридцать земель от лавки зеленщика. Если я скажу теперь, что мысли Бенедикта и зеленщика одинаково бедны, а остроумие Беатриче и цветочницы одинаково вульгарно, вы возразите: «С таким же успехом вы можете утверждать, что любовь кошки ничем не отличается от любви соловья». Об этом-то я и толкую вам, хотя и признаю, что соловей гораздо музыкальней кошки. Но вы, надеюсь, согласитесь, что любовь самого плохого певца в мире гораздо более духовна, чем любовь самого восхитительного соловья. Есть много второстепенных писателей на свете, и они, как мыслители и остроумцы, куда более значительны, чем Уильям, однако им не дано выражать свои раздумья с его магической силой.

Нелегко вбить все это в голову публике, ибо лишь сравнительно немногие из обожателей Шекспира сознают, что они внимают самой музыке, когда слушают обороты его речи и ритм стихов, западающие нам в память и завораживающие нас.

Как бы глупы мы ни были, мы всегда в состоянии понять шутки и пошлости Шекспира, и нам льстит, когда говорят, что эти шутки и пошлости очень изящны, а мысли Барда, которые нам даются без труда, чрезвычайно глубоки. Англичане особенно падки на подобную лесть — ведь интеллектуальная тонкость не принадлежит к их главным достоинствам. Имея дело с англичанами, вы непременно должны убеждать их, что апеллируете к разуму, тогда как на самом деле обращаетесь к их страстям и эмоциям. С французами — наоборот: им вы должны внушать, что обращаетесь к их страстям и эмоциям, тогда как на самом деле вы взываете к их разуму. Англичанин — раб любого сентиментального идеала, простофиля, приходящий в восторг от любого искусства, пробуждающего чувствительность; он всегда будет утверждать, что его великий национальный поэт — мыслитель. Француз же, подчиняющийся только системам и расчетам, любит

утверждать, что его герой — натура чувствительная и артистическая. Вот почему в Англии Шекспира почитают как выдающегося мыслителя, а во Франции ему удивляются как неотесанному варвару.

Публике дозволено не разбираться в недостатках своего кумира, но актеры и актрисы, которые должны добиваться успеха постановки «Много шуму из ничего», обязаны понимать Шекспира лучше, чем публика. Стоит актерам решить, допуская общераспространенную ошибку, что главное для них это подчеркивать остроумие Бенедикта и Беатриче, — и они пропали. В «веселых» эпизодах у них одна задача — скрывать скудость мысли шекспировских героев и непристойность их намеков благородством и изяществом своей дикции; неподдельно же драматические места будут говорить сами за себя. Увы! Александер и Джулия Нилсон ринулись в плавание, не дождавшись моих советов. Нилсон неожиданно утратила всю свою грацию и музыкальность и, изображая «веселую леди», прыгала и скакала по сцене изо всех сил. Вместо того чтобы произносить текст роли как можно изысканней, она барабанила его, делая ударение буквально на каждом союзе и проглатывая все важные слова, и этим окончательно уничтожила размер и мелодию стиха. Даже в сцене свадьбы она не смогла остановиться: раз или два она приняла позу, выражающую негодование, а затем удвоила свое озорство. Мне остается только умолять ее отказаться от всех своих, по-видимому, глубоко укоренившихся «беатрицизмов», перестать подражать жестам Элен Терри, голосу Патрик Кэмпбелл и живости Китти Лофтус и снова испробовать полную неторопливой грации и вдумчивости манеру самой Джулии Нилсон. Александер совершает ту же ошибку, но, более рассудительный, чем Нилсон, он не доходит до таких губительных крайностей. С начала и до конца он исполняет обязанность быть веселым джентльменом. Актер смеется, кривляется, скачет по лестнице вверх и вниз, как это делал бы какой-нибудь рохля, которому только что досталось от жены за неумение веселиться в обществе. Все это безнадежно. Обаяния Бенедикта не передать проворством актерских ног, сверканьем зубов, громкими раскатами смеха. Спасти роль может музыка слов, и только музыка, а вовсе не их смысл. Мне очень хотелось бы убедить Александера, что он захватил бы зрителей в десять

раз сильнее, если бы сыграл Бенедикта так, как в свое время играл Гая Домвилла. По крайней мере он совершенно серьезно должен принять новость, что Беатриче якобы влюблена в него. И чем больше сочувствия вызовет у публики его раскаяние, когда Беатриче, в любви которой он уверился, приходит звать его к обеду, тем утонченней будет комизм сцены. Смеяться тогда будет не Бенедикт, а публика.

Сэр Генри Ирвинг не раз предавал Шекспира, но наиболее дерзко он предал его, когда просто-напросто устранил из «Много шуму» Кизила. Александер так далеко не заходит, но и он выпустил всю пятую сцену третьего акта, а от нее целиком зависят все дальнейшие сцены, так как именно здесь раскрывается образ Кизила, в котором Шекспир великолепно нарисовал ограниченный провинциальный характер. Если сыграть его искренне, он всегда получается вполне реальным и очень комичным. С сожалением, однако, должен сказать, что в театре «Сент-Джеймс» Кизил ничуть не убедителен; актер, играющий его, просто ляпает невпопад всякие глупости, отчетливо сознавая всю их нелепость и не скрывая своей тревоги: а вдруг они так и не дойдут до галерки. Между тем ясно — если вообще что-либо может быть ясным в лицедействе, — что основная особенность Кизила это полное непонимание того, как воспринимают его другие. Образ Булава, раскрытый в вырезанной режиссером сцене с Леопато еще полнее, чем образ Кизила, почти уничтожен этой операцией, и, право, Эсмонд вряд ли заслужил, чтобы его занимали в спектакле ради обрывков этой роли.

После моих серьезных упреков в том, что актеры напрасно сосредоточили внимание на малоубедительной комической стороне пьесы, а не на истинно художественных достоинствах ролей Бенедикта и Беатриче и что в спектакле роль Кизила сделали лишь поводом для нескольких смешков, театр следует похвалить за возобновление комедии. К счастью, все недостатки легко устранимы, а все остальное великолепно. Игра Фэй Дэвис очень своеобразна, особенно по сравнению с непростительно подражательной манерой Джулии Нилсон. Грация Фэй Дэвис просто поразительна, и она, вчитываясь в скупые слова своей роли, создает такой выразительный образ Геро, что эта героиня обретает в драме подобающее

ей место. Фрэд Терри — очень приятный дон Педро, а Г. Б. Ирвинг — великолепный дон Хуан, хотя ему, опытному актеру, и не годится злоупотреблять своей улыбкой, которая теперь в театре «Сент-Джеймс» известна не меньше, чем когда-то был известен в «Уэльсе» парик одного из героев Пинеро. Вернон и Беверидж без труда справляются с ролями Леонато и Антонио. Хорошо играют и все остальные — даже Лорейн, который, кстати сказать, совсем не подходит к роли Клавдио. Костюмы великолепны, декорации прекрасны, но Италию так перегрузили неправдоподобно красивыми дворцами и церквами, что мне больше понравились сцены на открытом воздухе. Если Александр поймет, что вся неотразимая прелесть пьесы заключена в ее поэтичности и что как комедия остроумия она безнадежна, он может не бояться за успех спектакля. Если же он и Джулия Нилсон будут упорно придерживаться мнения, что главное в пьесе — остроумие и галантность ее персонажей, я не берусь предсказывать, что одержит у публики верх: почтение к имени Шекспира или скука.

«Сэтердей ревю», 26 февраля 1898 г.

КАК ИГРАТЬ ЛЕДИ В ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ

(Письмо к Дженет Эчерч об исполнении ею роли леди Сесили в пьесе Шоу «Обращение капитана Брассбаунда». Спектакль Театрального общества, декабрь 1900 г.)

Дорогая Дженет!

Я смотрел спектакль в крайне неблагоприятных условиях, из глубины самой плохой ложи театра. И хотя мне пришлось смотреть с чересчур близкого расстояния, я все-таки кое-что смогу Вам о нем сказать.

Вы, несомненно, в высокой комедии играете впервые, впервые в том смысле, что тщательно пытаетесь создать характер, вместо того чтобы просто стремительно

посмотреться в зеркало и затем объявить: «Нате! Вот вам Нора, Кандида и другие». Вы были возбуждены, видя, что все хорошо получается, и малейший смех в зале действовал на Вас, как хороший глоток бренди с содовой. И если бы в наиболее ответственных местах к Вам не возвращались обычные для Вас серьезность, достоинство и умение владеть собой, Вы, в конце концов, превратили бы леди Сесили в совершенно иступленную вакханку. Вы так разухабисто веселились и дурачились, что даже Джон Нэш* был бы скандализован. Конечно, публике это правилось — ведь лучшего она не видела. Но ее восторги свидетельствовали о Вашей небольшой взыскательности к себе. Образованная французская публика — скажем, аристократическая публика восемнадцатого века, слушавшая Глюка и Мольера, — была бы шокирована. Некоторые места Вам самой страшно нравились, и тогда сэр Хоуард и леди Сесили совершенно исчезали и вместо них появлялись «собака-христианин со своей бабой».

Произошло следующее: играя стремительно и легко, Вы набрали на комедийные трюки. Но с этими трюками Вы пойдете не дальше, чем... Спасти положение Вы сможете, если будете играть в моих пьесах, предоставляющих актеру многообразные возможности, потому что в их комедийную ткань вкраплены реальность и трагедия. Тогда Вы снова станете «великой Дженет». Но в великосветской комедии театра «Сент-Джеймс» такой возможности у Вас не будет. И вот почему Вы не нужны этому театру: Ваш комизм недостаточно изящен, а Ваши истинные достоинства там не требуются.

Для того чтобы хорошо сыграть роль Сесили, Вам предстоит сделать то, что делал автор, но сделать более тщательно и с большей личной заинтересованностью. Вы должны глубоко изучить, что такое английская леди. Поймите, речь идет не об английской даме из буржуазной среды, не о женщине из художественной богемы, а о чистокровной леди. Невозможно сказать это уборщице, потому что она тотчас же вслыхнет от негодования и ответит: «А я разве не леди?» Суетность и глупость уборщицы в какой-то степени свойственны любому человеческому существу, особенно в пору самонадеянной молодости. Именно поэтому Вы и не изучали, что такое настоящая леди. А Вы должны были делать это с таким же холодным интересом, с каким житель Исландии, воз-

можно, изучает слона. Вы решили, что одна леди похожа на другую и что так как у Вашего отца был, предположим, собственный экипаж, то изучать вам нечего. В действительности же в целом мире человеческой фауны не найдется двух экземпляров, которые бы так же разительно отличались друг от друга, как высокопоставленная леди и Дженет Эчерч.

Я похож на Мольера тем, что всегда советуюсь со своей кухаркой относительно собственных пьес. Она превосходнейший критик и всегда ходит на мои лекции и на мои пьесы. Актеры и актрисы, по ее мнению, просто ничтожества по сравнению с великим драматургом, в пьесах которого они играют. Когда я спросил ее о леди Сесили, она сразу же сказала: «Не то. Она играет неправильно: когда она садится, то зажимает платье между колен, а ни одна благородная леди так не сделает». Это же великолепная критика! Вы ведь всю роль, в особенности комедийную ее часть, сыграли, «зажав платье меж колен». О самом Вашем платье я ничего не говорю, мы должны довольствоваться тем, что нам по карману, выбирать не приходится. Хотя это и было трудно, но Вы сумели разрешить трудную задачу — выглядеть артистично в платьях простых, изящных линий, как на картинках журнала «Либерти». Но эти линии совершенно не годятся для леди Сесили, у которой такая манера одеваться вызывает представление о Фицжен-авеню и о всяких профессионалах, которые никогда не ходят в церковь. В ремарках пьесы сказано, что леди Сесили ни за что не наденет спортивный костюм, даже и шитый первоклассным портным, и что она одета так, как привыкла одеваться летом в своем имении в графстве Сарри. Это значит, что она настолько полна предрассудков, что, выбирая свои костюмы, не считает нужным приспособлять их к обстоятельствам. Она будет носить нижние юбки и произносить молитвы спустя полвека после того, как другие женщины, сами зарабатывающие свой хлеб, давно уже будут ходить в брюках и придерживаться агностицизма.

Она едва ли когда выкажет подлинное волнение, утратит чувство собственного достоинства, свою огромную самоуверенность и привычку покровительствовать другим. Если ее укусит муха, она не погонится за ней с плеткой, как гонится с кнутом австралийский погонщик за оводом,

усевшимся на его вола. У нее в запасе всегда множество уловок, подчас и глупых. Она порой ребячится, отпускает милые шутки и остроты, над которыми смеются только придворные. Она даже осмеливается так вести себя с мужчинами, что, будь на ее месте продавщица, всякий решил бы, что она провоцирует мужчину на решительные действия. Она позволяет себе откалывать сорок тысяч таких шуток, каких не позволила бы себе ни одна женщина из среднего класса, будь она выше или ниже подозрений. (Забавно, сколько сходства между бродягой и аристократом!) Но внешне аристократка во всем отличается от женщины из среднего класса, которая всегда живет под гнетом подозрений и нужды. Пока Вы не изучите всех примет касты и не привыкнете воспроизводить их с той же легкостью, с какой, гримируясь, меняете один гримировальный карандаш на другой, Вы не изобразите леди Сесили с той тонкостью, с какой любая горничная изображает во «Французском театре» королеву из «Рюи Блаза». Усвоить внешнюю изысканность аристократки нетрудно. Но главное, надо понять, почему она так антипатична вольнодумке, *revoltée*¹ из мелкобуржуазной богемы. А дело в том, что в самой сущности леди — лакейство, великосветское угодничество. Вам следует стать такой же бессердечной, каким был я, чтобы бесстрастно изучить все это в совершенстве и потом воспроизводить уже чисто автоматически. Потрудиться, право, стоит, хотя для того, чтобы воспроизвести это моральное рабство, Вам понадобится большая артистическая тонкость.

И вот еще что. Играть хорошо мать маленького Эйолфа и не справляться с самой заурядной комедией значит повторять в чем-то ошибку Лоуренса Ирвинга, который ничего не способен играть, кроме ролей самого высокого стиля, и из-за этого часто сидит без ангажемента. Ваше исполнение роли леди Сесили это первый признак того, что Вы приближаетесь к мудрому комедийному возрасту и скоро научитесь так же хорошо играть на скрипке, как и на тромбоне и барабане.

Из города я уехал совершенно разбитый сразу же после воскресного спектакля и не видел Вас в четверг. Не получил я и Вашего письма, чтобы вовремя на него откликнуться. Не шел ли спектакль в четверг хуже, чем

¹ Бунтовщица (франц.).

в воскресенье? Мне казалось, что должны были играть хуже. Вы, вероятно, заметили, что все мои критики потрясены так, что наконец единодушно пришли к твердому мнению обо мне: мои доброжелатели — страшно подлизываясь, а недруги — самоуверенно, но все сходятся на том, что моя пьеса провалилась. Это большой шаг вперед в деле человеколюбивой помощи ближнему!

Баркер был очень хорош. Мы непременно должны держаться за Баркера.

*Ваш, дорогая Женет,
Дж. Б. Ш.*

*Пиккардс Коттедж,
Сент-Кэтринс Гилфорд.
Рождество, 1900.*

*Напечатано в «Тизтр Артс» за
январь 1928 г. в статье Эшли
Дьюкса «Кукольный дом и от-
крытая дверь».*

ЛУЧШЕ ЛИ ШЕКСПИРА?

Что касается двух других пьес сборника, то в применении к ним это заглавие менее понятно, потому что Юлий Цезарь, Клеопатра и леди Сесили Уейнфлит на первый взгляд политически с пуританизмом не связаны. Само имя Клеопатры вызовет у читателей предположение, что здесь трагедия о Цирцее, о которой античный миф в полном соответствии с истинной рассказывал, что она превращает героев в свиней, а в отличие от него современная романтическая традиция убеждает нас, что она превращала свиней в героев. Истинному пуританину трудно терпимо относиться к шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра»; не очень-то приемлема она и для нормального рядового гражданина: Шекспир в ней, вначале правдиво обрисовав погубленного развратом солдата и самую обыкновенную распутницу, в чьих объятьях подобные мужчины теряют себя, затем вдруг могучей властью своей риторики и сценического пафоса возвеличил конец всей этой истории, внушая глупцам в зрительном зале, что его герои, отдав все — весь мир — за любовь, поступили красиво. Только

¹ Из предисловия к сборнику «Три пьесы для пуритан», куда вошли «Ученик дьявола», «Цезарь и Клеопатра», «Обращение капитана Брассбаунда».

современные антони и клеопатры (а их можно встретить в любом кабаке) способны восторгаться этой фальшью: ведь им, разумеется, польстило бы, если бы какой-нибудь поэт обессмертил их как великих любовников. Но горе поэту, который опускается до такой глупости! Человек, который, столкнувшись с реальной жизнью, истолковывает ее романтически, обречен на отчаяние. Как хорошо знакомы нам вопли, выражающие это отчаяние! «Суета сует и всяческая суета», — простонал Пророк, когда жизнь в конце концов доказала ему, что Природу не заставишь танцевать под дудку его морали. А столетия спустя тот же скорбный вопль и в тех же выражениях испустил Теккерей. «Дотлевай, огарок», — кричит Шекспир в своей трагедии о герое, прообразе современных поэтов, этом убийце, который ждет, что ему посоветуют ведьмы. Но пришло, к счастью, время, положившее предел терпению, проявлявшемуся нами к писателям, которые, встав перед проблемой, что делать — отвернуться ли в отчаянии от жизни или же вышвырнуть вон негодные моральные кухонные весы, на которых они пытаются взвешивать вселенную, — суеверно цепляются за весы и, притворяясь, что они презирают жизнь, тратят остаток ее на то, чтобы отравлять сознание людей.

Но даже пессимизм предоставляет возможность выбора между интеллектуальной честностью и обманом. Хоггарт нарисовал распутника и шлюху не для того, чтобы прославить их конец. Свифт, восприняв наш моральный и религиозный кодекс и исходя из него, вынес нам устами императора Бробдингнега неумолимый приговор, представив человека в образе йэху, который всем своим поведением возбуждал негодование в лошади, превосходившей его благородством и разумом. Стриндберг, единственный подлинный продолжатель Шекспира в современной драме, доказал, что опоэтизированная романтиками самка йэху куда подлее, чем одураченный и поработенный ею самец. К таким решительным авторам трагикомедий я испытываю глубокое уважение: они последовательны, преданы истине и прямо ставят перед нами альтернативу — либо признать основательность их выводов (и тогда дорожить жизнью — трусость), либо же отвергнуть как абсурд приговор, который они выносят человеку. Но я не чувствую никакого уважения к вашим шекспирам и теккерейам, когда они смешивают все представления в одну

кучу и, убив кого-нибудь в финале, затем, словно гробовщик, протягивают вам носовой платок, исторгая из ваших глаз слезы чувствительной фразой вроде: «И ангелы с песнопением будут сопровождать тебя к вечному покою», «Adsum» или что-нибудь в таком же роде. Эта сентиментальщина, возможно, производит впечатление на пьяниц, но меня она несколько не волнует.

Основываясь на драматургических принципах, я возражаю против того, чтобы сексуальное безумство делало темой трагедии. Опыт учит, что оно производит впечатление только тогда, когда подается в комическом свете. Нас очень забавляет, что миссис Куикли из любви к Фальстафу закладывает свое блюдо, но нам неприятен Антоний, покинувший сражение при Акциуме ради любви к Клеопатре. Если уж в театре нельзя обойтись без изображения половой страсти, пусть ее интерпретируют реалистически в драме, критикуют в комедиях, пусть даже сводники, грубо гогоча, прохаживаются на ее счет. Но убеждать нас подчинить свою душу ее разрушительным чарам, поклоняться ей, обожествлять ее, внушая, что только она придает жизни ценность, — все это не что иное, как глупость, доведенная до эротического помешательства, по сравнению с которым пьянство и нечистоплотность Фальстафа кажутся привлекательными и почтенными. Тот, кто думает найти на страницах моей пьесы Клеопатру, представленную Цирцеей, и Цезаря, представленного свиньей, пусть отложит в сторону мою книгу и этим оградит себя от разочарования.

В образе Цезаря я показываю иной характер, чем показал до меня Шекспир. Шекспир, так глубоко понимавший человеческую слабость, не знал, что такое человеческая сила, олицетворением которой был Цезарь. Его Цезарь — всеми признанная неудача; его Лир — непревзойденное произведение искусства. Трагедия разочарований, сомнений, отчаянной борьбы за то, чтобы удержаться на зыбкой почве; трагедия, возникшая в результате глубочайших наблюдений над жизнью и тщетных попыток приписать Природе честность и нравственность; трагедия воли и безверия, воли колеблющейся и слишком слабой, чтобы притупить остроту зрения, — из всего этого создается Гамлет или Макбет, всему этому бурно аплодируют литературно образованные джентльмены. Но Юлия Цезаря из этого не создашь. Цезарь был вне

возможностей Шекспира и вне понимания эпохи, наступление которой Шекспир предугадывал и которая теперь быстро клонится к упадку. Шекспиру ничего не стоило принизить Цезаря — это был только драматургический прием, которым он возвысил Брута. И какого Брута! Жирондиста в полном смысле слова, жирондиста, отраженного в зеркале шекспировского искусства за два столетия до того, как он появился в действительности, достиг зрелости, стал ораторствовать и красоваться, пока ему, наконец, не отрубили голову более грубые, чем у Шекспира, антони и октавии нового времени, которые по крайней мере поняли, чем отличается реальная жизнь от риторики.

Некоторые, вероятно, скажут, что единственная цель этих моих замечаний — доказать, что мой Цезарь лучше шекспировского. Совершенно справедливо, цель их действительно такова. Но здесь разрешите мне сделать дружеское внушение писателям, которые постоянно возмущаются тем, что я критикую Шекспира, и кричат, что я богохульствую, посягая на совершенство и непогрешимость Барда, которые никем доньше не оспаривались. Моя критика Шекспира, однако, не новее, чем символ веры моего предавшегося Дьяволу Пуританина или чем возрожденные мною юмористические приемы фарса «Холодна, как лед». Те, кто удивляется моим статьям, обнаруживают весьма ограниченное знание шекспировской критики, которое не включает в себя ни предисловий доктора Джонсона*, ни высказываний Наполеона. Я только повторяю языком моего времени и в духе его философии то, что сказали они языком своей эпохи и в духе ее философии.

Не давайте себя увлечь разным шекспироманам: ведь еще при жизни Шекспира невежды всякого рода восторгались его пьесами так, как восторгаются голубятники какой-нибудь особой породой голубей. Подлинные ценители Шекспира, от Бена Джонсона до Фрэнка Хэрриса*, всегда держались (так же, как я) в стороне от этого идиолопоклонства. Что же касается рядовых сограждан, не умеющих мыслить критически, то они целых три столетия медленно тащились к той вершине, которой во времена Елизаветы так блистательно овладел Шекспир. Сейчас некоторые из этих людей как будто добрались до этой вершины, а другие уже находятся невдалеке от нее. В результате пьесы Шекспира стали теперь показывать

в том виде, в каком он их оставил нам, а бесчисленные позорные подделки — чрезмерно пышные сценические зрелища, фарсы и мелодрамы, которые драматурги, актеры и режиссеры от Гаррика и Колли Сиббера до наших современников вырубали из его произведений, как вырубали крестьяне камни из развалин Колизея, чтобы построить себе хижины из них, — мало-помалу исчезают со сцены.

Примечательно, что люди, искажавшие Шекспира и не внимавшие уговорам, что он знал свое дело лучше, чем они, всегда были самыми фанатичными из его поклонников. Покойный Огастин Дейли не жалел никаких затрат, чтобы пополнить свою сокровищницу шекспировских реликвий, но, приспособляя к сцене произведения Шекспира, он исходил из убеждения, что тот был просто штопальщик, а он, Дейли, — художник. Я слишком ценю Шекспира и потому, например, не могу простить Генри Ирвингу, что он вконец изуродовал «Короля Лира», из-за чего многочисленные критики, никогда не читавшие этой трагедии, так и не разобрались в истории Глостера. Оба этих поклонника Шекспира, очевидно, сочли Форбс-Робертсона сумасшедшим за то, что он показал на сцене Фортинбраса и играл Гамлета так, как требует текст пьесы. Немедленный успех его эксперимента вызвал в их умах, кажется, только одно заключение: что публика тоже сошла с ума. Бенсон с успехом ставит эту трагедию всего в двух декорациях, вызывая у посмотревших его спектакль вышеупомянутых многочисленных критиков наивное удивление, что Полоний, оказывается, художественно законченный характер. Это век невежественного подхода к Шекспиру и неспособности понять его произведения породил те неумеренные славословия, которые нам всем хорошо известны! А возрождение глубокого интереса к этим произведениям совпало с борьбой против глупых подделок его пьес, с борьбой за подлинно шекспировские постановки. Но довольно о бардопоклонстве!

Из всего этого, однако, не вытекает, что право критиковать Шекспира предполагает наличие способности писать пьесы лучше, чем он. И действительно — не удивляйтесь моей скромности, — я не претендую на то, чтобы писать пьесы лучше шекспировских. Сочинение так называемых сценичных пьес не предоставляет писательским талантам слишком большого простора. Драматурги, которые преувеличивают сложность этого дела, просто хваста-

ются. Вершина в искусстве этого рода достигалась не раз и не два. Но ни один человек никогда не напишет трагедии, которая была бы лучше, чем «Король Лир», комедии, превосходящей «Le Festin du Pierre» или «Пера Гюнта», не сочинит оперы лучшей, чем «Дон Жуан», или музыкальной драмы более высокой, чем «Кольцо Нибелунгов». Больше того, вряд ли кто сможет сочинять модные пьесы и мелодрамы, превосходящие те, которые стряпаются авторами, даже в насмешку не именуемыми бессмертными.

Драматургическое мастерство веками остается неизменным, изменениям подвергается философия. Поколение, которое столь нравственно и патриотично, что считает плодотворным всякое духовное негодование, которое убивает убийцу и обворовывает вора и в то же время простирается ниц перед всякими общественными, военными, церковными, королевскими, богословскими и иными идеалами, — такое поколение, с моей точки зрения, просто погрязает в заблуждениях. Но оно, возможно, не терпит недостатка в пьесах, которые пишутся по всем правилам драматургического мастерства. Но только в философии сочинителей этих пьес и тех, кому эти пьесы нравятся, нет категорий вины и невиновности, а следовательно, и понятий возмездия и идолопоклонства. Поэтому такие драматурги просто переписывают старые пьесы, приспособляя их к терминам собственной общепринятой философии. Вот почему, как указал Гленн Стюарт, нельзя создать новую драму, если нет новой философии. К этому я могу добавить, что ни Шекспира, ни Гете без такой философии не могло бы быть, как не могло быть и двух Шекспиров в одну философскую эпоху, потому что (об этом я уже говорил) великий человек, первым пришедший в эту эпоху, собирает весь урожай и низводит тех, кто приходит после него, до уровня собирателей отдельных упавших колосьев или, что еще хуже, до уровня глупцов, прилежно и бессмысленно повторяющих движения жнеца.

Какой смысл писать пьесы или создавать фрески, если вы неспособны поведать или показать миру больше, чем поведал нам Шекспир или показали Микеланджело и Рафаэль? Если бы они не увидели жизнь, неважно, в худшем или лучшем, но в ином свете, чем видели ее Джотто или авторы Таунлейских мистерий, они никогда

бы не создали свои великие произведения. Нет, никогда, даже если бы они вдвое лучше владели пером или кистью. После них долго не возникала необходимость (а только одна необходимость воодушевляет людей переносить все преследования, которым подвергается новое, рождающееся искусство) создавать то, что было уже создано ими, пока, наконец, в свое время, когда их философия изжила себя, не появилось на свет новое племя поэтов и критиков девятнадцатого века, и они, от Байрона до Уильяма Морриса, начали очень прохладно отзываться о Шекспире и Рафаэле, а затем заново открыли в средневековом искусстве, которое было превзойдено этими художниками Возрождения, некоторые давно забытые черты, созревающие теперь для нового урожая. Больше того, критики и поэты девятнадцатого века начали осознавать, что в техническом мастерстве великие художники Возрождения не превосшли художников средневековья. Я опровергну любого, кто возьмется доказать, что творцы великих художественных эпох достигли вершин лишь благодаря своему профессиональному уменью. Правда, когда нужно привести в пример того, кто в совершенстве владел богатством языка или графической линией, мы в состоянии вспомнить только Шекспира и Микеланджело. Но зато они оба на многие века оставили после себя пустыню, так как пришедшие вслед за ними поэты и художники, добываясь совершенства, только копировали их технику. И эта техника была освоена, она улучшалась, становилась все более утонченной. Однако превосходство над ними двух великих образцов по-прежнему оставалось непоколебимым.

Жизнь доказывает, что в каждом поколении рождаются люди, одаренные незаурядными специальными способностями к искусствам, математике, лингвистике и т. д. Но если эти люди не воодушевлены новыми идеями или вообще какими-нибудь заслуживающими внимания идеями, они достигают успеха лишь в стенах мюзик-холлов да школьных аудиторий, хотя они умеют делать такие вещи, какие великие творцы делали крайне нескладно или же не делали вовсе. Презрение какого-нибудь академического педанта к художнику своеобразному очень часто возникает потому, что он действительно превосходит этого художника своими профессиональным умением и

ловкостью. Его рисунки с точки зрения анатомии иногда более правильны, чем рисунки Рафаэля. Он, возможно, лучше владеет тройным контрапунктом, чем Бетховен, или, может быть, он более изобретательный версификатор, чем Байрон. И это относится не только к одним педантам, но и к людям, которым удалось создать в искусстве что-либо значительное. Но если бы тайна великого искусства заключалась только в технической ловкости, то Сушберн был бы выше Браунинга и Байрона, взятых вместе, Стивенсон выше Скотта или Диккенса, Мендельсон выше Вагнера, а Маклиз * — выше Мэдкса Брауна.

Новые идеи создают себе технику так, как прокладывает себе новое русло ручей. Человек, владеющий техникой, но не имеющий никаких идей, бесполезен, как тот строитель, который роет канал, не намереваясь наполнить его водой, хотя он, возможно, проделывает очень искусно ту работу, которую Миссисипи делает очень несовершенно. Чтобы покончить с этим вопросом, достаточно вспомнить, что любой из художников, создавших в искусстве эпоху, обязательно начинал с освоения профессиональной стороны своего дела еще до того, как новые идеи захватывали его настолько, что он уже не мог не воплощать их в своем творчестве. И тут вам приходит в голову вывод, что если бы такой художник умер раньше, чем наступила его духовная зрелость, то он никогда бы не достиг величия, даже если б его профессиональная квалификация была уже достаточно высокой. Ранние, подражательные произведения великих людей обычно намного ниже лучших творений их предшественников. Вообразите, что Вагнер умер бы, оставив после себя только «Риенци», а Шелли — только «Застроцци»! Решился ли бы тогда кто-нибудь из компетентных критиков сравнивать техническое мастерство Вагнера с мастерством Россини, Спонтини и Мейербера, а мастерство Шелли — с мастерством Томаса Мура?

Рассмотрим теперь этот вопрос с другой стороны. Можно ли предположить, что если бы Шекспиру были уже доступны философские идеи Гете или Ибсена, то он выразил бы их с меньшим искусством, чем они? Признав неизменность человеческих способностей, сумеем ли мы представить себе, что в наше время возможен прогресс в искусстве (я не говорю о внешних условиях), в обла-

сти его выразительных и изобразительных средств, который позволил бы какому-нибудь автору объявить, не делая себя смешным, что он выскажет свои идеи лучше, чем Гомер или Шекспир? Но зато и самый робкий автор и автор, во много раз более самонадеянный, чем я, вправе утверждать, что они смогут в наши дни сказать то, чего ни Гомер, ни Шекспир никогда не говорили. Наш зритель с полным основанием ждет, чтобы исторические события и исторические деятели показывались ему в современном истолковании, даже если раньше и Гомер и Шекспир показали их в свете своего времени. Например, Гомер в «Илиаде» обрисовал Ахилла и Аякса как героев. Потом пришел Шекспир, который, в сущности, сказал: «Я никак не могу считать великими людьми этого избалованного ребенка и этого здравенного дурака только потому, что Гомер пожелал подольститься к галерке греческого театра». И вот в результате мы в «Троиле и Кресида» увидели, что шекспировская эпоха (и наша собственная) осуждает обоих, Ахилла и Аякса. Это, однако, ни в коей мере не означало, что Шекспир себя считал более великим поэтом, чем Гомер.

Когда Шекспир в свою очередь подошел к созданию Генриха V и Юлия Цезаря, он воплотил в них собственную, по сути дела, рыцарскую концепцию великого государственного деятеля и военачальника. А в девятнадцатом веке немецкий историк Моммзен, тоже избрав своим героем Цезаря, очень подробно и убедительно разъяснил, в чем состояло огромное различие в диапазонах личности «совершенного рыцаря» Версингеторикса и его великого победителя Юлия Цезаря. В Англии Карлейль, исполненный чисто крестьянского воодушевления, уловил характер того величия, которое ставит подлинного героя истории намного выше феодального «ргеих shevalier», чьи фанатическая личная честь, отвага и самопожертвование есть не что иное, как замаскированное тяготение к смерти, возникающее вследствие неспособности нести далее бремя жизни, не очень-то совпадающей с человеческими идеалами. Но существу, именно это вдохновенное открытие озарило все творчество Карлейля и обеспечило ему видное место среди признанных литераторов.

И вот в то время, когда Моммзен был уже стариком, а Карлейля не было в живых, пришел в литературу и я,

и это интересующее нас различие между двумя типами героизма сделал стержнем драматического действия своей пьесы «Оружие и человек». Я столкнул в комедийном конфликте рыцарственного болгарина и швейцарского капитана — тип, исследованный Моммзенем. И тут зрители, которые в своем большинстве еще не читали Сервантеса, не говоря уже о Моммзене или Карлейле, подняли такой вопль в защиту своего рыцарственного идеала, словно никто со средних веков не посягал на его состоятельность. Между тем зрители, по-моему, должны были бы благодарить меня за то, что я их просвещаю.

И пусть уж эти самые зрители разрешат и мне показать им теперь Цезаря в самом современном свете. Я, таким образом, приму трибуну от Шекспира, как он принял ее от Гомера, и ничуть не буду претендовать на то, чтобы выразить взгляд Моммзена на Цезаря лучше, чем выразил Шекспир взгляд, который не был даже плутарховским. Скорее всего, я подозреваю, Шекспир выразил как традиционный взгляд на сценического завоевателя (взгляд, который Марло утвердил в Елизаветинском театре своим «Тамерланом»), так и рыцарское представление о героизме, драматизированное им в «Генрихе V».

Что же касается изобретательности, юмора и чувства сцены, проявленных мною в «Пьесах приятных и неприятных» и в «Трех пьесах для пуритан», то все это находилось во мне под спудом, пока я наконец не увидел давно известные факты в новом освещении. Я, по-моему, неспособен сделать в области драматургического мастерства больше того, что было сделано до меня. Правда, вы найдете в моих пьесах наисовременнейшие технические улучшения. Так, я для развития действия не пользуюсь длинными монологами и репликами в сторону. И, чтобы входить на сцену и уходить с нее, моим героям не нужно четырех дверей там, где в жизни была бы только одна. Но я рассказываю старые истории, и мои персонажи — это наши старые знакомые — Арлекин и Коломбина, Клоун и Панталоне (обратите внимание на прыжок Арлекина в третьем акте «Цезаря и Клеопатры»). Мои драматургические трюки, остроты, паузы и приостановки в развитии действия, все приемы, которыми я держу зрителей в напряжении или привожу их в трепет, были в моде много лет назад, когда я был еще мальчишкой, и моему дедушке они уже тогда успели приестся. Мо-

лодежи, которая все эти драматургические приемы видит впервые в моих пьесах, они, возможно, и кажутся новаторскими, как нос Сирано тем, кто никогда не видал нос Панча. В то же время театралы более старшего возраста воспринимают как нечто очень неожиданное мои попытки заменить законами природы условную мораль и романтическую логику. Эти попытки так сильно видоизменяют старых марионеток и их проблемы, что старые театралы не могут их распознать. Тем лучше для меня: благодаря этому мне, возможно, на короткое время будет обеспечено бессмертие. Но само Время скоро заставит публику воспринять мою точку зрения на жизнь, и тогда Шекспир будущего, используя в своем творчестве мои скромные опыты, создаст шедевры, которые достойно увенчают нашу эпоху. К тому времени и мои критические статьи, предвосхищающие двадцатый век, не будут ни в ком вызывать протест, а будут приниматься как нечто само собой разумеющееся. Унаследованная же от восемнадцатого века искусственность, которая характерна для ирландских литераторов моего поколения, будет считаться глупой и старомодной.

Очень опасно, когда тебя сразу же возвеличат, как возвеличили меня некоторые мои опрометчивые поклонники, провозгласившие, что я невероятно оригинален. Но ведь то, что люди называют оригинальным, есть только непривычный способ щекотать им нервы. Мейербер, внезапно обрушившийся на парижан, показался им сначала удивительно оригинальным. А сегодня он для нас — ворона, подбирающая зерна там, где прошел плуг Бетховена. Вот и я тоже ворона, идущая по тому пути, где до меня прошли плуги многих и многих. Конечно, я кажусь невероятно умным тем, кого голод и наблюдательность никогда не заставляли рыскать по полям философии, политики и искусства. Карл Маркс считал, что Стюарт Милль* обязан своим возвышением тому, что жил в страшной, плоской стране. В наше время — время бесплатных школ, всеобщей грамотности, дешевых общедоступных газет и, как следствие этого, увеличивающегося спроса на знаменитостей всякого рода: литературных, политических, военных и просто модных, о которых пишутся статьи, — люди самых средних способностей могут возвыситься очень легко. Репутации нынче весьма дешевы. А даже если бы они и стоили дорого, ни один

честолюбивый общественный деятель в мире не может надеяться на долговечную славу: ведь это значило бы надеяться на то, что уровень нашей культуры никогда не подыметься выше уже сделанных человечеством жалких достижений. Мне, например, ненавистна самая мысль о том, что славу Шекспира уже целых триста лет никто не сумел затмить, хотя он ведь двинулся не дальше пророка Когелета *, который умер за много столетий до него; мне стыдно, что живший более двух тысячелетий назад Платон до сих пор еще как социальный философ далеко впереди массы наших избирателей.

Мы должны торопиться. Мы должны покончить с непререкаемыми авторитетами: они — сорная трава на почве невежества. Обработайте эту почву, и авторитеты снова расцветут пышным цветом, но только как однолетки.

Если это предисловие поможет разрушить непререкаемость моего авторитета, я сочту, что затраченный на его сочинение труд не пропал даром.

Сарри, 1900.

КАК ПИСАТЬ ПЬЕСЫ, ЧТОБЫ ИХ ЧИТАЛИ

Пять лет назад любой издатель, к которому мы обратились бы с просьбой издать пьесу, тотчас ответил бы: «Бесполезно: в Англии никто не станет читать пьес». И это было прискорбно, потому что экономическое положение театральных предприятий в те времена не позволяло просить их хозяев, если мы только не жаждали их разорить, поставить какую-нибудь пьесу, кроме самой общедоступной. Ну а если ни дирекция театров, ни издатели не хотели связываться с драматическим искусством более высокого класса, то что же оставалось делать несчастным авторам, чье призвание влекло их как раз к такому искусству? Следовало ли им погрузиться в сочинение романов? Или, несмотря на то что постановка философских пьес в коммерческих театрах при нынешнем культурном уровне публики экономически почти невоз-

можно, положиться на какую-либо случайность — ошибочное суждение антрепренера, отсутствие под рукой ходовой пьесы, — которая поставит театр перед необходимостью экспериментировать с высоким искусством, иначе ему придется прикрыть дело? И, конечно, в этом случае выбиралось то, что казалось наименьшим злом. Я сам не раз отговаривал театр принимать такие рискованные решения, касающиеся моих собственных драм; Это и позволило мне прийти к выводу, что любой способный драматург может рано или поздно добиться постановки своей пьесы — отличной или никуда не годной, все равно, если только он готов воспользоваться ослеплением руководителя театра, его артистическим энтузиазмом, тщеславным желанием прослыть знатоком искусства или, наконец, случайным отсутствием новых пьес. Но ни один уважающий себя писатель не примется писать серьезную драму, потому что слишком уж шатки надежды на случай, который позволил бы ему в какой-то неопределенный срок увеличить убытки припертого к стене или просто отзывчивого антрепренера. О быстрой же постановке и успехе пьесы, «превышающей средний уровень публики», в коммерческом театре вообще говорить не приходится: ведь зрителей «среднего уровня» — огромное большинство; грубо говоря, их в Англии около семидесяти пяти тысяч.

С другой стороны, издание сборника пьес вполне себя оправдывает, если, скажем, на него найдется примерно две тысячи покупателей, которые заплатят по шесть шиллингов за экземпляр; за вычетом расходов по изданию — по три пенса от каждого шиллинга — автору останется около ста фунтов. Эта сумма, если ее пополнять небольшим газетным заработком, во всяком случае, не даст умереть с голоду автору с дарованием, на которое на рынке нет спроса. Пьеса, раз она опубликована, уже имеет шансы на постановку Сценическим обществом* или Грейном, а это даст ее автору кое-какое практическое знание сцены, послужит хорошей рекламой в театре и, возможно, приведет к получению заказа на выгодную пьесу, если только он сумеет написать ее так, чтобы угодить вкусам театральной черни.

Поразительным примером может в наши дни послужить Гауптман, который выдвинулся как драматург не только благодаря постановкам отдельных его пьес в Германии драматическими клубами, похожими на наше

Сценическое общество, но и благодаря их публикации. Сам я опубликовал десять пьес. Семь из них с коммерческой точки зрения можно считать непоставленными. Но из этих семи пять шли в лондонских театрах со всем церемониалом поздравлений на премьерах, с газетными рецензиями. И что еще важнее, их репетиции обогащали меня таким же сценическим опытом, каким обогащали Пинеро, Джонса и Сесилия Рэли «сконструированные» пьесы, рассчитанные на тысячу спектаклей. Благодаря этому опыту и рекламе я смог написать мелодраму и найти для нее постановщика, и эта мелодрама только в одной Америке принесла мне больше денег, чем я смог бы заработать газетной работой за то время, которое мне было нужно на сочинение всех десяти пьес. Две мои пьесы не поставлены по особым причинам, которые для данного разговора неинтересны. Я описываю все эти обстоятельства не для того, чтобы по поводу их сплетничали в актерских фойе, а из чисто деловых соображений, интересующих нашу газету.

Разумеется, если бы я глупо и высокомерно насмеялся над Ибсеном, над «Независимым театром» и театром «Новый век», над исканиями Чэррингтона, Грейна, Уоринга, Флоренс Фарр, Элизабет Робинс и других новаторов, вместо того чтобы по возможности вносить и свою лепту в драматическую литературу и одновременно самому на практике учиться искусству драматургии, я бы не добился никакого успеха. Интересно, что успеха добился не только я, но и другие драматурги — авторы «некоммерческих» пьес, и этот факт свидетельствует, думаю, о том, что молодому драматургу иногда полезно покорпеть над сверхпопулярной драмой и смело приобретать необходимый сценический опыт. (Полезно и заручиться рекламой в газетах.) Все это обеспечит молодому автору место среди материально преуспевающих драматургов и очень пригодится, если в будущем он решит использовать все, чему научился, на сочинение пьес, имеющих спрос у антрепренеров и зрителей.

Но если путь к славе лежит через публикацию пьес, какая польза указывать на него, когда издатели твердят: «Бесполезно: в Англии никто нынче не читает пьес!» Ну что же, конечно, никто не читает, — а кто же виноват в этом? Я полагаю, что виноваты драматурги, которые словно нарочно делают свои пьесы неудобочитаемыми,

угощая читателя непонятной ему сценической спецификой и опуская в своих ремарках то, чего требует элементарная литературная грамотность, например определенный артикль. Любопытно, сколько читателей было бы у Диккенса и скольких бы он заслуживал, если бы писал в таком духе:

«Сайкс зажигает трубку — подзывает собаку — забивает в пистолет пыж из газеты — берет у Р. дубинку над камином и ударяет Нэнси. Нэнси: *О боже, Билл!* (умирает. Сайкс вытирает лоб — вздрагивает — берет шляпу со стула направо от середины — замечает привидение, невидимое публике, — уходит влево)».

Подобный текст, которым молодые литераторы, набирающие руку на писании драм, наслаждаются не менее, чем любители безобразными париками, мешковатыми костюмами или оловянным копьем, так же унижает литературу и корбит читателя, как и шекспировский текст, если бы он был напечатан примерно в таком виде:

Явл. 2. Сменить деревянные декорации и освободить место в Таузере позади. Ричард (справа):

Здесь нынче соляце Й-ка злую зиму
В ликующ. лето превратило
Нависш. над наш. домом тучи
Погребены в груди глубок. моря¹.

Если позволительно ущемлять воображение читателя, оскорблять его вкус и возмущать здравый смысл только ради того, чтобы избавить драматурга от труда писать в пьесе авторские ремарки, то почему бы не делать то же самое и в диалоге?

Однако, помимо автора и читателя, надо помнить еще об одном лице — об актере (теперь он одновременно и режиссер). Это человек в высшей степени чувствительный, с творческим воображением, своенравный, легко падающий духом из-за малейшего пустяка и так же легко загорающийся от легчайшего намека на успех. Работа актера и режиссера своеобразна и важна; ее тонкость зависит от многих причин: от того, например, насколько сумел автор сделать свою пьесу близкой ему, от того,

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1957, «Ричард III», перев. Анны Радловой, акт I, сцена 1, стр. 433.

насколько просты и привычны технические условия ее постановки. И самое главное — для самолюбия актера и режиссера совершенно необходимо, чтобы его положение — положение лица, обязанного выполнить задачу, возложенную на него автором, — не давало повода оскорблять его человеческое достоинство. Это значит, что автор должен быть с ним сверхделикатен и бережно относиться к его творческим планам и к его праву требовать, чтобы с ним обращались как с художником-профессионалом, а не просто давали такие-то и такие-то указания, не интересуясь, согласен ли он с ними. Представьте же себе, что получается, когда актеру предлагают роль, а актеру-режиссеру — пьесу, написанную как спецификация для газопроводчика! Как может писатель или писательница столь легкомысленно полагать, что актер-режиссер, полный ожидания и надежд на предоставляемый ему драматургом случай поразить воображение публики (драматургом, о котором он может судить только по его уменью живо и образно писать), что этот актер-режиссер способен удовлетвориться глупенькой любительской мазней, больше всего похожей на памятку рабочему на колосниках или же на суйлерский экземпляр, на котором помечены все выходы и перечислен реквизит? Читая суйлерские экземпляры пьес, предлагаемые в качестве заявки не только дирекции театров, но и издателям для услаждения непрофессиональной публики, я часто задаю себе вопрос: а многие ли театральные деятели и читатели перевернули бы вторую страницу «Гамлета», если бы его преподнесли им в таком гнусном виде?

Позвольте мне в качестве примера привести мои собственные ремарки, отвергнутые как глупая шутка теми людьми, которые не понимают характера подлинных отношений между драматургом и актером. У меня было написано так: «Цвет лица у... (имя героя) становится землисто-серым, всякое выражение и блеск исчезают из его застывших глаз». Именно такого рода ремарки и нужны актеру. Разумеется, он не может изменить свой цвет лица на землистый, так же как, например, Форбс-Робертсон не может по-настоящему умереть после слов: «Дальше — тишина»¹. Но он вполне может произвести то

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт V, сцена 2, стр. 155.

впечатление, на которое рассчитана ремарка. Как он это делает — дело его, а не мое. Различно это весьма существенно, потому что, если бы я указал в ремарке: «поворачивается спиной к публике и украдкой мажет ресницы вазелином», вместо того чтобы написать: «слезы заблестели на его глазах», — я был бы повинен в оскорблении обоих — и актера, и читателя. И однако почти все неопытные драматурги в поте лица стараются дать как можно больше таких оскорбительных указаний. Фактически же и актер и читатель требуют одного: ярких и сильных описаний, а отнюдь не режиссерских заметок или самонадеянных рассуждений не умеющих играть авторов об актерском мастерстве. Правда, большинство драматургов считают себя прирожденными актерами, равно как большинство актеров уверены, что они прирожденные драматурги. Однако в подобной слабости можно признаться только под секретом на репетиции, но отнюдь не объявлять о ней громко и нашему пролическому миру. Отдавая актеру должное, нужно отметить, что он не пытается всюду, куда бы он ни пошел, таскать за собой сцену, тогда как претендующий на известность драматург никогда не дает вам забыть о ней даже в пьесах, предназначенных для печати. Если читатель старается забыть, что книга, которую он читает, всего-навсего вымысел, автор тотчас же разрушает иллюзию пустяковым, как булавоочный укол, замечанием: такой-то предмет мебели стоит «направо или налево у рамы», а такой-то шелковик живописи на мольберте, который злодей или авантюристка должны располозовать ножом. «повернут к публике обратной стороной». Это все равно, как если бы романист писал: «Сердце матери пронзила острая боль, когда она, бросив взгляд на ребенка, поняла, что ему осталось жить всего несколько глав», или: «Когда мы покидали Гринвуд, он нанес подлый удар, который свалил молодого Олтона Дала бездыханным в трех строчках влизу первой страницы у подписи С.». Задача драматурга — заставить читателя забыть про сцену, а актера — забыть про зрителей, а не напоминать о них все время наподобие того неопытного статиста, который вдруг повертывает к рампе изнанку бутафорского стяга. Каждое такое напоминание — это измена искусству и, кроме того, неучтивость. Почему новички на поприще драматургии непременно должны демонстрировать свою неопытность, усердно нагромождая

на каждой странице все эти «выходит», «выходят», сохранившиеся от тех времен, когда драматурги вроде Чапмена писали свои ремарки по-латыни, возможно, для того, чтобы не портить ими иллюзию, а возможно, для того, чтобы показать свою учепость?

Нужно принять за правило — не писать в пьесе ничего, чего не пишут в романе. И помните: все, что актер или декоратор показывают публике, должно быть описано в ремарке не как в технической спецификации, а живо, образно, остроумно, — словом, художественно нарисовано писателем для читателя. Описывая сцену, постарайтесь мысленно перенести на нее читателя, как вы бы сделали это в повествовании. Ваши вымышленные герои не должны звать друг друга «из-за кулис»; вы не должны сообщать публике, что «часть пола сцены снята, чтобы был виден вход в подвал». Для описания обстановки вам понадобится вся ваша изобретательность, чтобы режиссер мог воспроизвести ее на сцене так, как вы описали; и вы не должны помещать в своих ремарках ни одного слова, которое напоминало бы читателю о театральных подмостках. Все это вполне достижимо. Наградой за труды вам будет то, что люди смогут читать ваши пьесы — даже актеры-режиссеры, которые так же страдают от мертвящих, прозаических, вульгарных старомодных ремарок, как все другие читатели.

«Ежегодник — справочник для писателей на 1904 год», изд. У. Э. Прайсом, Нью-Йорк, 1904 г.

ПИСЬМА ЛУИ КАЛВЕРТУ
ПО ПОВОДУ
ИСПОЛНЕНИЯ ИМ
РОЛИ АНДЕРШАФТА¹

Дорогой Калверт!

Умеете ли Вы играть на тромбоне? Если нет, я прошу Вас во время Вашего отпуска приобрести хотя бы самые поверхностные навыки в этом искусстве. Моя работа над новой пьесой продвигается вперед шаг за шагом. Роль миллионера, владельца пушечного завода, становится все более внушительной. Получится вот что: смесь из Бродбента и Кигана, приправленная Мефистофелем! «Бизнес есть бизнес» покажется дешевой мелодрамой по сравнению с этой пьесой, а Ирвинг и Три поблекнут и будут выглядеть третьестепенными актерами, когда Калверт выйдет на сцену в роли Эндру Андершафта. Это будет просто грандиозно! В конце второго акта есть замечательная сцена, когда Эндру вносит деньги на Армию спасения и участвует в процессии, направляющейся на большой митинг. Баркер будет играть на барабанах. У Вас будет тромбон или бас-горн, если Вы предпочитаете этот инструмент. Если Вы сумеете прилично сыграть на нем, это произведет еще больший эффект. Кроме того, если бы Вы занялись музыкой, Вам можно было бы отказаться от этих проклятых сигар и тем сохранить свой голос и свою память (поврежденные, как у Марло *, из-за тридцати семи сигар в день) для этой огромной роли. Она очень большая, монологов в ней — дюжины, и они намного длиннее кигановских; их исполнение требует разнообразных оттенков. Андершафт¹ чертовски хитер, вежлив, выдержан, силен, важен, вместе с тем забавен и интересен. Из его отходов можно было бы выкроить по крайней мере десяток Гамлетов и полдюжины Отелло. Подготовка этой роли вымотает Вас до предела, Вам придется спустить сто потов, но зато после нее Вы можете уйти на покой, превзойдя всех и став недостижимым. Грошовый, грубо размалеванный пират Брасбаунд уже не будет достоин Вашего внимания. Я отло-

¹ Калверт участвовал в премьеры пьесы «Майор Барбара» в театре «Корт» в 1905 г.

жил его еще на год, так как не могу найти подходящую леди Сесили. К сожалению, N. читал мои пьесы в Маргэйте и теперь полон самых безумных планов — немедленно полавай ему Брасбаунда. И непременно с Вами и с Кейт Рорк. Однако сейчас самое главное дело — тромбон.

Кстати, игроки на тромбоне никогда не болеют холерой и чахоткой, точнее говоря, не умирают, и теряют способность играть на этом инструменте лишь в глубокой старости.

Дж. Бернард Шоу

*Дерри Роскарбери, Ирландия,
23 июня 1905 г.*

(Письмо по поводу репетиции 18 ноября)
Мой дорогой Калверт!

Надеюсь, я не слишком дергал Вас сегодня на репетиции. Дело в том, что Вы губили конец второго действия своей чудовищной и удручающей рассеянностью и тем, что забывали о партнерах. Я назначил дублершу на роль Барбары потому, что Вы довели мисс Расселл чуть не до обморока, небрежно играя в сцене, в которой она изо всех сил старалась играть как можно лучше. Она не жаловалась, но я видел, что с ней происходило, и поступил по собственному усмотрению. Видите ли, за себя Вы всегда спокойны, так как знаете, что можете в последнюю минуту проснуться и поразить всех; но это не спасет те несчастные жертвы, которым приходится репетировать вместе с Вами. Вы забываете о значении своей роли. Стоит Вам отстраниваться — и пьеса теряет все. Обычно Вы сидите на репетиции, внимательно следя (когда не спите) за тем, как играют другие и какие ошибки они делают, и стараетесь уяснить — что же плохо в данной сцене. А плохи в ней Вы. В своем монологе Андершафт безжалостно разоблачает перед потрясенной Барбарой сущность своего отвратительного бизнеса, подробно перечисляя все ужасы войны и показывая, что способна вытерпеть миссис Бейнс ради пяти тысяч фунтов. Казинс, наблюдающий за всем этим, доходит до судорожной иронии. Этот эпизод — нечто вроде музыкальной фантазии, которую Маккиавелли-Мефистофель играет на нервах Казинса и Барбары. Для того чтобы произвести надлежащее впечатление, нужна огромная сосредоточенность, гипнотическая

сила. Ирвинг, хоть он и неспособен на многое из того, что умеете сделать Вы, эту сцену сыграл бы превосходно. Но Вы, очевидно, думаете в это время бог знает о чем; возможно, о доходах труппы Вашей «Прелестной Нелли» *, о том, что Баркер всегда понижает голос, когда ему следует его повысить, и выделяет не то слово, какое нужно, или же о том, как ужасно, что существуют идиоты писатели, которые берутся писать пьесы, не понимая элементарных основ этого дела. Потом вдруг Вы спохватываетесь, что актеры ждут Вас уже целых десять минут. Бывают моменты, когда, забыв о нашем тайном словоре баловать Вас, мы готовы разорвать Вас на куски и с наслаждением выкупаться в Вашей крови. Мисс Расселл с величайшим энтузиазмом работала над своей ролью, но всякий раз, как ее искренний порыв наталкивался на Ваше чудовищное безразличие, она приходила в отчаяние и была готова все бросить. Это не имело бы значения, будь Вы актером второстепенным; все другие актеры могли бы обойтись без Вас, но на это у них не хватает сил. Темп действия, сколько бы они ни старались, целиком зависит от Вас.

Учтите, я весьма ценю Ваши героические усилия выучить текст и не жалуюсь ни на что, кроме того, как Вы играете конец второго действия. Я не могу подобрать достаточно крепкие слова, чтобы охарактеризовать Ваши безобразия: за них Вы вечно будете вопить в аду и тщетно умолять меня послать Вам из рая немножко льда, чтобы охладить Ваш воспаленный язык. Осталась всего одна неделя, а я твердо решил добиться, чтобы Вы в этой роли имели успех. Вы же относитесь к этому так легкомысленно, как если бы Андершафт был старым дядюшкой в каком-нибудь фарсе. Проведите завтрашний день в молитве! Когда я сегодня вернулся с репетиции, моя жена испугалась, увидев мои поседевшие волосы и изможденное лицо. Вдобавок у меня жутко разболелась голова, и я выбился из сил.

Ваш несчастный Дж. Б. Ш.

(Из Адельфи Терас, 29 ноября, на следующий день после премьеры)

Мой дорогой Калверт!

Я с отвращением прочел, что газеты хором признают Ваше исполнение Андершафта превосходным, а «Майора

Барбару» совершенно неспеничной пьесой, тогда как следовало бы признать «Майора Б.» шедевром, а Вас объявить самым бездарным из всех любителей, которые когда-либо оскверняли подмостки.

Позвольте мне привлечь сюда N. Можно отпустить человеку все семь смертных грехов, но нельзя простить, если он, усевшись на свою шляпу, не заставит зрителей смеяться. В пятницу я найму ложу и набью ее изрядным запасом кочанов капусты, яйцами, дохлыми кошками и пустыми пивными бутылками. И всякий раз, как Вы перепутаете роль или зачнетесь на каком-нибудь слове, я швырну в Вас чем-нибудь. Перед Вашим выходом на сцену я буду всячески поносить Вас в лицо, пока у Вас от злости не разыграется печенка. Вы самозванец, бездельник, болван, плут, симулянт и самый худший актер из всех, какие когда-либо были, есть и будут. Я извинюсь перед публикой за то, что пригласил Вас на эту роль. Я пожалуюсь на Вас Вашей матери*. Барбара Вас затмила; рядом с Кремлем Вы выглядели карликом; Билл Вас уничтожил. Клэр Грит отвела от Вас взоры всех зрителей. Если Вы слишком ленивы, чтобы выучить текст, я буду Вас натаскивать сам. Последний акт необходимо спасти, не то я сниму пьесу и уволю Вас, не заплатив ни гроша.

Ваш Дж. Б. Ш.

ГЕНРИ ИРВИНГ И ЭЛЛЕН ТЕРРИ

Генри Ирвинг умер 14 октября 1905 года. Венская газета «Нойе Фрайе Прессе» попросила меня написать для нее некролог, ибо я в то время был довольно известен как театральный критик. К сожалению, переводчик моей статьи допустил две-три неточности и придал некоторым из моих высказываний недоброжелательный смысл. При обратном переводе статьи на английский язык этот недоброжелательный смысл изменен не был, и поэтому возмущенные поклонники Ирвинга или те из его врагов, которые сами не осмеливались говорить о нем уничижительно, цитируя этот английский перевод, подняли страшный скандал, который длился девять дней. В «Таймсе» появилась гневная корреспонден-

ция, в которой меня пригвоздили к позорному столбу как клеветника, посягнувшего на память покойного. Единственное, что в результате всего я смог сделать, это разослать оригинал моей статьи в газеты всего королевства, тем самым предоставив им возможность опубликовать ее подлинный текст. Но только одна из газет, причем не из тех, что выходят в Лондоне, воспользовалась моим предложением. Совершенно невозможно обойти молчанием тот неопровержимый факт, что если дразги и брань вызывают у читателей захватывающий интерес, то всякого рода оправдания кажутся им скучными и разочаровывают их. Поэтому гораздо легче напечатать всякие клеветнические выдумки, чем их опровержение. Во Франции, правда, узаконено, что газета обязана предоставлять равное место как нападкам, так и защите от них.

Если читатели заинтересуются этим делом, то они смогут найти более подробный рассказ о нем в моей ныне опубликованной переписке с Элен Терри.

В добавление к статье об Ирвинге «Нойе Фрайе Прессе» тотчас же попросила у меня статью об Элен Терри. Поэтому сейчас я публикую их вместе. Но сами по себе эти статьи не раскрывают существовавших между нами троими отношений, и поэтому я отсылаю читателей не только к вышеназванной переписке, но и к моим критическим статьям об антрепризе Генри Ирвинга и о той роли, которую играла в ней Элен Терри. Статьи эти соддержатся в трех моих книгах, озаглавленных «Наши театры в девяностые годы».

Сэр Генри Ирвинг, недавно скоропостижно скончавшийся, провел последний вечер своей жизни в том единственном месте, которое он любил, — на подмостках сцены. Он прожил шестьдесят восемь лет и в течение тридцати лет был одним из самых выдающихся актеров Лондона. Его смерть это событие, возбуждающее так же, как его жизнь и его искусство, интерес к нему главным образом как к человеческой личности.

Ирвинг был необычайно интересным актером. Одни восторгались им, другие страстно ненавидели его, но никто не относился к нему безразлично, никто не отрицал его значительности. Он всех умел заставить признать в нем человека, занимающего важный общественный пост, человека совершенно исключительного своей значитель-

ностью. Жизнь Ирвинга увенчалась присвоением ему дворянского звания. Он был первым английским актером, общественное положение которого было официально утверждено таким способом, и, что еще более примечательно, он фактически сам заставил правительство даровать ему дворянство, когда публично и недвусмысленно заявил, что его, как главу лондонского театра, следует приравнять к Президенту Королевской академии искусств, который просто в силу своего положения получал дворянство. Это заявление Ирвинг сделал в лекции, которую читал 1 февраля 1895 года в Королевском Институте. Формально лекция была посвящена какой-то теме о театре, а на самом деле Ирвинг от своего лица и от лица всех профессиональных актеров высказал требование официального признания их прав. Любой другой актер в этом случае был бы осмеян. А Ирвинга немедленно же возвели в дворянское звание, да еще с извинениями, что так поздно это сделали, и с выражением благодарности за то, что он сообразовался принять титул, который потом он даже не удостоивал указывать на афишах.

Больше сказать о его жизни нечего. Когда на следующий день после его смерти меня попросили почтить его память, я написал: «Ирвинг ничего не сделал для современной драмы. Он уродовал останки умирающего Шекспира, но он выиграл битву всей своей жизни, добившись признания, что актер такой же художник, как и все работающие в других искусствах. Добиться этого — великое дело для одного человека. *Requiescat in pace* — да почит он в мире».

Истина заключается в том, что Ирвинг не интересовался ничем, кроме как самим собой, и, собственно, даже самим собой он интересовался, как некой вымышленной личностью, живущей в вымышленном окружении. Он жил, словно во сне, и так ненавидел, когда его провозгладали, что, когда однажды кто-то из актеров сказал ему, что его бессовестно оговаривают, он поблагодарил за это сообщение и попросил, чтобы впредь никогда ничего подобного ему не говорили. Вымышленными были и его ученость, и то, что он будто бы был знатоком искусства и литературы. Ему хотелось окружать себя свитой, состоящей из писателей, возглавляемых поэтом-лауреатом лордом Теннисоном, и из журналистов, которые помогали бы ему писать его статьи и речи. Но ему не хватало

литературного вкуса и он был бесконечно далек от духовной жизни своего времени. Даже о жизни театра он ничего не знал, потому что не бывал в нем с тех пор, как лет тридцать назад стал хозяином собственного театра и отгородился в нем от всего внешнего мира. Он просто убил шекспировского Лира, сделав такие ужасные вымарки, что пьесу невозможно было понять. Он допустил, чтобы один из его поклонников превратил гетевского «Фауста» в мелодраму, полную таких дешевых эффектов, что в течение целого года она шла ежедневно. Он играл Макера, Корсиканских братьев, Ришелье, Клода Мельнота и все затасканные роли из репертуара Чарльза Кина, даже не подозревая, что они по меньшей мере устарели. Когда он ставил «Макера», уже существовал новый вариант этой пьесы, написанный Робертом Льюисом Стивенсоном; но вместо этого литературного шедевра он по традиции воспользовался старым вариантом, который и сейчас еще показывается в ярмарочных балаганах. Многие возмущались тем, что он будто бы стремился выдавать себя за мыслителя, ученого, знатока искусств. Но таких претензий у него никогда не было — их ему, несомненно, приписывали просто потому, что он всегда держался с поразительным достоинством. Когда он играл Беккета, у его зрителей не возникало никаких сомнений в том, что он великий государственный деятель и священнослужитель; когда он появлялся в образе Бекфильдского священника — каждый седой волосок его парика, казалось, свидетельствовал о том, что он ученый и богослов; когда зрители видели его в «Карле I», они понимали, что патрон Ван-Дейка не может не быть знатоком живописи.

И тем не менее этот актер, который благодаря огромному обаянию и редкой индивидуальности был способен создать вне сцены какую угодно иллюзию о себе, на сцене не мог создавать художественную иллюзию высокого класса. Он создал только одну роль, и этой ролью была роль Генри Ирвинга. Его Гамлет не был шекспировским Гамлетом, а его Лир — шекспировским Лиром: и тот и другой были воплощением вымышленного Ирвинга, поглощавшего все интересы живого Ирвинга. Своим потрясающим и длительным успехом его Шейлок был обязан тому, что Ирвинг категорически отказался увидеть в этом герое разоблаченного злодея трагедии. «Венецианский купец» превратился в «Мученичество Ирвинга», и это

было, признаться, интереснее, чем «Мошенничество Шейлока». Его Якимо, исполненный очень тонко, был лучше шекспировского Якимо, но ничуть на него не походил. А, с другой стороны, ставя «Лира», он дерзко навязал великой трагедии свою собственную весьма глупую концепцию. Его Ромео, хотя он и очень умно его играл, хотя и удивительно поставил ту сцену, в которой Ромео тащит в склеп по ужасной лестнице тело Париса, был нелеп, потому что мы не могли признать Ирвинга за Ромео, да и потому, что он никогда не умел воспринять и воплотить замысел автора: все, что он играл, было его собственными творениями, повторявшими самого Ирвинга.

Техника Ирвинга была изумительна. Он слишком любил себя и потому до пределов развил свои данные. Придумывая и осуществляя сценические эффекты и то, что на английском театре называется «сценическим поведением», он проявлял и фантазию и работоспособность. Его Вандердекен сплошь, от начала до конца, был построен на волшебном прекрасных сценических эффектах, и они оказались таким чудом художественности, что подняли плохонькую историческую мелодраму до уровня драматического шедевра. Как Паганини благодаря своему исполнительскому мастерству и своей исключительности завораживал слушателей дрянной музыкой, так и Ирвинг завораживал зрителей дрянными пьесами.

Были у Ирвинга и кое-какие серьезные физические недостатки и личные особенности. И хотя последним он сумел придать интересную характерность, — физические недостатки сильно ограничивали его возможности. Голос у него был настолько слаб, что это непременно воспрепятствовало бы ему достичь хоть какого-нибудь успеха, не будь у него большого носа, в широкую полость которого он умело направлял свой голос. Таким способом он добивался столь внушительной звучности, что его голос, несмотря на несколько носовой характер звука, просто потрясал публику. Но практиковать это с успехом можно было лишь тогда, когда ему по роли требовалось говорить медленно. В быстрых, бурных, энергичных местах этот носовой метод превращал его речь в какое-то истерическое завыванье, и это было смешно. В течение многих лет после того, как Ирвинг начал играть серьезные трагические роли, он служил мишенью для любого пересмешильника и предметом постоянных пародий для тех вульгарных

господ, которые были способны заметить его очевидные физические недостатки, но не умели оценить его артистические достоинства. Насмешки прекратились только после того, как он совсем отказался от всяких попыток изображать сильные страсти. Но ему все же пришлось играть и говорить в очень медленном темпе и вследствие этого чем искуснее он отделял свои роли, тем хуже становились постановки его театра: сам он всегда производил большое впечатление, но те, кто играл на сцене вместе с ним, должны были слишком долго дожидаться конца его реплик и потом спешить, чтобы наверстать то время, которое он израсходовал (если бы все они играли в том же медленном темпе, то спектакли в «Лицеуме» никогда бы не кончались). Вскоре все актеры просто отказались от попыток играть и стали лишь подавать ему реплики так, как он требовал. Протестовать при нашей английской системе актеров-режиссеров они не могли: они служили у него, были всецело в его власти, а он просто не умел добиваться успеха каким-то другим способом.

Вынося суждение об Ирвинге, австрийцы должны иметь в виду, что он сумел добиться очень высокого положения, не имея ни специальной подготовки, ни той культуры, к которой можно приобщиться только в великом национальном театре с высокоразвитой аудиторией и с определенными художественными традициями. Ничего похожего на такой театр в Англии нет. Представьте себе юношу, голова которого наполнена одними романтическими мечтами, сунутого в какую-то коптору и бросившего ее, чтобы пойти на сцену и стать актером труппы, играющей в провинциальных городах, где к театру относятся как к преддверию ада и где игра на рояле по воскресеньям большинством уважаемых граждан осуждается как непростительное преступление. Представьте себе этого юношу, который самоучкой освоил техническую сторону своей профессии и которому в конце концов удалось на частную субсидию, пожертвованную какой-то благотворительницей, снять столичный театр и стать его единственным и полновластным директором — тогда вы получите кое-какое представление о положении Ирвинга в Лондоне. Я найду слишком далеко, если стану подробно описывать жалкий интеллектуальный и художественный уровень английского театра времен Ирвинга. Достаточно, если я скажу, что в Лондоне нет ни той среды, ни тех

традиций, которые в Вене окружают всех актеров, и что Ирвингу, не имевшему образования и, собственно, далекому от подлинной художественной культуры, пришлось ценой огромных усилий восполнить этот пробел работой своего романтического воображения. При подобных неблагоприятных обстоятельствах достижения его были поистине необычайны. Однако под конец он вынужден был покинуть свой театр и направиться в провинцию, чтобы жить дальше, эксплуатируя свою репутацию. Без современной драмы театр ныне существовать не может. И когда Ирвинг исчерпал все старые пьесы, в которых так эффектно проявлялась его индивидуальность, то оказалось — говоря вполне откровенно, — что он слишком мало образован и слишком старомоден, чтобы понять, как обращаться с новым материалом. Его величайшее достижение — это достижение, имеющее общественный характер: он извлек своих собратьев по ремеслу из богемы, внушил своему народу, что сам он — один из наиболее выдающихся его сыновей, и, получив дворянство, добился этим официального признания своих заслуг.

(Написано после смерти Генри Ирвинга, 24 декабря 1905 года, по заказу венской газеты «Нойе Фрайе Прессе»).

Эллен Терри, не говоря об ее профессиональных актерских достижениях, настолько замечательная женщина, что очень трудно описать ее австрийскому читателю без того, чтобы не рассказать об ее личной жизни больше, чем об ее общественном значении.

О той роли, которую она играла в жизни своего времени, люди не узнают до той поры — возможно, она наступит через пятьдесят лет, — когда будет собрана и напечатана в двадцати или тридцати томах ее переписка. Тогда, полагаю, станет ясно, что всякий выдающийся мужчина (при условии, что он был театралом) влюблялся в Эллен Терри, причем многие из этих мужчин находили в дружбе с ней то великое утешение, которое можно получить от мудрой, остроумной и прекрасной женщины, чья любовь уже кому-то отдана и чье сердце устояло перед

тысячами попыток завладеть им. Меня — а я был одним из незадачливых влюбленных поклонников Эллен Терри — ее актерское мастерство интересовало меньше всего. В отличие от Ирвинга, для которого его искусство было всем на свете, а реальная жизнь — ничем, она находила жизнь гораздо более интересной, чем искусство. И когда она начала сотрудничать с Ирвингом в его знаменитом длительном управлении «Лицеумом», она, наисовременнейшая из всех современных женщин, ярчайшая из современных индивидуальностей, принялась за работу скорее в духе бережливой и умной хозяйки дома, чем поглощенной собой актрисы, и взяла на себя все главные женские роли в старомодных пьесах, которые так любил Ирвинг. В число этих пьес попало несколько шекспировских трагедий и комедий, которые в качестве приманки для честолюбивых актеров все еще держатся на английской сцене. Поэтому мы в «Лицеуме» видели Эллен Терри в роли Порции, Беатриче, Джульетты, Имогены, Офелии, но никогда не видели ее Розалиндой в «Как вам это понравится», хотя она, безусловно, могла настоять на постановке этой пьесы, чтобы сыграть Розалинду. И это произошло бы, если бы она столько же заботилась о собственной профессиональной славе, сколько о том, чтобы помочь Ирвингу.

Должно быть, трудно найти двух выдающихся членов одной и той же профессии, которые бы так отличались друг от друга, как Эллен Терри и Генри Ирвинг. У обоих были красивые и интересные лица. Но лица, подобные лицу Ирвинга, в течение веков смотрят на вас с портретов священнослужителей, вельмож, государей и святых, тогда как такого лица, как лицо Эллен, никто в мире никогда еще не видал. Она в действительности сама создала свою красоту: в ее детских портретах вряд ли есть хоть что-нибудь от той восхитительной женщины, которая, удалившись со сцены на семь лет, снова появилась на ней в 1875 году и мгновенно покорила весь Лондон. Слово «уникальная», так часто употребляемое неправильно, безоговорочно применимо к красоте Эллен Терри. Если бы Шекспир встретил Ирвинга на улице, он тотчас же признал бы в нем замечательный, но знакомый ему тип. А если бы он встретил Эллен Терри, то воззрися бы на нее в изумлении, как на новый и неотразимо прекрасный образ женщины. Ее портрет в роли леди Макбет выполнен Сарджентом: он всегда будет выделяться среди всех портретов

знаменитых женщин, потому что на нем изображена такая женщина, какой еще никогда не было.

Ирвинг был прост, сдержан и медлителен. Элли Терри полна движения, порывиста, умна; она в одну минуту умеет завязать простые и дружеские отношения с самыми застенчивыми людьми. Ирвинг не любил писать: его корреспонденцию вели покойный Л. Ф. Остин, Брэм Стокер и, может быть, кто-то еще из его свиты: от тех немногих писем, которые он написал сам, веет очарованием простоты и искренности, в них нет никаких претензий на литературность, а почерк их ничем не замечателен. А Элли Терри, напротив, — это один из величайших эпистолярных авторов. Она способна блестяще выражать свои мысли на бумаге, причем таким своеобразным и незабываемым почерком, как и ее лицо. Когда среди вашей утренней корреспонденции вы вдруг находите письмо от нее, то вы, увидев ее почерк, распечатываете это письмо прежде всех других и чувствуете, что день начался с удачи. Немногое опубликовано из того, что она написала, и оно не дает никакого реального представления о ее литературном даре. Все ее письма слишком интимны, слишком непосредственны и проникновенны — их нельзя давать никому, кроме тех, кому они адресованы. Тут следует вспомнить, чем она еще отличалась от Ирвинга. Ирвинг был сентиментален и эмоционален, и как большинство сентиментальных и эмоциональных людей, он был ограничен и поглощен личными интересами. Он никогда не понимал других людей, да, собственно, никогда не понимал и самого себя. Элли Терри не сентиментальна и не эмоциональна. Но ее легко заинтересовать кем-нибудь или чем-нибудь по-настоящему замечательным или прекрасным; она интеллигентна и все понимает; она отзывчива и потому, что все понимает, и потому, что по натуре доброжелательна. Но ее чаще можно заинтересовать, чем растрогать, и жалела она людей и помогала им чаще, чем любила. С готовностью жертвуя своим сценическим талантом сначала семье, а затем, по возвращении на сцену, «Лицеуму», она в действительности никому никогда не приносила в жертву свое нутро. Жертвуя своим искусством, она жертвовала только частью себя. Искусство Ирвинга — это он весь целиком. Вот поэтому-то он и приносил в жертву своему искусству и себя самого, и всех, и все. Это чрезвычайно любопытная особенность актерской психологии — глупцы

и мещане будут истолковывать ее вкривь и вкось. Но никто не пишет о гениальных художниках для тех людей, которые не понимают, что такое гениальность. Я никогда, ни в своих публичных выступлениях, ни в частных беседах, не скрывал своего мнения о том, что театр «Лицеум», став знаменитым, растратил самым плачевным образом, если подходить к этому с чисто драматической точки зрения на театральное искусство, два самых замечательных таланта последней четверти нашего века. В предыдущей статье я писал, как Ирвинг использовал шекспировские пьесы в качестве фона для героев, созданных его собственным воображением, как его Шейлок не был шекспировским Шейлоком, Якимо — шекспировским Якимо, а Лир — шекспировским Лиром. Теперь я еще добавлю, что, если бы обстоятельства вынудили Ирвинга обратиться к современной ему драме, если бы он от своего раннего такого замечательного создания, как Дигби Грант в пьесе Олбери «Две розы», двинулся дальше — к ибсеновскому «Строителю Сольнесу» и «Иуну Габриэлю Боркману», если бы вместо шекспировского Уолсея, теннисоновского Беккета или Данте Викторьена Сарду он играл бы епископа Николаса, — он вывел бы весь английский театр вперед, поставил бы его в один ряд со скандинавским театром, с театром стран, где говорят на немецком языке. А вместо этого Ирвинг фактически был самым главным препятствием для дальнейшего развития нашего театра.

И точно так же, как он растрачивал свой талант на устаревший реакционный репертуар или на шекспировскую драму, он растрачивал и талант Эллен Терри. Делал он это, конечно, совершенно неумышленно: если бы кто-нибудь упрекнул его в этом, он сослался бы на «Лионскую красавицу», на «Янтарное сердце»*, на «Фауста» в переделке Уэллса, на Оливию (в инсценировке «Векфильдского священника» Голдсмита), на шекспировских героинь и, наконец, как на сделанную ради Эллен Терри смелую уступку ультрасовременному духу — на «Мадам Сан-Жен». Он спросил бы — кто, кроме сумасшедших, может утверждать, что понапрасну растрочен талант, с таким триумфом проявивший себя во всех этих шедеврах? Может ли какая-либо актриса мечтать о большем? Разве Шекспир — не величайший из всех драматических поэтов прошлого, настоящего и будущего? Разве Гете, хоть он

и чужеземец, не достоин адаптации Уиллса? И разве Теннисон не был поэтом-лауреатом? Разве «Лицеум» обязан ставить этих непонятных, эксцентричных и безразличных норвежцев и немцев — Ибсенов, Гауптманов, Зудерманов и их английских подражателей, — ставить только потому, что литературная клика кричит о них, да потому, что Дузе, Режан и те английские актрисы, которые столь бедны, что выступают в таких частных, организованных по подписке антрепризах, как «Независимый театр» и Сценическое общество, время от времени играют там новых, весьма сомнительного сорта театральных героинь, вроде Норы Хельмер, Магды, Хедды Габлер и т. д., и т. д.

Все это нашим английским зрителям и их критикам-запевалам казалось, да и сейчас кажется правильными и здравыми суждениями. Положение Эллен Терри, если бы театр «Лицеум» находился в Германии или Австрии, было бы более разумным. А в Англии ее работа в «Лицеуме» совершенно оторвала ее от современной драмы с ее необычайно интересными героинями. Те возможности, которые предоставляла старая драма, были для Эллен менее облагораживающими, чем для Ирвинга. Она глубоко понимала Шекспира, и изображала Беатриче, Джульетту, Порцию, Имогену и других такими же очаровательными, какими их видел сам Шекспир. Ирвинг же, играя Бенедикта, Ромео, Шейлока или Якимо, воплощал какие-то свои фантазии, неуместность которых делала этих героев загадочными и, следовательно, еще более ирвинговскими и неотразимыми. И закономерно, что Эллен Терри в конце концов порвала свою связь с «Лицеумом» и стала показывать свое искусство в собственной труппе.

Остается еще ответить на вопрос — почему же это не случилось раньше? А ответ таков: «Лицеум», истощавший ее как драматическую актрису, давал удивительно широкий простор ее тяготению к изобразительному искусству. Художники всегда преклонялись перед Эллен Терри. Почти девочкой она вышла замуж за одного из величайших художников века.

И если постановки «Лицеума» не были созвучны современным интеллектуальным движениям, то их внешнее оформление не оставляло желать лучшего. Если Эллен не смогла вступить в союз с Ибсеном, чтобы показать и объяснить бунт Норы Хельмер, — она смогла сотрудничать с Берн-Джонсом и Альма-Тадема и создавать живое вопло-

щение Гиневры и Имогены. Я совсем забыл содержание первой поставленной в «Лицеуме» пьесы Теннисона. Но я никогда не забуду Эллен Терри в образе Каммы. Я припоминаю одну за другой картины, в которых Эллен Терри и Ирвинг появлялись в таких прекрасных позах, какие ни одному актеру того времени не были доступны. Несравненная красота Эллен, несравненное величие Ирвинга — вот откуда вся магия «Лицеума»: это было колдовство, делавшее всех глухими к тому факту, что приверженцы непреклонного старого норвежца уже решили судьбу «Лицеума» и что когда очарование красоты уже не будет более сочетаться с обаянием юности, «Лицеум» рухнет, как стены Иерихона.

Я избегал чар этой иллюзии единственно потому, что я драматург, и я хотел, чтоб Эллен Терри играла в моих драмах. Когда ее сын Гордон Крэг стал отцом, она заявила, что для бабушки никто уже не будет писать пьес. Чтобы доказать обратное, я немедленно написал «Обращение капитана Брасбаунда». До этого я пробовал соблазнить ее тем, что включил в свою пьесу «Человек судьбы» описание героини, которое является описанием Эллен Терри, очень, правда, несовершенно — ибо кто же в силах описать неопишемое? Но Ирвинг в этом случае расстроил мои планы, выразив желание самому поставить эту пьесу. И я не смог уклониться от подобной чести, хотя, конечно, ничего из этой затеи не вышло. А что касается «Обращения капитана Брасбаунда», Ирвинг, разумеется, даже на мгновение не помышлял поставить эту пьесу. И все же было ясно, что путь Эллен Терри лежал именно к современным пьесам такого рода, с ролями для актрис, интересных своим духовным обликом и значительностью. Она об этом ничего никогда не говорила. Но она не могла не говорить людям, что родилась в 1848 году и что ее внешняя молодость иллюзорна: словом, что прошло уже время для ее Лионской красавицы, Гретхен и Джульетты.

Ее уход из труппы Генри Ирвинга стал в конце концов неизбежным, хотя она оттягивала его уже и после того, как он стал действительно необходим, если не в ее собственных интересах, то в интересах Ирвинга.

И после этого первые же ее шаги показали, что она по-прежнему равнодушна к своей карьере. Она поставила «Воителей в Хельгеланде» Ибсена с единственной целью дать Гордону Крэгу возможность осуществить дорого-

стоящий театральный эксперимент в присущей ему своеобразной манере сценического оформления. Это была равно никому не нужная материнская щедрость, потому что новый путь развития театра, определенный Гордоном Крэгом, в Лондоне был уже убедительно продемонстрирован. Нет сомнения, нас поразило поставленное им шествие выходящих из моря при лунном свете и поднимающихся в горы викингов с копьями, сверкание которых было использовано в декоративных целях так же, как в картине Веласкеса «Падение Бреды» или в картинах Паоло Учелло. Опыт Гордона Крэга был и поучителен, он доказал возможность избавиться от надоевшего плоского деревянного пола и огней рампы, губительных для сценической иллюзии. Но эти опыты не могли переломить натуру Эллен Терри так, чтобы она убедительно сыграла неистовую Йордис Ибсена. Публика желала видеть Эллен Терри в роли, в которой она привыкла видеть актрису. К тому же эта публика была слишком мещанской, чтобы понять красоту искусства Гордона Крэга или понять все значение его поисков. И Гордон Крэг отряхнул со своих ног прах Лондона и уехал в Германию. А Эллен Терри сделала по крайней мере то, что она должна была сделать много лет назад, — посвятила себя современной драме, написанной для нее современным драматургом. Она имела значительный успех в пьесе сэра Джеймса Барри «Алиса у очага» и потом объявила, что вслед за этой ролью появится как леди Сесили в «Обращении капитана Брасбаунда», — то есть в той роли, которая ждала ее семь лет.

И здесь я покидаю Эллен Терри — хотя сага о ней еще не закончена.

P. S. Сага об актрисе Эллен Терри закончилась ее воплощением леди Сесили, которую она, навсегда прощаясь со сценой, играла в своем последнем турне по Америке. Она дожила до восьмидесяти лет. За ее заслуги перед искусством ей было даровано дворянство. В глазах поколения, выросшего во время Великой Войны, ужасам которой она никогда не кадила, она превратилась в легенду. Она родилась в 1848 году и умерла в 1928-м.

КАКОВА НАИБОЛЕЕ
ЭФФЕКТНАЯ
ДРАМАТИЧЕСКАЯ
СИТУАЦИЯ?

Я не могу ответить на этот вопрос, так как мой мозг не умеет оперировать словами в превосходной степени. А если бы и умел, то мне тут же пришлось бы отметить, что пьесы, в которых драматическую ситуацию можно отделить от всего остального, представляют собой сравнительно дешевую, примитивную, механическую продукцию, короче — мелодраму. В современной драматургии особенно эффектные драматические ситуации можно найти в моей пьесе «Ученик дьявола», но «Ученик дьявола» и есть мелодрама. Очень искусно построена драматическая ситуация и в «Секретной службе» Джиллета (тоже мелодрама), где герой должен либо арестовать собственного брата как шпиона, либо сам подвергнуться суду по такому же ужасному обвинению, но его спасает то, что брат кончает жизнь самоубийством. Самая знаменитая английская пьеса, построенная вокруг определенной драматической ситуации, — это «Венецианский купец». Безусловно, на первом представлении она должна была произвести огромное впечатление: ведь зрителям еще не было известно, как решится эта сложная штука с фунтом мяса, и они до тех пор, пока не узнали Нериссу, переодетую писцом, не подозревали, что молодой адвокат — это Порция.

Многим кажется, что в лучших современных пьесах нет драматических ситуаций, точно так же как казалось нашим дедам, что в музыке Вагнера нет мелодии, а ведь в действительности она вся от начала до конца сплошная мелодия. Лучшая пьеса состоит всегда из одной драматической ситуации, длящейся несколько часов. Так, «Наследство Войси» Грэнвилл-Баркера, — пьеса, которая с точки зрения мастерства может заткнуть за пояс все наши пьесы, — состоит из одной пятнактной ситуации и в продолжение целых трех часов держит зрителя в таком напряжении, какое так называемая «хорошо сконструированная пьеса» создает примерно за пять минут до конца предпоследнего акта. В моей пьесе «Кандида» во всех трех актах только одна драматическая ситуация. В шедев-

рах греческой трагедии драматическая ситуация развертывается на протяжении одного акта. «Возвращение блудного сына» Сент-Джона Хенкина — легкая комедия без всяких претензий, — в сущности, также построена на драматической ситуации, длящейся в течение четырех актов. Взамен старых пьес, в которых скучные разговоры слуг перемежались с дешевыми театральными эффектами, а в последнем акте приходилось с трудом сводить концы с концами, теперь появились новые пьесы с обилием разнообразных и содержательных эпизодов. И эта замена — самое обнадеживающее в нашей современной драме. Жаль только, что многие этого не понимают. Меня, как и всех наших ведущих драматургов, постоянно хвалят за старые профессиональные трюки, которые удаются нам не лучше, чем Робертсону, Чарльзу Риду, Тому Тэйлеру, Булвер-Литтону или Плавту с Теренцием; что же касается подлинных наших достижений, то их либо вовсе не замечают, либо осуждают за «недраматичность» или еще за какую-нибудь чепуху в этом роде.

«Стрэнд мэгэзин» XXXI. Февраль 1906 г.

ИЗ СТАТЬИ
«ТРИ ПЬЕСЫ БРИЕ»
(1909 г.)

От Мольера до Брие

После смерти Ибсена Брие предстал перед Европой как самый крупный драматург стран, лежащих к западу от России. В той разновидности комедии, которая настолько верна жизни, что мы принуждены называть ее трагикомедией, и которая призвана не только развлекать, но и критически освещать состояние современных ей нравов, Брие самый крупный драматург, которого Франция выдвинула со времени Мольера. Французские критики, раз и навсегда уверовавшие, что ни один из их современников не может достичь вершин Бомарше, право же, чересчур скромны. Бомарше они никогда и не читали и потому не знают, что у него мало что

можно читать и что из двух вариаций, созданных им на его некогда знаменитую тему, вторая свидетельствует лишь о его художественном и интеллектуальном банкротстве. Я, разумеется, пересмотрел бы это свое суждение, если бы французский театр смог предоставить поле деятельности Бальзаку. Но он, подобно английскому театру, не сумевшему привлечь себе на службу гений Диккенса, не смог этого сделать, и я вправе смело утверждать, что великая комедия, названная Бальзаком «человеческой», — комедия, которая разыгрывалась скорее для того, чтобы тешить богов, а не французскую публику, — представляет собой голую равнину, где между Мольером и Брие нет ни одной вершины.

Как девятнадцатый век узнал о себе правду

Психология девятнадцатого века все еще ждет своего великого исследователя. Те из нас, кто был уже взрослым в его последние годы, когда яростные руки — руки Маркса, Золя, Ибсена, Стриндберга, Тургенева, Толстого — поочередно срывали с него маски и показывали его в общем как самую, может быть, гнусную страницу человеческой истории, помнят, несомненно, его поразительную самонадеянность. Этот век считал себя вершиной цивилизации, а о прошлом отзывался как о беспросветной тьме, которую он навсегда развеял с помощью железных дорог и телеграфа. Но столетия, как и люди, начинают познавать себя лишь в зрелом возрасте. Юная самовлюбленность девятнадцатого века нашла свое блестящее выражение в Маколее и — ненадолго — в ребячливой веселости Диккенса в пору его юности. В атмосфере тех лет не было ничего мрачного. И у Диккенса и у Маколея было так же мало мрачности, как у Дюма-отца или Гизо. Даже Стендаль и Проспер Мериме, далекие от наивного оптимизма, обладали в то же время полным душевным спокойствием. Но с Золя и Мопассаном, Флобером и Гонкурами, Ибсеном и Стриндбергом, Обри Бердслеем и Джорджем Муром, д'Аннунцио и Эчегареем мы вступаем уже в иную, болезненную атмосферу. Вплоть до середины девятнадцатого века французская литература еще составляет одно целое с Рабле, Монтенем и Мольером. Только Золя резко ломает эту традицию: он так же отличается от всех своих

предшественников, как Карл Маркс от Тьюрго * или Дарвин от Кювье.

На этом новом этапе буржуазия, полтора века предававшаяся самодовольному восхвалению собственной честности и скромного счастья (восхвалению, начатому Дэниэлем Дефо, воспевающим средний достаток в своем «Робинзоне Крузо»), внезапно обрушила на саму себя яростные обвинения в омерзительнейшей половой распущенности и коммерческой бесчестности. Теккерей боролся со снобизмом, а Диккенс — с лицемерием, но они разоблачали людей в общем респектабельных. Теперь даже само существование респектабельности было поставлено под сомнение: буржуа предстал как вор, кровосос, себялюбивый сладострастник, которому брак был нужен лишь для того, чтобы узаконить самый беспардонный разврат. Беспорядочность половой жизни стали изображать в литературе не как нечто порочащее положительный персонаж, а как вполне извинительную человеческую слабость.

Джек Потрошитель

Я отнюдь не намерен вновь поносить, как это делали некогда, старую школу разоблачителей пороков или же объединяться с новой реакцией против нее. Эта школа поведала миру немало истин: она привела в чувство романтику. Само отрицание чар искусства тоже было необходимо, ибо поэтическая мрачность Байрона и Виктора Гюго была слишком фантастична, чтобы викторианская буржуазия могла признать их летописцами подлинных событий. Грубость Золя не нуждается в оправдании: без нее он не смог бы совершить свою работу. Если бы Золя было доступно чувство юмора или же знакомо наслаждение, с каким великий художник играет своими идеями, материалом и читателями, то людям, которых он был призван пробудить, он казался бы таким же неудобочитаемым, как Анатоль Франс, или таким же неправдоподобным, как Виктор Гюго. Кроме того, он навлек бы на себя недоверие и ненависть большинства французов, которые, подобно большинству людей любой другой национальности, не только лишены способности воспринимать искусство, но и с ненавистью отвергают его. Самый блестящий ум в их представлении — это просто зубоскал, который смеется над ними, а художник — распущенный человек, который

зарабатывает себе на жизнь сочинением лживых сказок, потворствующих чувственным страстям. Единственное, что такие люди любят читать, — это полицейскую хронику, в особенности дела об убийствах и разводах. Убийства и разводы, выдуманные романистами и драматургами, не удовлетворяют публику, потому что она в них не верит, а для полного наслаждения ей нужно знать, что страшное или скандальное событие произошло на самом деле и что живые люди пролили при этом настоящую кровь и настоящие слезы. Чтобы она поверила в литературный вымысел, писатель вынужден маскировать свое мастерство или даже совсем отказываться от него и писать в манере судебного репортера. Примером угождения подобным вкусам может служить «Человек-зверь» Золя. В своей основе это простая и трогательная повесть вроде «Манон Леско» Прево. Но Золя насильственно присоединил к ней величайшую полицейскую сенсацию девятнадцатого века — эпизод с Джеком Потрошителем. Отвратительный невроз Джека столь же мало характеризует человеческую природу, как эпилепсия Цезаря или недостающий палец на руке Гладстона. Трудно удержаться от соблазна обвинить Золя в том, что он эту историю заимствовал из газет лишь в угоду публике, как это делал и Шекспир, который из новелл и хроник своего времени заимствовал истории об убийствах и ревности и делал повинными в преступлениях застольных весельчаков вроде Яго и Ричарда III или благородных поэтов вроде Макбета и Гамлета. Без таких приманок Шекспир не сумел бы прожить на свои пьесы. И будь он даже достаточно богат, чтобы пренебречь такого рода необходимостью, ему все равно пришлось бы вводить в свои пьесы сенсации, иначе люди не воспринимали бы слова, продиктованные поэту вдохновением. Только тот считает унизительным бить в барабан у дверей своего балаганчика, кому нечего поведать людям.

Развитие духа научных исследований

Но у Шекспира убийства были романтическими, у Золя же они стали полицейской хроникой. Офелия и Ламермурская невеста, эти безумные героини далекого прошлого, декламировали с цветами в руках. Новые героини создавались на основе клинических исследований душевных болезней. Эта новая исследовательская нота одина-

ково явственно звучала и в сенсационных и в скучных главах, которых было немало. То была кара, постигшая буржуазию за ее лицемерие, за ее заговор молчания, имеваемый у нас приличиями. Молодежь, узнав, наконец, правду, которую так долго скрывали под маской этих приличий, сочла себя обязанной кричать о ней на всех перекрестках. Я хорошо помню, как в годы моей ранней юности мне удалось получить доступ к бумагам некоего ирландского прокурора через одного коллегу, которому они были нужны для какой-то канцелярской работы. Графство, к которому эти бумаги имели отношение, не было безгрешным; там находились большие военные лагеря, а тогдашний солдат вовсе не походил на того приличного, набожного и крайне унылого юношу, который в наше время превратил мундир королевской армии в подобие черного пасторского сюртука. Среди этих бумаг находились не только такие дела, которые уже разбирались, но не были включены в официальные отчеты, но и такие, которых никто и не разбирал, так как виновных нельзя было наказывать: их проступки были столь нелепы, что они не подлежали оглашению даже в уголовном суде. Не включались в отчеты и дела, дававшие слишком ясное представление о ненужной свирепости закона, каравшего пустячные непристойные выходы молодых солдат, как чудовищные преступления.

В результате всех сделанных мной открытий во мне, тогда неопытном юнце, проснулось сознание собственной тяжкой вины. Если жизнь лагерей и казарм порождает подобные явления, думал я, то необходимо, чтобы все об этом узнали. Меня захватила волна научного энтузиазма, прокатившаяся по всей Европе после того, как Дарвин открыл закон естественного отбора, закон, нанесший сильнейший удар всему, что в те времена сходило за религию, — пошлomu культу библии, торговле отпущениями грехов и пр. Я хотел добраться до фактов и был готов к тому, что они окажутся далеко не утешительными. Разве мне не пришлось уже примириться с фактом, что я не падший ангел, а двоюродный брат обезьяны? Много лет спустя, став уже известным писателем, я утверждал, что в основе наших романов и пьес должна лежать не романтика, а подлинно научное естествознание. Такое естествознание несовместимо ни с какими «табу»; а раз все связанное с проблемами пола было «табу», я чувствовал

потребность говорить об этих запретных проблемах не только из-за их собственной важности, но и ради того, чтобы разрушать все запреты, нанося им самые беспощадные удары. Тем же побуждением, несомненно, руководствовался и Золя со своими современниками. Не художественные произведения стремился он создавать, а такие рассказы о фактах, которым можно было бы верить как записям подлинных событий. Так, чтобы придать научность идиллической повести о жене железнодорожника, он включил в нее историю Джека Потрошителя, из-за которой все художники и платоники сочли его роман неправдоподобным, потому что платонику все происшествя представлялись несущественными и лишенными реальности. Но Золя сделал свою книгу подходящим чтением как раз для тех людей, которых он хотел пробудить,— людей, не испытывающих тяготения к художественному.

Дух научного исследования был чужд обывателю и отталкивал дилетантов, которые говорили Золя: «Если нужно рассказывать истории о крестьянах, зачем непременно непристойные?» Но Золя в отличие от романистов прошлого вовсе не хотел рассказывать истории. Он хотел открывать научные истины, которые помогли бы человечеству познать самого себя. Он считал, что, если вы собираетесь издавать законы, касающиеся крестьянства, или вообще иметь с ним дело, вам надлежит знать, каковы эти крестьяне в действительности. При этом, снабжая вас необходимыми сведениями, Золя сообщал вам не то, что вы уже знали (то есть почти все, о чем было дозволено говорить в приличном обществе), а именно то, чего вы не знали (а это значило, что он открывал именно ту часть истины, которая находилась под запретом). Обнаружив, например, что литературные представления его современников о парижских кокетках исчерпывались знакомством с образом Маргариты Готье, он счел своим долгом показать им Нана. Сделать это было крайне необходимо. Если бы какой-нибудь ирландский писатель семидесятых годов пошел на риск быть изгнанным из порядочного общества, а может быть, и преданным суду по обвинению в непристойной клевете, якобы содержащейся в его романе, правдиво показывающем жизнь военных лагерей, о которой никогда нигде не писали, кроме как в бумагах государственного прокурора,— в нашей армии господствовали бы сейчас более разумные порядки.

Золяизм как суеверие

К несчастью, вызвать в искусстве реакцию гораздо легче, чем остановить ее, когда она заходит достаточно далеко. Примером может служить следующий случай, ставший мне известным много лет назад. У жены одного видного хирурга были способности к рисованию. Муж ее написал трактат о раке, а она сделала к нему иллюстрации. Она впервые нашла своим способностям серьезное применение и взялась за дело с таким усердием, что научилась искусно изображать раковые опухоли. Когда книга была закончена и издана, она снова начала рисовать уже для собственного удовольствия. Но теперь все ее работы выглядели как-то странно. Когда она думала изобразить пейзаж, у нее получалась раковая опухоль, случайно похожая на пейзаж. Ее техника была поражена раком, от которого она уже никак не могла избавиться.

В литературе это происходит так же легко, как и в других искусствах. Люди, которые научились писательскому мастерству, вытаскивая на свет то, о чем не приятно говорить, внезапно обнаружили, что оно получается у них несравненно лучше всего другого, и поэтому отказались обращаться к другим темам. Даже вещи вполне пристойные стали звучать у них как-то непристойно. Их подражатели заключили из этого, что непристойность должна быть самоцелью и что писать прилично — значит отставать от современных течений. Золя и Ибсена нельзя, разумеется, свести к одной лишь реакции против запретов. Ибсен до конца оставался исполненным очарования и особой волнующей красоты, а Золя нет-нет да сбивался на сентиментальную романтику. Но ни Ибсен, ни Золя, однажды взявшись за разоблачение буржуазных кумиров, не написали уже ни одной благодушной или приятной пьесы или романа. Обилие самоубийств и бедствий в ибсеновских пьесах вызвало в конце концов вопль: «Так не бывает», который сам Ибсен высмеял в «Хедде Габлер» через образ судьи Брака. Это было нетрудно: Брак кое в чем ошибался — иногда действительно так бывает. Но в общем он был прав. В реальной жизни трагедия Хедды не в том, что она кончает самоубийством, а в том, что она остается жить. Социальную реформу брака возможно было бы провести очень быстро, если бы Хедда, Нора, Ребекка и остальные взбунтовались потому, что

просто были непригодны на роль жён и матерей, или же потому, что когда-то слишком поспешно, боясь остаться в старых девах, вступили в брак, который был им отвратителен. И, свершись эта реформа, мы слышали бы меньше чепухи о том, что женщины, подобные Норе или Хедде, всего лишь создания ибсеновского воображения. Наша главная беда — в свойственной человеческому роду почти безграничной и безропотной покорности общественным условиям. Социальному реформатору больше всего мешает то, что жертвы общественного зла никогда не жалуются на свою судьбу и, больше того, крайне негодуют, когда их считают жертвами. Чем больше томится собака на цепи, тем опаснее попытка ее освободить: она яростно кусает руку, рискнувшую притронуться к ее ошейнику. Наши Ругон-Маккары обычно весьма гордятся собой; и хотя им приходится мириться с некоторым количеством алкоголиков и психопатов в своих семьях, они не превращаются в Джеков Потрошителей. Все явные и легко опознаваемые ужасы не так страшны, ибо, пугая, они в то же время вынуждают людей искать какие-то средства борьбы; страшны те ужасы, которые почтенными и нормальными людьми считаются тоже чем-то вполне почтенным и нормальным. Все сказанное не было еще понято в те времена, когда жизнь, как она есть, принималась за божественное установление и, чтобы представить ее в трагедии, необходимо было показывать какое-нибудь исключительно страшное событие или чью-нибудь смерть. Такое понимание трагедии унаследовал и девятнадцатый век. А трагедия современной жизни состоит в том, что ничего не происходит и порождаемая этим скука никого не убивает. «Жизнь» Мопассана несравненно трагичнее, чем смерть Джульетты.

У Ибсена новые условия жизни борются со старыми традициями, точно пескарь, наполовину проглоченный щукой. Вся печаль и усталость, придающие его пьесам столько горечи, — это печаль и усталость от современной жалкой и скучной жизни, в которой нет никаких событий; финальную же катастрофу драматург заимствует из старой традиционной пятиактной трагедии, написанной белым стихом. Хедвиг и Хедда стреляются; Росмер и Ребекка бросаются в мельничный лоток; Сольнес и Рубек разбиваются насмерть; Боркман умирает от острой сценической трагедии, без каких-либо внешних повреждений.

Не стану повторять уже некогда сказанное мной — все эти катастрофы искусственны. Мы верим, что они неизбежны, только тогда, когда в этом нас убеждает игра талантливых актеров. Но я должен признать, что без этих катастроф пьесы Ибсена звучали бы убедительнее и вызывали бы в нас большую грусть.

Упразднение трагической развязки и счастливого конца

Не только традиционная трагическая катастрофа непригодна для современного изображения жизни, непригодна для него и развязка, безразлично — счастливая или несчастная. Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы и берет в качестве материала «пласты жизни», он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя, он опускается, когда зрители увидели кусок жизни, достаточный для того, чтобы можно было извлечь из него какой-то урок, и теперь они должны либо покинуть театр, либо опоздать на последний поезд.

Драму, которая удовлетворяет всем этим условиям, дал Франции Брие. Он так же опирался на науку, он так же честен и непоколебим, как Золя, и в то же время в нем нет ничего болезненного. Как и Мольеру, которому он не уступает по душевному здоровью, ужасы ему не нужны. Он решительно отбрасывает традиционную катастрофу. С его пьесы вы не уходите с таким чувством, будто дело закончено и проблема решена за вас драматургом. И, уж конечно, не уходите в том «счастливом, легком, иронически-снихождительном настроении, которое служит подлинным пробным камнем комедии», как выразился Уокли в «Таймс» от 1 октября 1909 года. Вы уходите с тревожным чувством, что жизнь, показанная в пьесе, касается и вас и что вы обязаны найти какой-то выход для себя и для других, ибо современное состояние цивилизованного общества несовместимо с вашим чувством чести.

Отличие Брие от Мольера и Шекспира

Как видим, задача у Брие шире, чем у Мольера. Мольер разоблачал тех заговорщиков против общества,

которые, процветая под маской ученых профессионалов, эксплуатировали людское пристрастие к идолопоклонству. Он срывал эту маску с врача, философа, учителя фехтования и священника и осмеивал людей, которых эти господа дурачили: ипохондрика, академика, святошу, мещанина в дворянстве. Разоблачая сноба и показывая, как лакей помыкает своим барилом, он подчеркивает неизбежность подобных отношений между человеком, который живет на нетрудовые доходы, и человеком, который зарабатывает на жизнь, прислуживая. Вся заслуга Бомарше сводится лишь к тому, что он разработал эту ситуацию применительно к своему, более позднему времени. Но Мольер никогда не обвинял общество. Берк * сказал, что нельзя предъявлять обвинения всей нации, а между тем уже следующее за ним поколение предъявило обвинения целым эпохам, и притом всего эпохе капитализма. Правда, Мольер, как и Шекспир, обличал человеческую природу, и такие обличения казались гораздо более серьезными, но они лишь превращали людей мыслящих в безнадежных меланхоликов, а людей практичных — в циников или убийц. «Мизантроп», который мне, возможно потому, что я не француз, кажется худшей и скучнейшей из всех пьес Мольера, похож на «Гамлета» в двух отношениях. Во-первых, обе эти пьесы были бы лучше в прозе, но это техническая подробность, па которой можно не задерживаться. Во-вторых, авторам в обоих случаях неясно, к чему они клонят. Лучшая философская пьеса Мольера, «Le Festin de Pierre», в отличие от «Мизантропа» привлекает внимание многими блестящими качествами, но и в ней опять нет положительного содержания; статуя — жалкое создание, неспособное постоять за себя, а Дон-Жуан не пытается воспользоваться ее слабостью. О Шекспире и Мольере принято отзываться неизменно хорошо и рекомендовать их молодежи, главным образом потому, что их обвинения, в сущности, адресованы богу: зачем он не сделал людей лучшими, чем они есть. А вот если бы эти драматурги обвиняли за плохую работу или полное безделье определенный класс людей с четырехзначными цифрами доходов, их объявили бы бунтовщиками, безбожниками и безнравственными совратителями.

На провидение Брже не тратит ни чернил, ни негодования. Его не занимает бесплодное отчаяние, бессильно грозящее кулаком небу и изрыгающее вдохновенную хулу

вроде: «Мы для богов — что мухи для мальчишек: им наша смерть — забава»¹.

Его кулаки не вздымаются к небесам; они норовят стукнуть людей по носу, на благо их душам. Когда он видит, что человеческая природа вступает в конфликт с политическим злом, он не винит ее за это, понимая, что обвинения в адрес природы — это излюбленная уловка тех, кто, не зная, как оправдать зло, в то же время желает увековечить его. Он даже не обвиняет зло; он обнажает его и предоставляет человеческой природе сразиться с ним с открытыми глазами. Его метод обнажать зло — это подлинно драматический метод. Он прирожденный драматург и от рядовых драматургов отличается лишь широтой ума, которым он оперирует как настоящий ученый. Как драматург он неизбежно обращается к темам, связанным с каким-либо конфликтом. Как драматург широкого кругозора он не может удовлетвориться мелкими конфликтами между мужем и соблазнителем, между полисменом и убийцей, — словом, теми конфликтами, которыми заполнены бракоразводные процессы. Обладая научной совестью в большей степени, чем Золя, он наделен и большим умом и не может интересоваться конфликтами воображаемыми, которые ему самому пришлось бы выдумывать, как это делает играющий ребенок. Его драматургический гений вдохновляется только значительным, только реальным конфликтом. Он не требует, чтобы публика в течение трех часов напряженно ждала, с каким именно мужчиной сойдется та или иная женщина; с его точки зрения это несерьезно. А если зрители не согласны с ним, ну что ж, они могут обратиться к какому-нибудь модному бульварному драматургу, который согласится удовлетворить их спрос.

Брие и бульварная драма

Таким образом, между Брие и бульварной драмой возникает конфликт. Если англичанин вплоть до последнего времени говорил парижанину, что Брие — единственный французский драматург, который что-то значит для Европы, то он слышал удивленный ответ, что Брие вообще не драматург, что его пьесы — не пьесы, так как они несце-

¹ У. Шекспир, Избранные произведения, М., 1950, «Король Лир», акт IV, сцена 1, стр. 544.

ничны (в том смысле, какой этому придает Сарсэ *), а он сам — всего-навсего сочинитель памфлетов, не понимающий, что такое литературный стиль. А когда, услышав о таком высоком уровне одаренности французских драматургов, что парижане ни во что не ставят даже Брие, вы выражали совершенно понятное удовольствие и почтительно осведомлялись об именах хотя бы главных из затмивших его гениев, — вам называли трех или четырех лиц, о которых вы никогда не слыхали, и еще двух-трех, которых вы знали как беззастенчивых дельцов, манипулирующих темами *mépage a trois*¹ и сочиняющих пьесы, в которых обязательно фигурируют невинная жена, застигнутая в полночь на квартире злодея (которого она пришла умолять, чтобы он пощадил добродетель сестры, репутацию сына или жизнь мужа), компрометирующие письма, дуэль и прочие дешевые эффекты, годные для производства драматических игрушек на забаву взрослым детям. И только после того, как Брие избрали во Французскую Академию, до завсегдатаев бульварных театров дошло, наконец, что Брие неизмеримо выше обожаемых ими авторов.

Педантизм Парижа

Англичанину поистине трудно понять слепую приверженность Парижа к театру эффектов. Для англичанина театр слишком мало значит, чтобы он стал цепляться за его традиции или преследовать кого-то за их нарушения. А французы делают это. К тому же в области искусства французы — прирожденные педанты. Английский заурядный художник пишет заурядные картины и обычно продает их; французский же заурядный художник пишет картины классические, но я не знаю, продает ли он их; надеюсь, что нет. В театре этому пристрастию к классическому стилю соответствует тяготение к драмам, написанным александрийским стихом, а он гораздо хуже английского белого стиха, и этим уже сказано многое. Расин и Корнель, установившие традицию александрийского стиха, сознательно стремились к классицизму, взяв себе за образец греческую драму. Музыка их стиха слышна даже иностранцу. Корнель писал александрийским стихом, как

¹ Жизнь втроем (франц.).

Драйден — пятистопным ямбом: мужественно, величаво, звучно и человечно; Расин обладал нежностью и изяществом. Драма Расина и Корнеля и музыка Глюка дали французам семнадцатого и восемнадцатого веков прекрасное, утонченное искусство, восхищавшее людей образованных и наводившее скуку на невежд. А когда с распространением начального образования невежды буквально заполнили театр, это прекрасное искусство стало трупом, и к нему продолжали обращаться только одни любители, то есть люди, которые ценят только то, что было уже давно кем-то создано, и ненавидят реальную жизнь — вечный источник подлинного и свежего искусства. В их руках классицизм из коммерчески убыточного предприятия стал просто бельмом на глазу.

В коммерческих предприятиях классическая пьеса была заменена другим бельмом, отнюдь не убыточным, а именно — «хорошо сделанной» пьесой Скриба и его школы. Изготовление «хорошо сделанных» пьес совсем не искусство, это ремесло. Любой литературный ремесленник без труда может ему научиться. Единственная трудность заключается в том, чтобы отыскать литературного ремесленника, который от природы не был бы чересчур художником, ибо ничто так не портит «хорошо сделанную» пьесу, как малейшая примесь к ней высокого искусства или малейшая совесть автора. Формула «хорошо сделанной» пьесы — это «искусство для искусства»; на практике она означает «успех ради денег». Великое же искусство никогда не создается ради себя самого. Оно слишком трудно дается, чтобы стоило тратить на это силы. Все великие художники вступают в жестокую борьбу с публикой, и эта борьба часто влечет за собой самую горькую нужду и унижения, неизменную клевету и преследования, ибо художники сознают себя апостолами, свершающими то, что в старину звалось «божьей волей», а теперь носит всякие прозаические названия, наименее спорное из которых это «служение обществу». И когда такие художники, в муках родив свое детище, добиваются, наконец, того, что в публике пробуждается глубокий интерес к их творческим методам и их морали и она начинает испытывать величайшее наслаждение, люди меньшего калибра — назовем их кондитерами в искусстве — спешат испечь из крошек и остатков их шедевров развлекательные вещицы. Оффенбах дерзнул приложить руку к бетховенской «Седь-

мой симфонии», сделав из нее «J'aime les militaires»¹, — пьеску, возмущившую Шумана, который, впрочем, делал то же самое, только более претенциозно. Эти кондитеры — не обыкновенные плагиаторы. В свою работу они вкладывают множество привлекательных качеств: любовь к красоте, стремление доставить удовольствие, нежность, юмор — все, за исключением высокого гражданского сознания и отождествления целей художника с всемирной целью; а ведь только это и делает художника великим.

Но «хорошо сделанная» пьеса — не кондитерское изделие; она не может даже похвалиться заимствованиями у великих драматургов. Ее схема сложилась в ту эпоху, когда распространение начального образования создало огромную массу театральных зрителей, просвещенных ровно настолько, чтобы предпочитать театры дракам, но не настолько, чтобы понимать шедевры драматургии или наслаждаться ими. Кроме того, как бы ни обстояло дело с образованием, одними шедеврами не проживешь, и не только потому, что их слишком мало, но и потому, что нужны и просто новые пьесы и пьесы великие, а на свете не хватает мольеров и шекспиров, чтобы удовлетворять спрос на новинки. Вот почему всегда нужна была схема, по которой люди с посредственным дарованием и к тому же бессовестные могли изготовлять пьесы для театрального рынка. Подобные люди сочиняли мелодрамы с тех пор, как существует театр. В девятнадцатом веке из ремесленных пьес особым спросом стали пользоваться пьесы салонные, где действие стало происходить не в Forêt de Bondy, Auberge des Adrets, Красном амбаре и Пещере в полночь, а в квартире лорда Такого-то в Уайт-холл Корт и в Большом зале поместья Чиви Чейс. Зрители, большинство которых составляли теперь бедняки, хотели видеть, как живут богачи, как они пьют шампанское и носят модные платья и брюки с хорошо заглаженной складкой.

Как написать популярную пьесу

Схема «хорошо сделанной пьесы» до того проста, что я предлагаю ее любому читателю, который захотел бы попытаться приобрести состояние, достигающееся всем удачливым фабрикантам этого товара. Прежде всего у вас «воз-

¹ Я люблю военных (франц.).

никает идея» драматической ситуации. И если она покажется всем оригинальной, а в действительности стара как мир, тем лучше для вашей пьесы. Это может быть, например, такая ситуация: невинного человека по неудачному стечению обстоятельств обвиняют в преступлении. На эту ситуацию всегда можно положиться. Если невинно пострадавшее лицо — женщина, ее следует обвинить в прелюбодеянии; если молодой офицер, его нужно обязательно обвинить в продаже военной тайны противнику, а на самом деле документы у него выкрала очаровавшая его обольстительная шпионка. Невинно обвиненную и выгнанную из дому женщину можно заставить терзаться разлукой с детьми, а одного из детей — умирать (от любой болезни, какой драматург пожелает его поразить); тогда пусть мать, переодетая сиделкой, дежурит у его постели; врач, которого лучше всего сделать комическим персонажем и, если возможно, верным и давним поклонником героини, пусть объявит о выздоровлении ребенка и о том, что героиня невинна. Можете быть уверены, что успех такой пьесы обеспечен, причем автору для ее написания не понадобится никаких особых способностей. Труднее сочинять комедии — здесь нужно чувство юмора и большая живость. Однако и тут схема, в сущности, не меняется — надо лишь положить в основу комедийного сюжета какое-нибудь недоразумение. Кульминацию действия отнесите в конец предпоследнего действия, именно с него и начинайте изговаривать свою пьесу. Первое действие вы заполните тем, что будете представлять своих героев публике устами слуг, поверенных и иных плебеев (главные герои должны все быть герцогами, полковниками и миллионерами). Подробно объясните, как именно возникло недоразумение; ну а в последнем акте распутайте его и затем каким-нибудь способом выпроводите публику из театра.

Прошу понять меня правильно и не думать, будто я считаю этот процесс механическим и потому не дающим возможности проявить талант. Напротив, именно вследствие его механичности прославиться здесь без явного таланта не может никто, хотя многим и удается кормиться.

Это очень часто порождает у культурного зрителя мысль, что все пьесы сочиняются талантливыми авторами. На самом же деле большинство профессиональных драматургов Франции и Англии никому не известны, а что

касается их образования, то они малограмотны. Ставить их фамилии на афишах не стоит, потому что зрители не знают и даже не желают знать, кто такие эти авторы, и порой воображают, что актеры импровизируют сами всю пьесу, как они иногда импровизируют отдельные диалоги. Чтобы вырваться из этой безвестности, надо быть Скрибом или Сарду, которые, в сущности, делают то же самое, но делают остроумно, изобретательно, временами почти поэтично, и придают персонажам своих драм некоторые черты, подмеченные ими в жизни.

Почему критики всегда неправы

Именно эти проблески таланта нередко вводят критиков в заблуждение, ибо в их глазах талант, целиком затраченный на схему, в конце концов освящает ее. И вот, они настолько привыкают к схеме, что уже не могут понять и оценить пьесу, родившуюся естественным путем, как не могут восхищаться Венерой Милосской, раз на ней нет корсета и ботинок на высоком каблуке. Они подобны крестьянам, которые до того привыкают к чесноку, что еда без него кажется им безвкусной и несъедобной. Все это объясняет, почему критики всех стран отказываются признать величие таких оригинальных драматургов, как Ибсен и Брже, и почему они не считают их произведения за пьесы. Между тем поистине крупный писатель нуждается в схеме не больше, чем здоровый человек в костылях. Отвлекаясь от серьезных задач и желая только развлечь зрителя, он не фабрикует интригу, он просто-напросто рассказывает какую-нибудь историю. Для него не представляет трудности вывести на сцену живых людей и заставить их говорить и действовать, забавляя, волнуя или трогая зрителей. Его герои живут всеми чувствами, их мысли интересны, и автору не приходится втискивать свой замысел в китайскую головоломку сюжета.

Истолкователь жизни

У великого драматурга есть, однако, и более высокая цель, чем забавляться самому или забавлять зрителей: он должен толковать жизнь. Это звучит как одно из самых общих положений литературной критики; но задумайтесь над ним хоть на минуту, и до вас дойдет его точный

смысл. Жизнь, предстающая перед нами в нашей повседневности, выглядит непоптым хаосом всяких случайностей. На базаре в Алеппо вы, возможно, проходите мимо Отелло, на Кипрской пристани сталкиваетесь с Яго, а в приделе собора св. Марка в Венеции — с Дездемоной, но у вас нет никакого ключа, с помощью которого вы осмыслили бы их взаимоотношения. Человек входит в аптеку, чтобы купить яду для убийства или самоубийства, а вы, может быть, решите, что он просто идет за пилюлями от печени или за зубной щеткой. Политический деятель, у которого нет иной цели, кроме как получить ваш голос на предстоящих выборах, может быть, толкает вас вниз по наклонной плоскости, где вас ждет война или революция, эпидемия оспы или пять лет бесплодной для вас жизни. Отец совершил жуткое преступление — убил всю свою семью, а потом покончил с собой; юная девушка вышла продавать себя на панель — все это, возможно, есть следствие вашего раздражения, в порыве которого вы месяц назад уволили одного из ваших служащих. Пытаться постичь жизнь, просто глядя на то, что происходит на улицах, так же безнадежно, как пытаться понять общественные проблемы путем изучения фотографий, на которых сняты публичные демонстрации. Вы можете тысячу раз демонстрировать киноленту с изображением всех казней эпохи террора, но это ни в малейшей степени не разъясняет зрителям значения революции: гибель Робеспьера они воспримут просто как гибель «какого-то господина», а Марии-Антуанетты — как гибель «какой-то женщины». Жизнь, видимая нами в ее случайных событиях, лишена смысла; полицейский, в течение тридцати лет наблюдающий на улицах и дворах Парижа самую гущу жизни, узнает о ней или из нее не больше, чем узнают ребенок или монахиня из пьесы Брисе. Задача Брисе в том и состоит, чтобы выбирать из хаоса повседневных событий наиболее значительные, группировать их так, чтобы обпакать важнейшие связи между ними, и тем самым превратить нас из зрителей, ошеломленно взирающих на чудовищную неразбериху, в людей, постигающих судьбы мира. Это высшая функция, какую может выполнить человек, и величайшая работа, за которую он может взяться. Вот почему все великие мировые драматурги, от Еврипида и Аристофана до Шекспира и Мольера, а затем до Ибсена и Брисе, принимают на себя высокий жреческий

сан, так странно возвышающийся над всем, на что, казалось, вполне основательно могли бы претендовать обычные странствующие актеры и сочинители пьес.

Как великие драматурги терзают зрителей

Если критики ошибаются, полагая, что схема «хорошо сделанной пьесы» не только необходима для хорошей драматургии, но и составляет самую суть всякой пьесы, и если это их заблуждение опровергается творчеством всякого крупного драматурга, даже когда он, развлекаясь, становится просто рассказчиком, то что остается от жалкой схемы, когда она дерзает предлагать свои услуги драматургу, выполняющему высшую функцию истолкователя Жизни? Мало сказать, что схема бесполезна ему: он должен восстать и разрушить ее. Ведь один из первых уроков, которые он должен преподать одержимому театралу, состоит в том, чтобы обнажить и всю фальшь романтических условностей этой схемы и их вред, неизмеримый в наши дни, когда все читают романы и ходят в театр. Как историк не может преподать подлинную историю, пока не излечит читателя от романтического заблуждения насчет величия королевы, состоящего якобы в том, что она была красавицей и что ей отрубили голову, так и самый крупный драматург ничего не сможет дать зрителям, пока не отучит их смотреть на сцену через замочную скважину и ходить в театр с той же целью, с какой любители порнографии ходят на бракоразводные процессы. Лечение это не из приятных. Публика страдает от него, как страдает шьяпица или любитель нюхать табак при попытках отвыкнуть от наркотика. Критики, вынужденные по роду своей деятельности поглощать в непомерном количестве пьесы, фальсифицированные примесью лжи и порока, в течение целого вечера так ужасно страдают от вынужденного воздержания, что раздражаются бранью и оскорблениями в адрес беспощадного драматурга, который их мучает. Плохую пьесу привычного для них типа они могут бранить из высокомерия и иронического отношения к ней, из чувства нетерпения, презрения или даже того удовольствия, доставляемого несчастьем друга, о котором говорил Ларошфуко. Но ненависть, вызванную болью, сознательно причиняемой драматургом, яростные опровержения, похожие на запирательство подсудимого, обвиняемого в позорном

преступлений; призывы к мести, искусно выдаваемой за художественную справедливость, и подозрения, что автор, воспользовавшись частными источниками, с кем-то сводит счеты,— все это мы находим у критиков только тогда, когда драматург выступает не как простой *marchand de plaîsirs*¹, а когда он, подобно Брие, безжалостно вскрывает истину и мощными ударами разрушает идолов.

**О ПРИНЦИПАХ,
КОТОРЫМИ
РУКОВОДСТВУЕТСЯ
ДРАМАТУРГ**

Меня просят определить принципы, которыми руководствуется драматург, когда выбирает тему и методы ее разработки. Но кто вам сказал, господа, что драматурги вообще руководствуются какими-то принципами или могут сами выбирать себе темы и творческие методы?

Никакими принципами я не руководствуюсь. Я повинуюсь вдохновению. Как и почему — объяснить не могу, потому что не знаю, но думаю, что это, очевидно, вдохновение, потому что оно исходит на меня, совершенно не считаясь с моими целями или интересами.

Вот как мною овладевает тема. Я вдруг чувствую естественное побуждение сесть и записать разговоры, ни с того, ни с сего пришедшие мне в голову. Вначале я почти не знаю говорящих и еще не знаю, как их зовут. Потом они становятся мне все ближе и ближе, и я узнаю их имена. А под конец я уже знаю их совсем хорошо и понимаю, к чему они стремятся и почему сказали и сделали то, что я записал.

Тут нет никакого «следования принципам». Это просто галлюцинация. Здоровая галлюцинация и есть как раз то, что мы называем пьесой или драмой. Никаких методов я не выбираю; они диктуются мне множеством соображений: условиями театрального представления, утвержден-

¹ Торговец развлечениями (*франц.*).

ными муниципалитетом противопожарными правилами и мероприятиями против возможных в театре несчастных случаев; соображениями театральной экономики и коммерции; природой и границами актерского искусства; способностью зрителя воспринимать виденное и слышанное и, наконец, дополнительными обстоятельствами, связанными с каждой данной постановкой.

Приходится мне думать и о своем кармане, и о карманах режиссера, актеров, зрителей; о том, сколько времени человек способен без перерыва и посещения буфета просидеть в зрительном зале, о голосовых возможностях актеров и о зрении и слухе мальчика, сидящего в последнем ряду галерки и имеющего такое же священное право видеть и слышать то, что происходит на сцене, как и миллионер, восседающий в креслах или ложе. Мне приходится считаться и с размерами арендной платы за помещение; с процентом прибылей, в расчете на которые капиталист рискнет финансировать театр; с тем, способна ли магия искусства преодолеть коммерческую осторожность. А задавая какую-нибудь задачу актерам — моим собратьям по творчеству, — я не должен переходить границы, требуемые честью и человеколюбием. Короче говоря, я должен учесть и предусмотреть решительно все факторы до того, как постановка пьесы на сцене станет практически возможной или оправданной; факторы, которые для одних остаются непонятными, а другими усваиваются почти столь же бессознательно, как дыхание или переваривание пищи.

Вот эти-то факторы и диктуют драматургу его методы, оставляя ему настолько мало возможностей для выбора, что между методами Софокла или Шекспира и методами тех, кто изготавливает фарсы-однодневки, различия нет ни на грош.

Кроме того, раз пьеса написана, она должна прокормить драматурга и его семью. Эта необходимость заставляет многих мужчин и женщин симулировать вдохновение, воспроизводить его порывы и подражать его проявлениям, в результате чего возникают искусственные пьесы, сфабрикованные вещи, не оживленные подлинным дыханием жизни, но подчас более занимательные, чем настоящие пьесы, подобно тому как заводные мышки более забавны, чем живые, хотя кошка подохнет, если доверчиво попытается проглотить такую мышку.

Я мог бы раскрыть еще многие секреты своего ремесла, но и этих достаточно, чтобы направить догадливого читателя на след всех остальных.

(Письмо в «Нью-Йорк таймс». 2 июня 1912 г.)

**«ДОМ,
ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ
СЕРДЦА»**

1919 г.

Местоположение дома, где разбиваются сердца

Дом, где разбиваются сердца» — это не только название пьесы, к которой написано это предисловие, а вся культурная и праздная Европа перед войной. Я начал писать эту пьесу тогда, когда не прозвучал еще ни один выстрел и о том, что орудия уже заряжены, знали только профессиональные дипломаты да немногие увлекающиеся внешней политикой дилетанты. Русский драматург Чехов создал четыре интереснейших драматических этюда «дома, где разбиваются сердца»; три из них — «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Чайка» — были поставлены в Англии. Этот «Дом» показал и Толстой в «Плодах просвещения» со свойственными ему суровостью и презрением. Он не питал никаких симпатий к его обитателям: для него это был «Дом», где задохнулась душа Европы. Он знал, что, совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиных, мы отдали мир во власть коварного невежества и бездушной силы, — это и привело сейчас к страшным последствиям для всего человечества. Толстой не был пессимистом. Он не желал, чтобы «Дом» продолжал существовать, и раз он мог обрушить его на головы обитавших в нем приятных и обходительных сластолюбцев, он энергично взялся за кирку. Толстой поступил с обитателями «Дома» так, как поступают с человеком, который отравился опиумом: его грубо трясут до тех пор, пока он не проснется.

Чехов — фаталист в большей мере. Он не очень-то верил, что его обаятельные герои выпутаются сами. Он знал, что рано или поздно судебные приставы продадут усадьбы

с торгов, а их владельцев пустят по миру. Это не помешало ему изобразить обаяние своих героев, иногда даже преувеличивая это качество.

Обитатели «Дома»

В Англии, где театры — просто обычные коммерческие предприятия, пьесы Чехова, гораздо менее доходные, чем карусели и качели, выдержали всего несколько представлений в Сценическом обществе. Зрители изумлялись и говорили: «Как это по-русски!» Но меня поразило другое. Если типично норвежские пьесы Ибсена отражали жизнь, которую вели интеллигенция и мелкая буржуазия всех европейских предместий, то в типично русских пьесах Чехова отразилась жизнь усадеб всех европейских стран. Там, в этих усадьбах, наслаждение музыкой, искусством, литературой и театром заменило охоту, стрельбу, рыбную ловлю, флирт, еду и питье. И везде — те же самые милые люди и та же ужасающая бесплодность.

Эти милые люди любили читать, некоторые из них даже пописывали. Они представляли собой единственных хранителей культуры, у которых была возможность соприкасаться с нашими политиками, чиновниками, владельцами газет и даже участвовать в их делах и как-то влиять на них. Но они избегали этих контактов, ибо ненавидели политику. Не стремились они и осуществлять утопию для простых людей. Они лишь пытались осуществить для самих себя свои излюбленные поэтические вымыслы и если могли, то жили без всяких угрызений совести на свои доходы, не ударив палец о палец для того, чтобы их заработать. Женщины этого круга в молодости хотели походить на певичек варьете, а остепенившись, приобретали тот тип красоты, который создали художники предшествующего поколения. Обитатели «Дома» составляли только одну часть нашего общества — единственно ту, которая располагала досугом, чтобы упиваться достижениями культуры, и превратили ее в экономическую, политическую и моральную пустоту. А так как природа не терпит пустоты, они стали заполнять свою жизнь рафинированными удовольствиями — чувственными или какими-нибудь другими. В редких случаях общество это было очаровательным местом для недолгого отдыха. По большей же части оно грозило гибелью, а для премьер-министров и им подобных оказывалось истинной Капуей*.

Манеж

Где же, как не здесь — в Манеже, пришлось обосноваться тем, кто занимал первые скамьи в парламенте? Вместо Дома, где разбиваются сердца, они выбрали Манеж, состоящий из тюрьмы для лошадей и пристройки для леди и джентльменов, которые скакали верхом, охотились за лошадьми, болтали о них, покупали и продавали их, — словом, тратили на лошадей девять десятых своей жизни, а остальную одну десятую распределяли между благотворительностью и хождением в церковь (что заменяет им религию) да предвыборной агитацией за консерваторов (что заменяет им политику). Правда, и «Дом» и Манеж соприкасались своими гранями. Изгнанники из библиотек, концертных залов и картинных галерей, попав в конюшни, скучали и тосковали, а отважные всадницы, засыпавшие при первом аккорде Шумана, переносились в сад Клингсора, где оказывались совершенно не на месте. Но иногда здесь встречались и объездчики лошадей и губители душ, и все они чувствовали себя отлично и в том и в другом кругу. Как правило, однако, два этих мира существовали раздельно и мало знали друг о друге. Поэтому премьер-министрам и иже с ними приходилось делать выбор между варварством и Капуей. И трудно сказать, что же из двух было более роковым для руководства государством.

Революция на полке

По книгам обитатели «Дома» были хорошо знакомы с революционными идеями. «Дом» старался быть передовым и свободомыслящим. Мало кто из его обитателей посещал церковь, а воскресенье они признавали как веселый конец недели. Если бы вам довелось погостить в «Доме» с пятницы до вторника, то вы, возможно, нашли бы в своей спальне на книжной полке не только поэтов и романистов, но и революционных биологов и даже экономистов. По крайней мере без некоторых моих пьес и пьес Грэнвилл-Баркера, а также без произведений Уэллса, Арнольда Беннета и Джона Голсуорси этот «Дом» почувствовал бы себя в стороне от прогресса. Среди поэтов можно было найти Блейка, а рядом с ним — книги Бергсона, Батлера, Скотта, Холдейна*, стихи Мередита и Томаса Гарди, — короче

говоря, всю литературу, формирующую ум современного социалиста и пытливого эволюциониста.

Было чрезвычайно занятно провести среди этих книг воскресенье, а в понедельник утром прочитать в газетах, что страна — на краю анархии. Это печаталось только потому, что в голове нового министра внутренних дел или начальника полиции завелись такие идеи, которых постеснялась бы даже его прабабушка, и он отказался «признать» какой-нибудь могущественный профсоюз. Как будто гондола может не признавать океанский пароход водоизмещением 20 000 тонн!

Короче говоря, власть и культура были отделены друг от друга. Варвары не только гарцевали в седлах, но и восседали на передних скамьях палаты общин. И никто не мог избавить их от присущего им невежества в области современной общественной мысли и политических наук, — разве что выскочки из банковских контор, которые потратили целую жизнь на то, чтобы наполнять свои карманы, а не головы. Впрочем, практиковалось и то и другое: одно — когда требовалось добыть деньги, другое — когда требовалось эксплуатировать людей. И хотя эти занятия столь же неблагоприятны, как разбои средневековых баронов, люди, предающиеся им, продолжали по-прежнему вести коммерческие дела или управлять имениями по-старинке, ничуть не вникая в существо вопроса, совсем как портные и лавочники с Бонд-стрита, лакеи и камердинеры, которые поддерживают жизнь высшего общества, обходясь без особых познаний в социологии.

«Вишневый сад»

Люди из «Дома, где разбиваются сердца» делать ничего не умели и не хотели. В отличие от наших правителей, не имевших никакого понятия о предвидениях Эзрама или Томаса Мора, они очень хорошо разбирались в «Предвидениях» Уэллса и потому отказывались от тяжелой поденщины политиков. Впрочем, если бы они даже изменили свои намерения и взялись за нее, все равно никакого толку не получилось бы. Непохоже, чтобы им позволили вмешиваться в государственные дела, ибо в наше время всеобщего избирательного права в парламент попадают только наследственные пары, да и то если им не препятствует слишком большой багаж современной куль-

туры. Однако в силу усвоенной обитателями «Дома» привычки жить в пустоте их общественная деятельность оказалась бы беспомощной и бесплодной. (Ведь и в личной жизни они, подобно героям чеховского «Вишневого сада», только бессмысленно расточали свое наследство. А если кто из них и жил по средствам, то только потому, что находился под опекой своих поверенных и управляющих, так как не умел ни управлять собственными имениями, ни вести собственные дела без постоянной подсказки тех людей, которые должны были либо научиться всему этому, либо умереть с голоду.)

Невозможно надеяться, что так называемая Демократия исправит подобное положение дел. Говорят, что каждый народ достоин своего правительства. Вернее было бы сказать, что каждое правительство достойно своих избирателей, наставляемых или развращаемых — как угодно — парламентскими лидерами. Так и вращается наша Демократия в порочном кругу взаимных похвал или поношений.

ДА, Я КЛАССИК,
НО ВОРОВАЛ ЛИ Я
У ШЕКСПИРА?

В одном из последних номеров лондонской «Артс газетт» г-н С. Дж. Л. дю Канн напечатал статью «Бернард Шоу обворовывает Шекспира», которую я считаю самой благожелательной из всего написанного обо мне.

Г-на дю Канна следует поправить только по двум пунктам.

Прежде всего я сам в свое время первым отметил, что так называемая героиня Шоу решительно во всем похожа на героиню Шекспира. Затем девиз «Выше Шекспира» — это «Шоу о себе» — приведен дю Канном менее точно, чем ходячая цитата из библии: «Да не будет у тебя бога иного, кроме меня». В одном из моих предисловий есть раздел, в заглавии которого я поставил вопрос «Лучше ли Шекспира?» Но ведь вопрос далеко не утверждение, особенно если на него отвечают так, как ответил я.

Порой пошлая болтовня журналистов о писателях доходит до абсурда из-за того, что они никогда не читают этих писателей и пытаются скрыть свое невежество при творными восторгами. И тогда возникает необходимость обнажить перед публикой большие и неизбежные пробелы в картинах вымышленного мира, создаваемых художниками, безразлично, просто ли они драматизируют то, что отражается в зеркале, которое они держат перед природой, или же предлагают собственное толкование скрытой эволюции.

Критики полагают, что если есть различия между Джотто и Веласкесом, Чимабуэ и Рембрандтом, Шекспиром и Ибсенем, Вальтером Скоттом и Конрадом, Диккенсом и Стриндбергом, Мольером и Бальзаком, Генделем и Гуго Вольфом *, то в своем величии все они равны друг другу. Но пора напомнить публике, что произведения художников прошлого в некоторых отношениях выглядят просто детскими по сравнению с произведениями художников новейшего времени.

Сравните мою пьесу «Оружие и человек» с «Вишневым садом» Чехова. У меня составитя весьма плохое мнение о вашем вкусе, если вы сразу не скажете, что русская пьеса — это изящная и полная новизны картина, а моя псевдоболгарская пьеса не что иное, как своего рода сценарий, сделанный с помощью старых, давно известных трюков.

Отсюда вовсе не следует, что Чехов более искусный драматург, чем я, или что «Вишневый сад» лучше, чем «Оружие и человек». «Эндимион» * Китса — более изысканное произведение, чем «Илиада» Гомера или «Божественная комедия» Данте, но даже склонный к самым скоропалительным выводам человек, называющий себя модернистом, не осмелится заявить, что поэма Китса их переживет.

Вся эта практика раздачи эпитетов художникам, точно они боксеры, получающие призы за количество очков, весьма глупа.

Существует не так уж много типов театральных персонажей, и драматурги всех времен постоянно ими пользуются. Чтобы придать видимость бесконечного разнообразия одним и тем же типам, их наделяют всевозможными странностями. Характер Грациано, лишь слегка набросанный Шекспиром, далее превращается в характеры

Бенедикта, Бирона и Меркудио, а затем, развиваясь, в характер Жака и, наконец, Гамлета. И от этого же Грациано происходят и мои герои — Смайлаш, Волокита и Джон Тэннер.

Вспомним разглагольствования Фальстафа о чести. Далеко ли от них до рассуждений Альфреда Дулиттла о буржуазной морали?

Я мог бы увеличить количество примеров, но и эти достаточно ярки, чтобы подтвердить мою мысль. Мы — плагиаторы, постоянно крадущие друг у друга, и если г-н дю Канн перейдет от меня и от моих героев к Троллопу и его мистрис Прауди, Лиззи Юстейс и Лили Дейл (эта предшественница молодой девушки из «Дома, где разбиваются сердца» написала на своей библии «Лили Дейл, старая дева»), а затем к Теккерю, Диккенсу, Дюма-отцу и ко всем остальным, то разработка этого тезиса потребует от него так же мало усилий, как доказательство тождества Энн Уайтфилд* с Джульеттой.

Короче говоря, дю Канн совершенно прав.

Да, я классик.

Я никогда не мнил себя никем другим.

Я играю в старую игру на старой доске и старыми фигурами, по-старинке, совсем как Шекспир. Удивительное заблуждение, что я делаю нечто совершенно иное, возникло исключительно из-за невежества журналистов, у которых нет ни времени, чтобы читать и изучать литературу, ни вкуса к этому занятию; поэтому-то режиссеры и не боятся, что их кто-нибудь упрекнет или уличит в обмане, когда они калечат, переделывают и искажают Шекспира или внушают прессе, что «Шоколадный солдатик»* (в котором все молодые люди — хамы и трусы, пожилые — vieux marçheurs¹, а женщины — проститутки и нимфоманки) — это якобы музыкальный вариант моей пьесы «Оружие и человек», хотя в «Шоколадном солдатике» нет ни одной реплики и ни одного персонажа, к которым я приложил свою руку.

Вульгарные критики не видят никакой разницы между комедией и порнографией, между трагедией и кровавыми ужасами в белых стихах. Любопытно, что в результате этого произошло следующее. Когда, пресытившись искус-

¹ Старые фигуранты (франц.).

ственно построенными пьесами, которые в девятнадцатом веке заменили на парижской сцене подлинную классическую драму, я отвернулся от той кухни, где усердные подмастерья Скриба стряпали из какой-нибудь жалкой «ситуации» видимость драматического произведения, и вернулся к Шекспиру, а потом даже к афинскому театру с его единством времени и места, то журналисты, никогда не читавшие ни одной строки Шекспира или Софокла и не видевшие ничего похожего на них, обозвали меня фабианцем, неспособным отличить пьесу от памфлета и совершенно не разбирающимся в искусстве театра; затем, когда из этого у них ничего не получилось, они возвели меня в новаторы, ультрамодернисты, низвергатели всех правил и традиций, объявили бунтарем по профессии, который пользуется методами, прежде совершенно неизвестными театру. И только тогда, когда молодое поколение, состоящее сплошь из поклонников Шоу, продемонстрировало свою приверженность к нему, насмехаясь над его отсталостью (современный способ *épater le bourgeois*¹ в театре) и даже называя Рубаком Рэмсденом*, мои ровесники, потратив целых двадцать пять лет на размышления, поняли, наконец, что пьеса «Оружие и человек» — произведение классического стиля, хотя в то же время продолжали считать футуристическими выкрутасами все, что я написал позднее.

Наконец, является г-н дю Канн и сообщает, что «поклонники Шекспира и поклонники Шоу (включая самого бога) будут одинаково удивлены, узнав, что «в пьесах Шоу есть много заимствований из Шекспира».

Конечно, есть, и, конечно, почитатели Барда будут рвать на себе одежды и вопить, что г-н дю Канн просто сошел с ума. Но мне ли удивляться? Я воспринял великое наследие афинян, Шекспира и Мольера, Гете, Моцарта и Вагнера и великих романистов (которые пришли на помощь, когда театр стал клониться к упадку), не говоря уже о более позднем наследии Ибсена и русских; и перед лицом всего мира я широко пользовался этим несравненным богатством.

Где и когда я позволял себе смехотворную роль обманщика, утверждающего, что он всем обязан только

¹ Дразнить буржуа (франц.).

самому себе? Г-н дю Канн напрасно вообразил, что его открытия удивят меня.

Отблагодарить его я могу только ироническим ирландским комплиментом: «По скорлупке догадался, что это яйцо».

«Херст мэгэзин» XXXVI. Сентябрь 1920 г.

КТО ЖЕ ТОЛСТОЙ — ТРАГИК ИЛИ КОМЕДИОГРАФ?

(Статья написана на основании речи, произнесенной в Лондоне в Кингсуэй-холле на собрании памяти Толстого)

Кем же был Толстой — трагиком или комедиографом? По распространенному определению, трагедия — это тяжелая пьеса, в последнем акте которой всех убивают, а комедия — это легкая пьеса, в последнем акте которой все женятся. Однако классическое определение гласит, что трагедия состраданием и страхом очищает душу, а комедия смехом исправляет нравы. За примерами обращаются к театру античной Греции, сравнивая трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида с комедиями Аристофана, и к французскому театру, сравнивая трагедии Корнеля и Расина с комедиями Мольера. Для критика и поныне классическое определение остается наилучшим. Однако британские драматурги постоянно восставали против него, чем возмущали классическую ученость и оскорбляли французский вкус. Ничто не могло воспрепятствовать британскому драматургу соединить трагедию с комедией и даже с шутством. «Король Лир» может сойти за трагедию, ибо даже шут в ней трагичен. Но Шекспир не обошелся без комического персонажа ни в «Макбете» — привратник, ни в «Антонии и Клеопатре» — поселянин. Мы несправимы и даже считаем, что это наша заслуга.

А теперь признаем и проанализируем третью разновидность драмы. Она начинается как трагедия, только с блестящими смешными (таково начало «Макбета»), и заканчивается не весельем и смехом, как комедия, а горькой и критической прощью. Мы не называем эту разно-

видность мелодрамой, потому что этим термином мы обозначаем пьесу, в которой самые простые эмоции выражаются под музыку. Кроме того, сначала в такой драме не было ничего нового — несовместимые элементы в ней не соединялись, а просто и откровенно соседствовали: в трагедии комическое рядом с ужасным, а в комедии серьезное рядом с легкомысленным. Таковы «Макбет», «Le Misanthrope», «Le Festin de Pierre», «Конец — делу венец», «Троил и Кресида». Все это, с точки зрения Аристотеля и Вольтера, и не трагедия и не комедия, — словом, ни рыба, ни мясо.

Когда цензура убила в Англии серьезную драму и драматургам пришлось обратиться к роману*, смешение трагического с комическим стало обычным делом: это смешение есть у Филдинга, а у Диккенса оно достигло кульминации. Экстравагантность Диккенса была бы сурово обуздана, если бы он подверг своих Микоберов и миссис Уилфер испытанию сценой. Тогда сразу бы обнаружилось, что их роли построены на повторении одних и тех же шуток, что они неспособны ни развиваться сами, ни развивать сюжет, а это основа сценического действия. Диккенсу пришлось бы создать что-нибудь получше тетюшек Салли*.

После Диккенса не было ни одного великого писателя, кроме Анатоля Франса, который делал бы такой же винегрет из комедии и трагедии. Анатоль Франс неисправим: даже серьезно пытаясь соблюсти в своем автобиографическом «Маленьком Пьере» законы природы и правила искусства, он в конце концов не выдерживает и разражается целыми главами неистойой арлекинады (вспомните служанку Радегуну и по-чаплински написанную сцену с Симоном из Нантуи и его *r a r e g a i*) и затем, пристыженный и отрезвевший, возвращается к подлинной истории своей жизни, зная, что уже утратил всякое право предъявить в день Страшного суда книгу о «Маленьком Пьере» как правдивую, истинно правдивую и только правдивую, — да поможет ему Руссо! Как юморист, Анатоль Франс — французский двойник Диккенса, только замаскированный культурой. В «Иокасте», одном из его ранних романов, отец героини более законченный диккенсовский комический персонаж, чем любое из творений самого Диккенса. После Диккенса комедия, завершив свое развитие, превратилась в новый жанр. При попытке

его охарактеризовать изобрели термин «трагикомедия».

Трагедия же никогда не развивалась: с самого начала она была простой, возвышенной, подавляющей. Она либо терпела неудачу и тогда переставала быть трагедией, либо подымалась до таких вершин, что ей уже не к чему было развиваться. Единственное, что в ней требовалось, — это разрядка. И поэтому, хотя трагедия оставалась неизменной от Эсхила до Рихарда Вагнера (последнего великого трагического поэта Европы), стремление внести разрядку смехом, какое мы обычно приписываем Шекспиру, овладевало еще Эсхилом, и он создал комических часовых, которые, боясь идти спасать Агамемнона, делают вид, что ничего вокруг не происходит. Такое же стремление охватило и Виктора Гюго: дон Сезар де Базан появляется у него из камина, а Рустигелло* играет ту же роль при герцоге Феррарском, что и Вамба при Цедрике Саксонском. Но в целом трагедия от Софокла до Верди пребывала на высотах — простая, свободная от примесей и героическая.

Не то было с комедией. Когда «Виндзорские проказницы» уступили место «*Maggiage à la Mode*»¹, Ромео — Гамлету, Панч — Дон Жуану, Петруччио — Альмавиве и когда грубое шутство и безудержная клоунада были вытеснены из комедии и нравы стали исправлять не веселым смехом, а иронией, тогда комический поэт мало-помалу из сочинителя бесконечных шуток превратился в мрачного сатирика. И его ирония стала, в сущности, трагической. Так была открыта дорога новому типу комедии — комедии, настолько более трагической, чем трагедия с катастрофическим финалом, насколько несчастный или даже счастливый брак трагичнее несчастного железнодорожного случая. Шекспировская горькая пьеса с горьким же заглавием «Конец — делу венец» предвосхитила Ибсена: ее счастливый конец, который осмеивается в заглавии, менее утешителен, чем конец «Ромео и Джульетты».

Ибсен, наконец, утвердил трагикомедию — пьесу более глубокую и мрачную, чем трагедия. Его герои — люди, утратившие надежды и умирающие бесславно, мертвые или забытые; вытесненные из жизни и беседующие

¹ «Модный брак» * (франц.).

с призраками прошлого, все они принадлежат комедии. Их жизнь и ее крушение не служат очищению души судорогами страха и сострадания. Их судьба — это упрек, вызов, критика, адресованные обществу и зрителю как его полноправному члену. Герои Ибсена несчастны, но они не безнадежны, ибо, показывая их, Ибсен критикует ложные построения интеллекта, а все, что касается интеллекта, можно излечить, если человек научится лучше мыслить.

Так комедия превратилась в более высокий жанр.

Трагедия всегда была уязвима из-за того, что в ней слишком большую роль играл случай. Случай бывает сенсационным, но ничто не может сделать его интересным, к тому же он раздражает. Случай с носовым платком испортил «Отелло». Шекспир потом сам это понял, когда писал «Зимнюю сказку». В «Школе злословия» занавес падает как раз тогда, когда отношения между бесчестным Джозефом Серффесом и не менее бесчестной леди Тиззл становятся, наконец, интересными. И в трагических и в комических эпизодах современная трагикомедия начинается там, где старые трагедии и комедии заканчивались. Есть немало пьес, показывающих такие события, которые ибсеновские *personae dramatis* пережили до начала первого акта.

Толстого после всего сказанного нетрудно охарактеризовать (пока не будет придуман лучший термин) как автора трагикомедий. Нет другого драматурга, чье прикосновение было бы губительней, чем прикосновение Толстого, когда он хочет что-нибудь разрушить. Примеры этого есть в любом его романе. Вот в дом, где лежит покойник, входит какой-то человек. Ни нравочений, ни явной иронии! В простой и удивительно искусной манере Толстой всего-навсего рассказывает, что крышку гроба гробовщик прислонил к стене в вестибюле, что в гостиную входит посетитель и садится на пуф. И тотчас же вся издевательская пышность похорон и кладбищенская сентиментальщина предстают перед нами в самом смешном виде. Вот судья идет в суд, где он будет олицетворять божественную справедливость и отправлять на виселицу своих ближних. Толстой ничего больше не добавляет, не хмурит бровей, не сверкает глазами. Он просто сообщает, что судья перед тем, как выйти из дома, делает несколько гимнастических упражнений, — и вот этот

судья весь, как есть, со своим горностаем и пурпуром, уже в грязи, он уже смешон, и вместе с ним смешны все судьбы на свете. Диккенс очень смешит нас, описывая, как оторвавшаяся от штопора ручка, выскочив из рук Сиротки *, хлопает ее по подбородку. Мы аплодируем немыслимому юмористу, но Сиротка после этого происшествия не стала хуже, чем была за пять минут до него. А Толстой таким штопором может просто убить, и вы даже не успеете разобрать, не юморист ли он и было ли вам смешно.

Этот убийственный и, в сущности, комедийный метод Толстой применяет во всех своих пьесах, за исключением первой: «Власть тьмы» — самая подлинная трагедия.

В «Плодах просвещения», написанных задолго до «Замужества Энн Лит» Грэнвилл-Баркера и пьес Чехова, впервые показан «дом, где разбиваются сердца», — и самый страшный из всех. Толстой прикоснулся своим пером к гостиной, к кухне, к коврику у входной двери, к туалетным столикам в верхних комнатах, и все тотчас же увяло, как увядает сад Клингсора по знаку Парсифаля. Живой труп жив — как живы многие люди из высшего общества. Но дворянство как сословие рассыпается в прах от одного небрежного замечания Толстого о том, что, если дворянин не сыщет себе теплого местечка при правительстве в качестве военного или дипломата, ему ничего не остается, как растратить себя на вино и женщин. Суть этой пьесы можно выразить так: «Проклятие вам, веселые джентльмены, пусть оно омрачает вас».

Шедевр Толстого — «И свет во тьме светит». Здесь он обращает свое перо на себя, и это прикосновение самоубийственно, безжалостно. То, что севастопольский герой превратился в заурядного отставного офицера — это еще неважно. Что Левин из «Анны Карениной» погрязает в семейных ссорах — этого почти не замечаешь. Но превращение великого пророка в нелепого, жестокого, злобствующего шута — вот что составляет трагикомедию.

Элмер Мод в своей биографии Толстого старается быть беспристрастным к обоим супругам и отнюдь не придерживается мнения, что великому человеку все прощается. Но там, где он очень тактично Толстого критикует, сам Толстой относится к себе с беспощадным презрением. Он даже не дает себе труда закончить свою пьесу. Последний акт не дописан, но он оставил подробный план: его, как бешеную собаку, убивает мать того молодого челове-

ка, которого он погубил своим учением, как губил всех, кто слушал его.

И тем не менее Толстой не выносит себе приговор: он только показывает, что понимает всю разрушительность своего анархического учения, что он скорее примет на себя ответственность за все губительные последствия этого учения, чем согласится оправдывать и поддерживать грабеж и насилие только на том основании, что они узаконены стоящими у власти грабителями и милитаристами. Очевидно, он предполагал, что если все откажутся повиноваться власти имущим, то за этим само собой последует переустройство общества на мирных и честных началах. Его собственное представление о таком переустройстве как будто не шло дальше не критического приятия теории Генри Джорджа * о необходимости национализировать землю. И, кажется, он не предвидел, что любая реконструкция повлечет за собой еще большее насилие над индивидом со стороны государства, чем при настоящем строе, который в своей политике неофициального, но повсюду существующего насилия опирается на ужасающие условия, порождающие нищету пролетариата. Избалованный аристократ по рождению и воспитанию, Толстой не выносил насилия. Он инстинктивно отшатывался от необходимости обдумать, как, исходя из его принципов, практически переустроить общество, то есть как равномерно распределить между нами бремя усилий, необходимых для этого, — иначе мы погибнем. А общественное переустройство, как открыл Ленин, требует уничтожения тех, кто противится ему.

Подобно многим другим пророкам, Толстой проповедовал учение, не зная, как его осуществить. Именно поэтому его влияние было крайне опасно для глупцов (он и себя включил в их число в пьесе «И свет во тьме светит»). Но он великая разрушительная социальная сила. Как мастер трагикомедии, он обнажил все ничтожество и абсурдность праздной высокомерной жизни, ради которой мы жертвуем собственной честью и счастьем наших ближних.

ПО ПОВОДУ
СТАТЬИ
КЛАЙВА БЕЛЛА

(В своей статье «Исповедь эстета» от 25 января Белл писал: «Мистер Шоу... не художник и менее всего эстет... он попросту любит поучать»)

Как станет ясно из вышеназванной статьи моего друга Клайва Белла, он олух и сластолюбец. Быть таким типом очень удобно, а беседовать с ним легко и приятно. Белл человек не без способностей, но он давно их не тренировал. Тем лучше для его друзей, потому что люди тренированные часто раздражительны, опасны и способны ударить большее, чем намереваются. Клайва в этом отношении опасаться не приходится. Слой жира на его мозгах не позволяет ему выполнить то, что ему хочется, но делает его приятным в компании.

Человек, утративший мускульную силу, не только терпеть не может греблю или бокс, но даже не может себе представить, что кто-нибудь любит их. Человек, утративший способность мыслить, не только не любит думать, но и не может себе представить, чтобы это кому-нибудь нравилось. Карпантье для Фальстафа — только предмет жалости*; Эйнштейн, по Клайву, самый несчастный из смертных. Я также. Клайв заблуждается относительно нас обоих. Интеллект—это страсть. Его деятельность и удовлетворенность ею могут длиться начиная с семи и до ста семи лет, если вы проживете так долго, и могут доставлять истинное наслаждение при условии, что голова у вас достаточно ясна, чтобы работать. Декарт, несомненно, извлекал из жизни больше радости, чем Казанова. Гамлет жил интереснее, чем кавалер де Грие, пытавшийся посвятить всю жизнь любви к Манон Леско да еще картежной игре. Клайв рассказывает нам, как после вечера, потраченного на женщин, вино и песни, он своими сигаретами отравляет чистый ночной воздух Лондона. Он самонадеянно заявляет, что наслаждается куда больше тех пожилых джентльменов, членов химического, биологического, математического и еще какого-нибудь общества, джентльменов, обсуждающих последние открытия в области квантовой механики, электротехники или гормонов.

Это заблуждение внушено ему заинтересованными в нем владельцами табачных фабрик, рестораторами, антрепренерами, виноторговцами и виноделами. И сколь глупо это заблуждение! Ни одно высокое наслаждение не совместимо ни с табаком, ни с алкоголем, которые нужны только для того, чтобы убивать время да глушить заботы. Для настоящего наслаждения люди сохраняют незатуманенными свой разум и чувства; они не отупляют и не одурманивают своего сознания. У меня нет ни малейшего сомнения в том, что, когда человеческое сознание разовьется настолько, насколько ныне развит процесс воспроизводства человеческого рода, люди будут испытывать, подобно Старцам в «Назад к Мафусаилу», непрерывный экстаз мысли, рядом с которым экстаз половой любви покажется детской забавой.

Клайв обеспокоен тем (и это заметно, ибо он кричит: «Кого это трогает?»), что роза растет на павозе. Он беспокоится потому, что подходит к вещам не с того конца. Почему же ему не порадоваться, что навоз способствует росту розы? Наиболее ценный урок, преподанный пьесой «Назад к Мафусаилу», состоит в том, что вещи оцениваются не по своему происхождению, а по своему назначению. Не та жизнь превратила старца в мудреца, которую он прожил и с которой покончил, а та, которая ему предстоит в будущем. Клайв спрашивает — почему не жить настоящим? Потому что мы не живем, не будем и не можем им жить. Потому что настоящего не существует. Есть только ворота, к которым мы всегда приближаемся, но через которые никогда не проходим: ворота эти ведут из прошлого в будущее. Клайв, настаивающий, что восприятие статично, неизбежно соскальзывает на болтовню о «значительности того, что познается посредством чувств». Что же можно сказать тогда о не имеющих никакого значения плодах воображения Клайва? «То, что ценно и прекрасно в жизни, — заявляет он, — ценно и прекрасно независимо от его источника и цели». Вздор! Единственное ощущение, достаточно интенсивное для того, чтобы его можно было назвать ценным и прекрасным, — это ощущение неотвратимого движения к важнейшей жизненной цели; единственное восприятие, заслуживающее такого термина, — то, которое способствует художественному выражению либо этого ощущения, либо созданного нами идеала, рисующего возможность его

испытать. Боль, с которой у ребенка режутся зубы, хотя и чувствуется им, но страданий ему не причиняет, потому что он переживает ее так, как переживает Клайв свои воображаемые наслаждения; это значит, что он неспособен предвидеть, какой эта боль будет в следующий момент, или вспомнить, какой она была в предыдущий. Поэтому, как бы он ни капризничал, он совсем не страдает. Если бы Клайв со всеми своими удовольствиями достиг такого состояния, в котором он не мог бы предвидеть будущее или помнить прошедшее, он перестал бы наслаждаться. Словом, его воображаемое настоящее, которое приводит его в такой восторг, это ничего не стоящая чепуха.

Клайв наслаждается своими ужинами потому, что после нелегкой работы испытывает потребность развлечься. Я по крайней мере полагаю и надеюсь, что это именно так. В противном случае он чувствовал бы себя несчастным и, вероятно, был бы вынужден прибегнуть к наркотикам, чтобы по вечерам наслаждаться русским балетом. Даже теперь он не может обойтись без сигар. Я никогда не ужинаю и никогда не курю. Пью я воду. И тем не менее я способен высидеть целый вечер на «Петрушке» и наслаждаться огнями Пиккадилли. Но если бы меня могли убедить, что «Петрушка» дает не отдых, а творческий импульс и что огни Пиккадилли — развлечение, я бы, как все прочие, наслаждался и тем и другим в тысячу раз больше.

Нет, друг мой Клайв, напрасно вы поете:

Остановись, солнце, над Гибеоном,
А ты, месяц, над долиной Аджалона,—

они для вас не остановятся. Лопухова будет танцевать, что бы вы ни говорили; и сколько бы вы ни протягивали к ней руки, умолая: *Verweile doch, du bist so schön*¹, — никто из вас не может остановиться, как не могут остановиться несомые вихрем Паоло и Франческа. Вы наслаждаетесь музыкой Моцарта, но разве она когда-нибудь останавливается? Она заканчивается, а с ней заканчивается и ваше наслаждение. Вы — обреченное существо, и вам в этой всеобщей суматохе следует торопиться. Так какой же смысл пускать нам в лицо дым ваших сигар и уверять,

¹ Остановись, мгновенье, ты — прекрасно (нем.).

что вы недвижимы и вообще ничего не значите? На свете нет ничего нелепей человека, который, мчась во всю прыть, уверяет всех, что никуда не спешит и что ему наплевать на то, куда он движется.

Нью рипаблик», 22 февраля 1922 г.

НАУЧИТЕ ИХ ХОРОШО РАБОТАТЬ

(Письмо ирландскому коллеге в ответ на его просьбу о совете и помощи)

Мой дорогой Макнальти!

Если говорить о сценической технике, то существует несколько ее видов, причем люди, понимающие в одном или нескольких из них, могут очень мало разбираться в других, а там, где дело касается преимущественно актерского мастерства, у них, возможно, есть обрывки каких-то отдельных знаний, но в целом они несведущи. По мнению драматурга, началом и концом всего этого дела является искусство внушить зрителям веру в то, что на сцене настоящие люди переживают настоящие происшествия. Но иногда актер или актриса жаждут убедить публику только в том, что перед ней образец великого актерского искусства, показываемого великим мастером сцены. Случается, что из таких попыток ничего не выходит, и это катастрофично и для пьесы и для исполнителей: пьеса тогда кажется неправдоподобной, а игра актеров никого не захватывает. Для ваших «звезд» пьеса всего только трамплин. Вот почему сравнительно скромные актеры, не смеющие помышлять, что успех придет к ним вне зависимости от пьесы, очень часто играют значительно лучше, чем «звезды».

У многих больших актеров бывает поразительно мало того, что я называю «положительным» мастерством, и поразительно много того, что я называю искусством внушения. Вы можете спокойно задумать пьесу, которой хотите убедить публику, что Ваша героиня — самое удивительное существо на свете, исполненное глубоких мыслей и об-

ладающее благороднейшим характером. Но как только Вы приступаете к делу, то оказывается, что Вы способны придумать только такие реплики или поступки, которые удивили бы Вас даже в Вашей тетушке. Не волнуйтесь: какая-нибудь знаменитость, получающая тысячу фунтов в неделю, все сделает за Вас. Она проговорит написанную Вами чепуху с таким видом, найдет между строк столько невысказанного, оденется так прекрасно, будет смотреть так загадочно и так прелестно двигаться на сцене, что воображение зрителей само создаст больше, чем мог бы создать Шекспир.

Это искусство внушения развилось до недопустимых пределов вследствие пустоты механической «хорошо сделанной» пьесы французской школы. И у Вас вполне может появиться соблазн заявить: «Если эта женщина так великолепно создает все из ничего, то каких же высот она достигнет, если я в изобилии снабжу ее материалом?» Но если Вы на это рассчитываете, Вы жестоко разочаруетесь. Вы будете вынуждены сказать актрисе: «Вам ничего своего не нужно внушать зрителю. Я не прошу вас, чтобы вы это делали: я сам даю вам то, что нужно говорить и делать. Я не хочу, чтобы у вас был такой вид, словно вы можете поведать зрителю удивительные вещи, когда захотите открыть им свои мысли. Я даю все мысли и слова, которые вы должны перенести через огни рампы». В этих условиях Ваша «звезда» может ужасно растеряться. Она, возможно, станет жаловаться на многословность роли и, конечно, изо всех сил постарается вычитывать что-то меж строк в своей старой манере. Она попытается уйти из пьесы, подменить собственной персоной тот образ, который Вы хотели донести через нее до зрителя. Ваши муки будут прямо пропорциональны тем чарам, которыми обладает такая премьерша.

Успех театра дублинского Аббатства * был обусловлен тем, что, когда он начал свою деятельность, в его труппе не было ни одной звезды, хотя теперь некоторые его актеры способны восторгать своей игрой и лондонскую публику. Поэт Йетс и леди Грегори побуждали актеров непременно следовать моему принципу: надо убеждать публику в подлинности людей и событий, показываемых на сцене. Актеров не учили никаким трюкам, потому что Йетс и леди Грегори сами их не знали. Экспериментируя, они достигли всего, чего только могут достичь два

высокоинтеллектуальных человека с тонким вкусом, вдохновленные идеей создать хороший театр.

Теперь о Вашей повседневной работе в театре. Она требует больших усилий, чем Вы думаете. Если до того, как приступить к репетициям, Вы засядете за рукопись пьесы и разработаете весь ход действия так, чтобы знать, где следует произносить каждую фразу и что она говорит зрителю, где и как должны стоять стулья, в какой момент актерам надеть шляпы и что делать с теми вещами, которые по пьесе должны быть у них в руках, когда им садиться и когда вставать с места, — если все это Вы распределите так, чтобы каждое слово звучало со сцены эффектно, и актеры уверятся, что для них созданы самые благоприятные условия, или же, в худшем случае, если им даже не нравится, как Вы все спланировали, они поймут, что лучше, чем Вы, они спланировать не сумеют; если Вы позаботитесь, чтобы ни один из них никогда не отвлекал внимание публики от другого, чтобы они вели диалог, находясь на должном расстоянии друг от друга, если, наконец, в тот момент, когда все внимание публики направлено на одну сторону сцены, а кто-то появляется на другой ее стороне, Вы каким-нибудь специально придуманным Вами приемом сумеете привлечь ее взгляды и слух к новой мизансцене, то Вы с первой же репетиции сможете взять в свои руки судьбы спектакля, и в дальнейшем ничто уже не будет ему угрожать. Таким образом, Вы не растратите время на нащупывание положений, на бесконечные поиски, на споры.

После того как Вы первый раз по этому плану прорепетировали с актерами одно действие, прорепетируйте его снова, чтобы все закрепилось в их памяти. Будьте сами на сцене, расставляйте актеров и подсказывайте им, что нужно, спокойным тоном, потому что пока ведь они бродят в потемках, не зная, к чему это все поведет: им не все удалось уловить, когда Вы читали им пьесу перед началом репетиции. Не разрешайте им учить наизусть роли до конца первой недели репетиций: нет большей помехи, чем актер, который старается заучить свои реплики еще в тот период, когда он с книгой в руках осваивает мизансцену и постигает, как развивается пьеса.

На каждой черновой репетиции достаточно проводить одно или два действия раза по два. Завершив эту первую стадию, приступайте к «полным» репетициям (то есть

без книг). Тут уж Вам не следует быть на сцене. Располагайтесь в зрительном зале с объемистым блокнотом в руках и с этого момента никогда ни сами не прерывайте репетиции и не позволяйте это никому другому. Не требуйте также, чтобы актеры начинали все сначала. Если какой-то кусок идет неудачно или вам приходит в голову улучшить какое-то место, сделайте у себя в блокноте заметку. А когда действие кончится, поднимитесь на сцену и объясните, чего Вы теперь хотите от актеров. Не критикуйте! Если что-нибудь неверно, а Вы еще сами точно не знаете, как это поправить, не говорите пока ни слова. Подождите, пока не поймете, как поправить ошибку, или пока до этого не дойдет сам актер. Актера обескураживает и бесит, когда Вы твердите ему только одно — что не удовлетворены. Если Вы не в состоянии помочь, не надоедайте ему. Если Вы знаете, что надо делать, скажите это актеру, а если нет, придержите язык до тех пор, пока Вас или его не осенит какая-либо мысль, а это произойдет непременно, только надо немного подождать.

Запомните — как только начнутся «полные» репетиции, Вам по крайней мере целую неделю будет казаться, что все достигнутое пошло насмарку и что все надо начинать сначала. Особенно это касается больших ролей: в мучительных стараниях запомнить слова роли актеры непременно утратят то, что усвоили. Но Вы должны помнить, что на этой стадии актер, переживающий нервное напряжение, очень легко раздражается. А через неделю слова роли будут приходить к нему автоматически, и репетиционная работа снова наладится.

Помните в особенности о том, что на той стадии, когда актер нервничает, ему нельзя делать слишком много указаний за один раз. На одной репетиции нельзя ни делать более двух или трех замечаний, ни упрекать его голосом, полным отчаяния, словно рушится весь мир, за мелочи вроде какой-нибудь оговорки или неточного движения. Вообще лучше не упоминать о том, что неважно. Приготовьтесь к тому, что одна и та же ошибка может повторяться несколько раз, что Ваши указания будут забываться, если Вы не возвращаетесь к ним в течение трех-четырех дней подряд.

Если Вы рассердитесь или тоном школьного учителя станете отчитывать актеров за то, что вот Вам без конца приходится говорить одно и то же, Вы невольно разру-

шите ту атмосферу, в которой создается искусство, и устройте сцену, какой в пьесе нет, сцену очень неприятную и отнюдь не ведущую к успеху. Ваша главная художественная задача состоит вот в чем: добиться, чтобы актеры не перенимали друг от друга интонации и темп, чтобы они искали в своих ролях разнообразие, прибегали к контрасту и поняли бы, что именно в этом живая душа комедии и правда трагедии. Реплика актера вовсе не сигнал к тому, чтобы бездумно нанизать на нее следующую, а призыв к ответу или возражению, к поискам нового тона. Даже на тысячном спектакле актер должен убедить публику, что раньше он никогда не слышал реплики, данной ему партнером.

На последней стадии, когда роли выучены отлично и актер или актриса могут целиком отдаться игре, Вы должны следить за всем, следить и следить, как кот за мышью, и делать себе тщательно продуманные заметки. К некоторым из них Вы добавите: «Порепетировать снова» — и в конце действия попросите актеров повторить весь кусочек, чтобы добиться того, что нужно. Но не заявляйте, как школьный учитель, если сцена не получается: «Мы должны повторять до тех пор, пока не добьемся, хотя бы для этого нам пришлось сидеть тут всю ночь». Если в этот день что-нибудь не получается, то чем больше будете повторять, тем все пойдет хуже и хуже. Лучше отложите репетицию до следующего раза.

На двух последних репетициях у Вас должно быть очень мало замечаний: все трудности к этому времени уже преодолены. Я впервые сосчитал свои замечания, когда мне пришлось ставить «Оружие и человек» за десять репетиций. Их оказалось шестьсот. Это минимум: позднее их бывало до тысячи. Не забудьте, что если на первой репетиции вы о всех героях знаете больше, чем знают актеры, то на последней актеры будут знать о них больше, и это произойдет благодаря тому, что каждый из них отдает все внимание только своему герою, и поэтому у него всегда найдется, чему поучить вас.

Приготовьтесь крепко поработать. Непрерывное напряжение внимания (актерам иногда можно уйти со сцены и отдохнуть, тогда как режиссер прикован к сцене все время), усилие, направленное на то, чтобы всех подбодрять в ожидании великого события, скука предварительного изучения технических деталей — все это обес-

кураживает большинство драматургов. И если у Вас не хватит духу одолеть все это, лучше уж держитесь подальше от театра и доверьтесь профессиональному режиссеру. В самом деле, автора пьесы иногда приходится отстранять от работы. И пока актеры не пройдут через эту зубрежку, которую я описал и на которую с возрастом смотрю все с большей неприязнью, автор будет лишь помехой. Он будет надоедать Вам, жалуясь, что ему не нравится игра актеров, хотя он сам не знает, чего хочет от них, требовать с первой же репетиции либо безукоризненного исполнения, либо того, что вообще недостижимо. Он будет выдвигать смехотворные предложения и, сам ничего не умея показать, будет ссориться с Вами и желать вообще черт знает чего.

Только гении способны точно сказать, что именно неверно в той или иной сцене, хотя множество людей способно заметить то, что она вообще как-то не ладится. Поэтому отметьте себе, чем эти люди не удовлетворены, но их рецепты применяйте очень осторожно. Например, если они говорят, что такая-то сцена идет медленно (подразумевая, что она им наскучила), — значит, в девяти случаях из десяти актерам нужно играть еще медленнее и лучше выявлять смысл, разнообразя интонации и варьируя темп.

Никогда не допускайте на сцене даже минутных пауз, разве только ради преднамеренного сценического эффекта. Ход пьесы не должен приостанавливаться в то время, когда актер садится, поднимается со стула, уходит со сцены. Он должен покидать сцену с последними словами своей реплики, а садиться и вставать — в течение диалогов. Если ему надо перейти с места на место, он должен делать это одновременно со словами роли, ни на одну минуту не прерывая своей речи. Реплики надо подхватывать так же ловко, как перехватывают крикетный мяч. В этом секрет темпа пьесы, секрет умения приковать к себе внимание зрительного зала. Об этом правиле Вы можете забыть только тогда, когда требуется какой-нибудь эффект — тут вы вправе намеренно от него отступить. Раз я был свидетелем спектакля, на котором затянули прекрасную пьесу Мейзфилда, едва не провалив ее из-за того, что актеры молча двигались в промежутках между репликами. Этого не случалось, когда пьесы Мейзфилда ставил Грэнвилл-Баркер или сам автор.

Помните, что на репетициях не должно быть посторонних. Иногда принято приглашать посторонних и даже журналистов, но в таких случаях режиссеру надо заранее предусмотреть, в каком месте он прервет репетицию, чтобы этим подчеркнуть, что здесь всего только репетиционная работа. Но, прерывая репетицию, режиссер имеет право делать замечания только рабочим сцены и только относительно технических деталей. Актерам же в присутствии постороннего никогда не делайте замечаний. И нужно получить предварительное согласие каждого из актеров на приглашение постороннего. Разумеется, актер тоже обязан проявить такую же сдержанность. Посторонний человек — не профессионал, он приходит в театр отнюдь не по делам. Репетиции — дело священное и секретное. Публикация слухов о репетициях или сообщение сюжета пьесы вопиющим образом нарушают театральную этику.

Я неизменно быстро накатал все это в ответ на Ваш скромный вопрос о технике, от всей души желая поделиться с Вами своим опытом. Надеюсь, что мой ответ вразумителен, и думаю, что он принесет Вам пользу.

*«Коллерс уикли», 24 июня 1922 г.; также
в «Артс лиг оф сервис анньюэл», 1921--
1922 г. под заглавием «Искусство
репетиций».*

ШЕКСПИР И ТЕАТР В СТРЭТФОРДЕ-НА-ЭЙВОНЕ

(Ходатайство о его реконструкции)

Мало кто из нас понимает, что случилось с Шекспиром в двадцатом веке. Мы считаем его величайшим драматургом, произведения которого непрерывно держатся на сцене на протяжении трехсот лет. Мы глубоко заблуждаемся. В действительности произошло вот что: театральная молодежь двадцатого века ринулась в борьбу за возвращение Шекспира на сцену, с которой он был изгнан на двести пятьдесят лет. За эти двести пятьдесят лет были Беттертон, Гаррик, Кембл,

Сара Сиддонс, Кин, Макриди, Барри Салливен, Ирвинг, Ада Реган и Бирбом-Три (я называю только покойных). Все они ставили имя Шекспира на свои афиши и клялись, что почитают его, а иной раз испытывали суеверное уважение к его гению — даже когда по невежеству или бестактности разрешали себе с ним всякие вольности. Но они не могли бы показывать нам шекспировские пьесы в соответствии с замыслами Шекспира, если бы и хотели понять и понимали их, потому что, как только английский театр очнулся после свержения монархии Кромвелем, он превратился в новый вид театра, для которого шекспировские пьесы совершенно не подходили. Пуритане, отвергавшие театр, в то же время с ума сходили по музыке, и Кромвель, уничтожив шекспировские театры, оказал гостеприимство Итальянской опере, которая представляла собой нечто совершенно иное. В опере люди искали уже не природы, отраженной в зеркале шекспировской драмы, а магии — магии, превращавшей речь в музыку с помощью искусства певца, а деревянный пол сцены — в Елисейские поля с помощью искусства декоратора. Наибольшим успехом певец пользовался тогда, когда выводил трели и рулады, совсем непохожие на человеческую речь и естественный способ выражения мыслей и чувств. Триумфом же декоратора было «преображение» сцены, сверкавшей великолепием, невиданным ни на суше, ни на море. Очарованная публика не желала ничего лучшего и вскоре не могла и помыслить, что в театре можно показывать что-либо иное.

Магия декораций уготовила Шекспиру прокрустово ложе. Его муки становились все тяжелей и тяжелей по мере того, как зритель обретал критические способности по отношению к сценическому искусству, добываясь от него все более полной иллюзии. В новом оперном театре был просцениум, похожий на раму для картины, а также занавес, закрывавший сцену, когда на ней переставляли декорации. Занавес опускали также и между двумя следующими друг за другом эпизодами, если каждый из них занимал всю глубину сцены, и тогда зрители, изнывая от праздности и скуки, терпеливо ждали, пока плотники не закончат все приготовления и занавес не подыметесь вновь. Зрителям приходилось переносить по четыре таких перерыва в течение одной-единственной пьесы. Так

исчез из театра прежний шекспировский кинематографический метод показа пьес, состоящих из множества коротких, удивительно разнообразных и быстро сменяющихся эпизодов. Сначала возникла необходимость как-то урывать у пьесы те три четверти часа, которые тратились на эти четыре перерыва. Затем то, что оставалось от пьесы, приходилось штопать, изменять и слеплять по кускам, для того чтобы не менять слишком часто декорации.

И все же вначале зло было еще не так велико, как стало потом, ибо публика в продолжение двухсот лет уже привыкла терпеть, когда на ее глазах на сцене производились небольшие перемены. В юности я не раз видел, как кулисы выдвигаются и задвигаются, колосники, задник и т. д. перемещаются, и все это с бесстыдной откровенностью на глазах у зрителей, которые безбожно издевались, когда что-нибудь не выходило или когда из-под кулис начинали мелькать пятки орудующих на сцене плотников. Самый же большой восторг охватывал публику, когда в результате всего этого на сцене вдруг неожиданно оказывался какой-нибудь почтенный джентльмен. Погруженный в изучение оперного либретто или суфлерского экземпляра пьесы, он не сразу соображал, что находится на виду у всех и что бурным взрывом аплодисментов и хохота зрители приветствуют его собственную неуместную на сцене персону.

Удивительнее всего было то, что зрители, потешавшиеся так почти на каждом спектакле, страстно стремились к сценической иллюзии и верили, что смехотворные перестановки ничуть не препятствуют, а, напротив, даже помогают работе воображения. Им недоставало утонченности, чтобы отличать удовольствие, доставляемое картиной, воздвигнутой перед ними лучшими художниками сцены, от интереса, заключающегося в самой драме, а это совсем не одно и то же.

Но когда у зрителей развилась способность критиковать, пришел конец и кулисам, и задникам, и колосникам, и перестановки декораций на виду у публики были запрещены. Пьесы Шекспира стали рассекать на пять актов и увеличивать количество антрактов. Это только рассеивало впечатление и обрекало зрителей на еще большую скуку. В результате Шекспир стал невыносим. Если в театре еще и собиралась какая-то публика, то только

ради актера. А актер был вынужден тратить чудовищные деньги на декорации, на сценическое зрелище, чтобы замаскировать уродство искалеченной пьесы. Все пьесы, в которых не было выигрышных ролей для актеров и актрис, совсем исчезли со сцены. Гамлета и Бенедикта, Беатриче и Розалинду растаскивали во все стороны, а тридцать пьес и триста героев лежали на книжных полках мертвые, как Тутанхамон.

Рано или поздно, но бунт против этого был неизбежен. Первым начал Уильям Поул, ныне уже семидесятилетний ветеран, вместе со своим Обществом Елизаветинского театра. Без всякой помощи, в одиночку, понимаемый неверно или, что хуже, вовсе никем не понимаемый и осмеянный, человек небогатый и не имеющий денег на осуществление своих замыслов, он ухитрялся время от времени ставить спектакли, которые в лучшем случае были чрезвычайно интересны как режиссерски, так и постановочно, а в худшем — в них всегда можно было уловить своеобразие его замысла. Среди молодых актеров, которые участвовали в этих новаторских опытах, был Харли Грэнвилл-Баркер. В годы зрелости Грэнвилл-Баркер, великолепно раскрывшийся режиссер одного из лондонских узст-эндских театров, поразил столицу несколькими шекспировскими спектаклями. Он не выпустил из шекспировских пьес ни одной реплики, совершенно не изменил и не переставил в них ни одного эпизода, обошелся без деления пьес на акты и без перерыва в действии; а великолепие и красота декораций и усиление драматической иллюзии оставили далеко позади живописные приемы «оперного» Шекспира.

Но какое отношение имеет все это к Стрэтфорду-на-Эйвоне?

Точь-в-точь как Грэнвилл-Баркер, увлекшийся в свои ученические годы идеями Поула, стал работать с ним, так и Бриджес-Эдамс, еще будучи в колледже, увлекся Грэнвилл-Баркером, примкнул к нему и, помогая ему в работе, учился у него. И именно Бриджес-Эдамс возродил Шекспира на стрэтфордской сцене и покончил с системой «звезд», с тягостными перерывами на то, чтобы плотники воздвигали старые бутафорские декорации; покончил он и с безобразными искажениями пьес, кромсавшихся так, что на полтора часа самого спектакля приходился целый час антрактов, во время которых

публика сидела, глаза на занавес, или же оказывала честь буфету. Словом, Эдамс уничтожил прокрустово ложе.

Но стрэтфордские зрители видят только то, что Бриджес-Эдамс уже сумел сделать, и не имеют еще ни малейшего представления о том, что он будет способен сделать, когда Мемориальный театр построят не как оперный, а как шекспировский театр. К сожалению, стрэтфордский театр был выстроен еще шестнадцать лет назад, то есть в то время, когда были утрачены последние остатки шекспировской традиции и сцене снова вернули просцениум, подняв ее и отодвинув назад так, что это совершенно разрушило прежнюю близость между актерами и зрителями. Поул преодолел этот недостаток, показывая свои спектакли не в театрах, а в старых залах городских или юридических корпораций. Грэнвилл Баркер, произведя большие затраты, перестроил сцены лондонских и американских театров, в которых работал, и выдвинул авансцену в зрительный зал. Сделать то же в стрэтфордском театре невозможно. Отделить от зрительного зала место, необходимое для перестройки сцены, нельзя, а приподнятая и удаленная от зрителей сценическая площадка безнадежно препятствует каким бы то ни было временным или постоянным преобразованиям. Все, на что Бриджес-Эдамс был способен, — это сделать вид, что передняя часть сцены — это авансцена, и внушить театральному кассиру, чтоб он припал это на веру. Но, как ни велик был успех Бриджес-Эдамса, все доктринеры, требующие подлинных шекспировских спектаклей, продолжают его укорять за перестановки декораций, навязанные ему конструкцией театра, которая никоим образом непригодна для его целей как раз потому, что она отлично приспособлена для оперных постановок. Здание стрэтфордского театра обязательно надо перестроить по новому проекту, чтобы в нем можно было ставить пьесы Шекспира так, как они ставятся теперь на лучших современных сценах Америки и Центральной Европы. Пока эта перестройка не будет осуществлена, Стрэтфордская шекспировская ассоциация не сможет воплотить в жизнь свой идеал — служить для всего остального мира образцом шекспировского театра и образцом школы шекспировских актеров и режиссеров.

Такая перестройка требует денег. Маленький город Стрэтфорд, для которого собрать даже 50 фунтов стерлингов по общественной подписке — большое дело, тем не менее сумел выделить для Шекспира свыше 100 тысяч фунтов стерлингов в деньгах и в земельных участках, в то время как мультимиллионеры всего мира пожертвовали только 15 тысяч фунтов. Такое распределение бремени вряд ли справедливо. Однако поддерживать Стрэтфорд (что, собственно, должно считаться честью) — значит поддерживать одно из самых восхитительных, поэтических мест паломничества, еще оставшихся на нашем острове. Неужели не найдутся богатые джентльмены и леди, которые дали бы Стрэтфорду необходимые средства. Или же бедные леди и джентльмены с небольшим достатком пристыдят богачей своими пожертвованиями Стрэтфордской шекспировской ассоциации?

«Стрэтфорд-эпох-Эйвон геральд», 23 апреля 1923 г.

О ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕС

Сэр! На прошлой неделе Вы опубликовали прекрасную статью о пьесах, предназначенных для печати. В ней, однако, не хватает одного пункта, которым могли бы руководствоваться люди, мечтающие стать драматургами (а таких среди Ваших почитателей, возможно, 95 процентов). Вы, надеюсь, простите, что я добавляю этот пункт.

Готовя свою пьесу к публикации, автор должен сделать ее понятной читателям. Предназначая эту пьесу для постановки, он должен сделать ее понятной зрителям и слушателям. И вот здесь автор, раньше писавший только для печати, может потерпеть неудачу, прямо пропорциональную обычной для него практике и его литературному мастерству. Генри Джеймсу, например, очень хотелось добиться успеха в качестве драматурга. Недав-

но Театральное общество поставило одну из его ранних пьес; она прошла успешно, и Николас Хэннен показал себя в ней как прекрасный комик. Затем то же общество обратилось к одному из зрелых произведений Джеймса¹. Несмотря на великолепную игру Эллен О'Мэлли, так тонко и проникновенно воплотившей образ героини, как только мог желать взыскательный Джеймс, — пьеса провалилась. В чем же дело?

Объяснить этот провал нетрудно. Литературный язык, который воспринимаешь глазом, абсолютно понятен в чтении, но ухо подчас не воспринимает его. Бывает, что написанное автором произносится легко, а на слух оно совсем непонятно. Благодаря своему литературному языку Джеймс в библиотеке был властелином, а на сцене — рабом. На упомянутом мною спектакле я производил в антрактах опыты над своими друзьями, повторяя для них самые изящные и изысканные реплики из диалогов пьесы Джеймса. Я произносил их четко и внятно, но — увы! — ни одна из моих жертв не могла ни понять то, что я говорю, ни хотя бы уловить смысл отдельных слов.

Я не могу сформулировать точные правила, которые помогут сделать понятным на слух все, что написано. Так, например, длинные слова или искусственность и манерность стиля не обязательно затрудняют восприятие на слух, а простой язык не обязательно облегчает его. Большая часть диалогов, имевших огромный успех на английской сцене, написана или в стиле Шекспира, нередко напыщенном и искусственном, или же в стиле Сэмюэля Джонсона, а, как известно, Голдсмит считал его стиль естественным только для китов. Когда читаешь «Вольпоне» Бена Джонсона про себя, пьеса кажется отвратительной, на сцене же она — образец живого диалога. Фразы из пьесы Джеймса, с которыми я производил опыты, не содержали ни одного длинного слова и были так же просты, как и фразы, какими написан «Путь паломника». Но звучали они как непонятная тарбарщина. Устная речь отличается от литературы отнюдь не своим словарем.

¹ «Протест». Пьеса, поставленная Объединенным театральным обществом 1 и 3 июля 1917 г.

Так, фраза «This my hand will rather the multitudinous seas incarnadine»¹ представляет собой чудовищный набор многосложных слов. Произнести ее можно только со сцены; в театре она звучит очень эффектно и совершенно понятно. А если бы Джеймс изящно переложил ее с помощью коротких односложных слов, слушатели только недоумевали бы, тоскливо гадая, о чем же, черт возьми, толкует Макбет.

Весьма любопытно, что многие талантливые драматурги никогда ничего не писали, кроме пьес. Одни совершенствовались свое мастерство, выступая как ораторы, как собеседники. Другие были прирожденными мастерами диалога и ни в какой подготовке не нуждались. Мольер, Голдсмит, Честертон, леди Грегори — вот первые высоколитературные примеры, которые приходят мне в голову. Злополучные же пьесы Джеймса и неудачи, постигшие некоторых романистов в театре, — причем романистов, гораздо более талантливых и образованных, чем иные из преуспевающих драматургов, с которыми они пытались соревноваться, — говорят о том, что успеха они могли бы добиться, если бы только поняли, что перо и viva vox² — инструменты совершенно различные и что роли в пьесах должны быть соответственно оркестрованы.

Может быть, эти мои соображения будут полезны некоторым нашим романистам. По-моему, нелепо и неестественно, что из них так редко выходят хорошие драматурги.

*Искренне Ваш
Бернард Шоу*

«Таймс литературари саплемент», 17 мая 1923 г.

¹ «Скорей моя рука, восплывшись зеленой бездны моря, в красный цвет ее окрасит» (У. Шекспир, Макбет, акт II, сцена 2).

² Живой голос (лат.).

«ГАМЛЕТ»
ДЖОНА БАРРИМОРА

(Из книги Джона Барримора «Исповедь актера», Индианаполис, 1926 г.)

Дорогой Барримор!

Я должен поблагодарить Вас за исключительно любезное приглашение на первый лондонский спектакль Вашего «Гамлета». Я рад, что у Вас нет оснований жаловаться ни на прием, оказанный Вам в Лондоне, ни, в общем, на прессу. Все осознали, как необычна Ваша постановка; в отношении Вас лично ни один человек не почувствовал себя разочарованным.

Я же, однако, сомневаюсь, достаточно ли Вы знакомы с шекспировскими постановками английских театров за последние приблизительно пятнадцать лет, чтобы понять всю дерзость Вашего обращения с пьесой. Когда я смотрел ее в последний раз в Стратфорде-на-Эйвоне, она шла три с четвертью часа с одним десятиминутным антрактом. И хотя игра актеров ничем особенно не отличалась, время прошло незаметно, и никто из зрителей не соскучился. В последний четверг Ваш спектакль длился на пять минут дольше, чем стратфордский, хотя Вы и разодрали пьесу в клочья и вырезали, к нашему глубокому прискорбию, сцену с двумя флейтистами. А это все равно, что поставить «Короля Джона» без маленького Артура.

Сэкономив на купюрах в тексте Шекспира полтора часа, Вы заполнили это время интерполяцией — пантомимой собственного сочинения. Довольно смело с Вашей стороны! В современных ходовых пьесах, где нет характеров, нет ничего, кроме самого пустого диалога, актеру, которому дается один сюжет, приходится самому дополнять все, отыскивая между строк возможность проникнуть в психологию, и собственной персоной возместить отсутствие привлекательного героя, создать которого автор не был способен. Актер в этом случае не заменяет собственным текстом того, что написал автор: он только заполняет пустоту и делает работу за автора, который должен быть ему безгранично признателен.

Подойти таким же образом к Шекспиру — значит взять на себя ужасающую ответственность и заявить

притязания на невозможное. Ведь Шекспир, несмотря на все свои недостатки, был величайшим драматургом, и актер, которому приходит в голову улучшать пьесы Шекспира, посягает на то, чтобы превзойти его в двух профессиях, тогда как добиться успеха даже в одной из них очень трудно. Сам Шекспир, отнюдь не страдавший скромностью, создав Гамлета, никогда не претендовал на то, чтобы сыграть его роль, и удовлетворялся тем, что в темноте декламировал роль Призрака. А Вы осмелились не только играть Гамлета, но и выбросить около трети шекспировского текста, заменив его собственным сочинением, да еще без диалога. Вместо того чтобы донести до зрителей так называемое прочтение «Гамлета», Вы, собственно говоря, заявляете нам: «Я отказываюсь от текста и вовсе не собираюсь читать «Гамлета». Но посмотрите-ка, что я даю вам взамен».

Такая затея могла бы найти оправдание, окажи она должное воздействие на публику. Вы выкинули из пьесы флейтистов, посчитав эту сцену затасканной банальностью. Вы вышвырнули как устаревший хлам и сцену с королем, которая происходит после убийства Полония, и слова Гамлета: «Как все кругом меня изобличает!»¹ — и вместо всего этого демонстрируете модное открытие, носящее название «эдипов комплекс»*, прибавив к имеющемуся в роли Гамлета чисто условному мотиву кровосмесительного брака вдовы с братом умершего мужа (такой брак теперь в Англии стал законным) действительно кровосмесительный мотив. Гамлета и Офелию Вы превратили в Ромео и Джульетту. Лаэрт у Шекспира на правах старшего брата наставляет и журит Офелию, как свою младшую сестренку, а Вы, режиссер, заставили их обниматься как любовников. Еще один комплекс!

Ваш успех зависит от того, сможет ли пьеса, сочиненная Барримором на основе шекспировской, захватить зрителя так, как захватывает трагедия Шекспира, а Ваша пантомима — сказать зрителю столько, сколько говорит простое чтение красноречивого текста Шекспира. Я с интересом жду решения публики.

Мое личное мнение — это, конечно, мнение автора. Я пишу пьесы, которые при очень быстрой перемене де-

¹ У. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1960, «Гамлет», перев. М. Лозинского, акт IV, сцена 4, стр. 110.

корабий и при одном коротком антракте идут три с половиной часа. Времени для пауз не остается: актер должен играть не в промежутках между репликами, а одновременно и действовать и произносить текст роли. Девять десятых его игры приходится на голос. «Гамлета» — я имею в виду шекспировского «Гамлета» — можно играть в такой манере четыре часа, и он не надоест и не наскучит. Но если играть по-иному, Шекспир покажется невыносимо скучным, потому что тогда его преподносят как искромсанную и остывшую тушеную говядину. Я предпочитаю свой способ. Советую Вам попробовать его. Советую, кроме того, направить все свои способности на актерское мастерство, а не на сочинение пьес. Поверьте, Шекспир умел писать куда лучше Вас. Но, может быть, во мне сейчас говорит профессиональная зависть драматурга.

Я не осмелился изложить все это миссис Барримор на спектакле. Она была без пальто, а в партере было достаточно прохладно и без ушата холодной воды, каким оказались бы для нее слова

*Вашего, может быть,
слишком искреннего
Дж. Бернарда Шоу.*

22 февраля 1925 г.

ЗДАНИЯ ТЕАТРОВ И ПЬЕСЫ

(Эта статья была написана Шоу к открытию нового театра «Гилд». По непонятным причинам она все это время пролежала под сукном. По странному совпадению с готовящейся в театре «Гилд» постановкой «Пигмалион» Шоу ее сейчас извлекли из забвения)

Я совершенно убежден, что театр «Гилд» должен иметь новое помещение, я подразумеваю именно новое, а не перестроенное старое. Девятнадцатый век оставил в наследство нашим перенаселенным городам множество душных и тесных театральных помещений. От несчастных драматургов и актеров ждут, что

они в силу присущей им способности увеселять будут устраивать в этих помещениях всякие развлечения, которые как-то вознаградят огромное количество зрителей за претерпеваемые ими в театре огромнейшие неудобства.

Это традиционное отсутствие комфорта в театре восходит к тому времени, когда размеры арендной платы за землю, которыми теперь объясняют все неудобства, были относительно невелики. Во времена Шекспира считалось естественным, что зрители смотрели на сцену стоя, не имея над головой крыши,— так, как в наши дни на представлениях Панча и Джуди. Сидячие места доставались только привилегированным, и их брали напрокат, так же как сейчас на скачках берут скамейки, чтобы, стоя на них, смотреть поверх голов тех, кто впереди. В итальянских театрах вы до сих пор сначала платите за вход, а затем дополнительно за сидячее место. Во времена Пеписа * плата со зрителей все еще собиралась, как сейчас на представлениях Панча и Джуди, в конце первого акта. Если память мне не изменяет, в шекспировскую эпоху зрителям партера, у которых не было сидячих мест, давались простые деревянные скамьи, только чем-нибудь покрытые. Кресел в партере не было, а цена билетов после девяти часов вечера снижалась наполовину. В старом дублинском Королевском театре — театре в своем роде первоклассном, — кроме бельэтажа и лож для аристократии и буржуазии, где цена билета равнялась трем-четырем шиллингам, были еще партер, где билеты стоили два шиллинга, второй ярус с местами по восемнадцать пенсов и галерея, куда пускали за шесть пенсов.

Никто тогда не помышлял о комфорте, и его не требовали, хотя бельэтаж и ложи блистали великолепием красной обивки на узеньких скамьях. Захватить и заворочить зрителя было уж делом драматурга и актеров. И спектакль в те времена длился не каких-нибудь два с половиной или три часа. Так, например, программа первого спектакля, который я видел в своей жизни, включала какой-то фарс, трехактную драму Тома Тэйлора «Заговор и страсть», величественную рождественскую пантомиму и, кажется, еще один фарс, на который мне уже не разрешили остаться. Большинство зрителей сидели на узких и жестких лавках, без спинок и подлокотников, и все же они держались стойко, как французы

под Верденом, с той лишь разницей, что делали это добровольно, да еще за плату. Но такие подвиги долготерпения наблюдались не только в минувшие годы. И теперь каждый театральный сезон в Лондоне экзальтированная публика побивает прошлые рекорды, простаивая у театров по восемь, двенадцать, а иной раз даже по двадцать часов подряд в надежде получить билеты в первых рядах на такое событие, как, например, недавнее возвращение Мельба *. Эти очереди вызывают потом необходимость неудобопоминаемых санитарно-гигиенических мероприятий. Ежедневно вечером у лондонских театров можно видеть очереди энтузиастов, которые совершенно добровольно выстраиваются еще за три часа до начала спектаклей.

Убедившись, что театральная публика готова подвергнуть себя самоистязанию с решимостью ранних христианских мучеников или индийских фанатиков, подвешивающих себя на крючьях, антрепренеры и архитекторы, естественно, заключили, что она и не нуждается в каком-либо комфорте. Поэтому они и рассматривают театр не как место, где зрителю обеспечиваются самые прозаические удобства, а как некий зачарованный дворец. Если бы узников в наших тюрьмах держали в такой же тесноте и духоте, как зрителей у нас в театрах, то по всей стране начались бы публичные выступления против жестокости властей. Во многих лондонских театрах кресла партера, стоящие по три фунта, расположены так близко друг от друга, что спинки каждого из них буквально нависают над коленями тех, кто сидит сзади. Всем театрам известно, какие акробатические трюки проделывают опоздавшие, чтобы пробраться между рядами кресел: они вынуждены либо судорожно цепляться за спинки кресел, находящихся перед их рядом, либо просто-напросто падать на колени зрителей, уже успевших занять свои места.

Я стою за то, чтобы зрителю в театре был создан комфорт. Я допускаю, что, коль скоро вы этого зрителя заполучили в театр, он вытерпит любые неудобства. Если показать ему хорошую пьесу в хорошем исполнении, она подействует на него, как хлороформ, и даже если вы посадите его на решетку, на которой медленным огнем жгли святого Лаврентия, то он перенесет и эту пытку.

Трудность заключается в том, как заполучить зрителя. Ведь если хорошая пьеса заставляет его забыть о неудобствах театрального помещения, то после плохой он будет долго помнить о них и побоится прийти в следующий раз. Зритель тянется к удобствам кинотеатров, лучшие из которых устроены весьма комфортабельно и редко бывают переполнены, да этого никто и не ждет. И все же кинотеатры приносят хороший доход, даже тогда, когда, по понятиям директора драматического театра, они пустуют. Поэтому искушение набивать зал креслами за счет удобств зрителей у владельцев кино гораздо слабее, чем желание угодить публике. Кроме того, кино освобождает зрителя от мучительной застенчивости, потому что ему здесь не нужно думать, во что он одет, а в драматическом театре он заливается краской смущения всякий раз, как только гаснут огни рампы и зрительный зал заливается светом. Этот фактор в огромной степени способствует успеху кино, но о нем так редко вспоминают, что меня несколько не удивит, если какой-нибудь идиот изобретет средство, с помощью которого удастся изображение на экране сделать видимым и при дневном свете. Этого изобретателя, вероятно, прославят, вообразив, что он способствовал развитию той самой промышленности, которую на самом деле он чуть не уничтожил.

Теперь публика посещает охотнее кинодворцы, чем театр, потому что в них больше комфорта и она чувствует себя там гораздо свободней. Чтобы противостоять конкуренции кино, нам, деятелям драматического театра, нужно снести большую часть из ныне существующих театральных зданий и вместо них построить новые, в которых зрителю будут обеспечены комфорт и возможность оставаться в тени, а сверкающая яркими огнями сцена будет, наоборот, у всех на виду.

Нужно, кроме того, учесть и еще одно условие. Кино возродило ту драматическую форму, которой пользовался Шекспир, и оно теперь, так же как Шекспир, пренебрегает единством места, показывая события, которые разворачиваются в непрерывно сменяющихся друг друга эпизодах,— число этих эпизодов практически не ограничено, они не прерываются паузами, а их длительность зависит от того, что требуется драматизмом ситуации. Почти любой из тех, кто способен хорошо рассказывать,

может написать и пьесу в этой свободной и разнообразной манере. Теперь не требуется какая-то специфическая изобретательность, помогающая втиснуть фабулу в жесткий корсет из трех или пяти актов, в каждом из которых должно быть не более одной сцены. Классические единства ценны лишь для тех, кто умеет ими пользоваться; и они действительно органически присущи лишь самым высоким образцам драмы. Но возникли единства только из технических условий древнегреческого театра. Навязывать эти условия или, что еще хуже, условия сцены XVII—XIX веков современным драматургам — значит лишить театр сотрудничества многих наиболее интересных романистов и рассказчиков и, кроме того, поощрять духовное убожество тех драматургов, которые обладают только так называемым «чувством сцены», а оно обычно приводит к утрате всякого представления о реальной действительности.

Мне кажется, что в будущем не сохранится ни один театр, если конструкция его сцены не позволит показывать пьесу в пятидесяти эпизодах, непрерывно следующих друг за другом. Я не хочу утверждать, что в спектакле не должно быть антрактов: смотреть подряд пятьдесят картин, вероятно, будет слишком утомительно для публики, но, думаю, десятиминутный антракт будет делаться исключительно для того, чтобы зрители отдохнули, а не в силу технической необходимости. Если не ошибаюсь, то большинство ныне существующих театральных помещений в дальнейшем окажется непригодным. Будем надеяться, что это так и будет — и чем скорее, тем лучше!

Следующую свою пьесу я напишу в жанре хроники, и поставить ее можно будет только на такой сценической площадке, какая была в шекспировском театре. Не знаю, будет ли в моей пьесе пятьдесят, пятнадцать или пятьсот эпизодов, но писать ее я буду, как Шекспир, — пренебрегая всеми ограничениями сцены девятнадцатого века. Я надеюсь, что эту мою пьесу поставит в Америке театр «Гилд», как надеялся тогда, когда речь шла о постановке «Назад к Мафусаилу». Но я хочу, чтобы театр «Гилд» выстроил для этой пьесы новое помещение. Я бы не решился просить его об этом, если бы не был убеж-

ден, что скоро все антрепренеры будут приобретать или арендовать театр только того типа, который нужен для моей следующей пьесы. Его акустические и оптические условия должны быть такими же, как в первом классе лекционного зала или в цирке. В новом театре непременно должен быть просцениум; когда потребуются по ходу спектакля, к нему можно будет присоединять всю площадь партера (в цирке она называется ареной), и все это должно легко закрываться занавесом. Такая сценическая площадка должна быть оборудована современными машинами, бесшумно делающими свое дело во время идущего на просцениуме спектакля. Само собой разумеется, что освещение сцены должно быть также современным. И хорошо бы, чтобы его проект составляли люди, которые никогда не видели рампы и которые поэтому, читая о ней в книге, с удивлением спрашивали бы, что она собой представляет. Ли Саймондсен все это прекрасно знает.

Общее впечатление, создаваемое спектаклем, поставленным на такой сцене, должно быть прямо противоположным тому, которое создавалось в театре девятнадцатого века. Тогда самой важной частью зрелища была демонстрация вечерних туалетов и брильянтов теми зрителями, которых дирекция театра пропускала бесплатно: они занимали кресла партера и ложи, не давая возможности попасть туда «посторонним», то есть тем, кто приходил в театр за собственные деньги (но на это редко кто бывал способен). Сцена же представляла собой просто отверстие в узком конце зала, сквозь которое вы словно издали вглядывались в *tableaux vivants*¹, очень напоминающие иллюстрированные объявления о номерах люкс, сдающихся в модных отелях. В новом помещении театра «Гилд» зрители будут платить за вход и глазеть на них не будет никто, как, например, никто из воспитанных людей не глазет на детей, хоть и слышит их. Войдя в зрительный зал во время спектакля, зрители увидят только сцену, господствующую над всем остальным. Сцена будет выглядеть, как трибуна, а не как жалкий кинетоскоп, размалеванные парусиновые боковины которого выдаются за настоящие декорации.

¹ Живые картины (франц.).

Разрешите мне, однако, предупредить легкомысленных проектировщиков и строителей театра, особенно тех, кто смотрит на театр «Гилд» как на дом умалишенных, что, хотя им, возможно, и удастся найти немало драматургов, способных удачно писать для театра нового типа и совершенно не умеющих писать для театра Скриба и Сарду, они не должны воображать, как это делают многие кинокомпании, будто трюками с новейшими осветительными системами, гидравлическими подъемниками и электрическими машинами и чудесами вращающейся сцены можно удержать внимание зрителей дольше, чем на первые полминуты. Старая формула, что театру нужны две подставки, четыре доски и страсть, еще не утратила своего значения и будет держаться до тех пор, пока вообще существует театр, при условии, разумеется, что страсть будет пылкой, ибо лучшее, что мы видим на сцене, — это лишь слабое подобие того, что должно быть, а худшее, возможно, не так уж плохо, если зрителю на помощь приходит фантазия, что и было доказано театром Шекспира.

Сам я писал в разной манере: от ультраклассической до ультраоперной, в зависимости от технических возможностей сцены. В одних случаях я, как Софокл, намеренно строго соблюдал единство места и времени на протяжении трехчасового действия; в других решительно отбрасывал всякие «единства» и писал пьесу в трех или пяти актах, дробя их еще на несколько эпизодов. Но все это ведь совершенно не интересует зрителя: он не знает и не хочет знать, как я сочиняю пьесу; его интересует, что в ней происходит, а не как я это показываю. Но хотя техника сцены для зрителя и не существует (ибо он смотрит спектакль как бы во сне и только по окончании его с досадой возвращается к действительности неудобного и переполненного зала), драматург и актеры обязаны помнить о ней и всю свою работу приспособлять к условиям работы театра. Романист, который свое произведение видит во сне, таком же глубоком, какой снится зрителю, часто из-за незнания этих условий не умеет написать сценичную пьесу. Если бы я хоть на минуту забыл о физических возможностях театра и перестал видеть перед собой живого актера, мои пьесы либо не достигали бы цели, которую я перед ними ставлю, либо их просто нельзя было бы осуществлять на сцене.

Поэтому я всегда стараюсь помнить о возможностях того театра, для которого пишу пьесу. Если эту пьесу поставить в другом театре, а не в том, для которого она предназначена, то ее, по всей вероятности, придется кромсать и перекраивать. Именно так и случилось с Шекспиром, когда на смену елизаветинской сцене пришла оперная кинетоскопическая сцена. Убийственные для Шекспира последствия этой замены доказывают, что если придется выбирать между необходимостью перестроить театр или изуродовать пьесу, то лучше уж перестроить театр.

Разумеется, если театр «Гилд» предоставит мне сцену нового типа, я смогу написать и пьесу нового типа, такую же свежую и интересную с точки зрения формы, как и мои прежние пьесы. Но ставить ее в старом театре девятнадцатого века будет уже невозможно. Вагнер, написавший несколько опер для старого оперного театра, создал затем «Кольцо Нибелунгов» для театра, которого тогда еще не существовало, и, таким образом, вызвал этот театр к жизни. Но вагнеровский Байрейтский театр не подходит для моей пьесы-хроники, предназначенной для того театра, которого в Нью-Йорке пока нет и который театр «Гилд» должен спроектировать и построить для ее постановки. Не знаю, будет ли моя новая пьеса обладать притягательной силой «Кольца Нибелунгов», но даже если мои нью-йоркские поклонники и не помогут своими материальными средствами построить новый театр «Гилд», сама пьеса будет страшно соблазнять их. Они могут, кроме того, оказаться в положении ретроградов, если Лондон вдруг опередит их. И это после того, как они посрамили лондонцев, соблазнив театр «Гилд» поставить «Назад к Мафусаилу», — подвиг, который остался непревзойденным до сего времени и от которого я до сих пор не могу опомниться.

«Нью-Йорк геральд трибюн», 14 ноября 1926 г.

БЕРНАРД ШОУ О БЕРНАРДЕ ШОУ

(В публикуемом здесь с разрешения автора личном письме Александру Бэкси Бернард Шоу формулирует свою теорию драматургического мастерства, обоснованную его собственным творчеством. Письмо это написано в ответ на анализ пьес Шоу, сделанный Бэкси в книге «Раскованный театр», напечатанной в Лондоне Сесилем Палмером.)

Дорогой господин Бэкси!

Самое большее, что я могу сделать, это высказать одно-два беглых замечания о посвященной мне главе в Вашей интересной и в некоторых отношениях весьма острой книге «Раскованный театр».

Вы должны понять, что мои пьесы не принадлежат к числу «сконструированных»: они развиваются естественно. Если же пьесы «конструировать», если все заранее запланировать и потом этот план выполнять, то вскоре можно оказаться в положении человека, погруженного в процесс составления головоломки, всегда страшно скучной для зрителя. Все сцены должны рождаться сами, и если, когда вы пишете, они не воспринимаются вами как нечто новое, иногда совершенно непохожее на то, что вы, принявшись за работу, ожидали получить, значит они безжизненны.

Живая пьеса складывается сама по себе с такой тонкой и порой автоматической изобретательностью, что критики обманываются и принимают ее автора за очень умелого ремесленника, тогда как он сам, сочиняя пьесу, никогда не знает, что скажет один его герой, пока не подаст ему реплику другой.

Я не рационалист. Как и все в девятнадцатом веке, я начал с сочинения романов. Я написал два романа в 1879 и 1880 годах с позиции рационализма. Герой моего второго романа был убежденным рационалистом. Но затем я открыл, что рационализм — это тупик, из которого я не могу сделать ни шагу дальше. В третьем романе я окончательно его отверг: мой новый герой был своего рода Бетховеном. К тому времени, как я начал

писать пьесу, я оставил рационализм далеко позади, а то, что в моих пьесах ошибочно принимали за него, было ярким проявлением способности мыслить, которую я развил в себе как социолог и экономист. Поэтому я мог размышлять о таких проблемах, от которых большинство наших писателей искало убежища в сентиментальности. Я не прибегал к помощи Аллаха, так как обходился без него. Ни в одной из моих драм Вы не встретите утверждения, что разум есть нечто большее, чем орудие. Но Вы почувствуете в них мою уверенность, что интеллект, в сущности, — страсть и что стремление к познанию намного интереснее и устойчивее, чем, скажем, эротическое стремление мужчины к женщине, которое в ранние годы моего творчества считалось единственно занимательной темой, делающей пьесы пригодными для театра. Пьеса без этой темы не считалась пьесой.

Никогда не был я и тем, что Вы называете натуралистом или реалистом. Я всегда следовал классической традиции и считал, что драматурги должны создавать характеры таких людей, которые наделены способностью глубоко понимать самих себя и выражать то, что они думают и чувствуют, и, как Вы весьма пронизательно заметили, людей, внутренне свободных от всякой скованности, — черты эти в действительной жизни превратили бы их в исключительных гениев. Умение создавать такие характеры отличает меня (и Шекспира) от граммофона и фотографической камеры. Изобразительная же сторона дела — это только костюмы и декорации. И я не дал бы и гроша за пьесу, которую нельзя ставить в сукнах и тогах с тем же успехом, с каким она ставится в роскошных декорациях, изображающих изысканные гостиные, и в современных костюмах лучшего покроя. Бланко Познет и Фими должны везде оставаться самими собой, подобно Измаэлю и Рахаб.

Вы правы, говоря, что для моей драмы нужна особая актерская техника, а главное, большая виртуозность, чтобы передать внезапные перемены настроения, которые рядовому актеру кажутся просто переходом от одной черты характера к другой. Но, в конце концов, только в этом и состоит подлинное актерское искусство. Все же остальное — только плохая игра, в основе которой — власть воображения над актером, а не его мастерство.

Вы правы и тогда, когда говорите, что моя техника — это техника классическая и мольеровская (*Commedia dell'Arte* была импровизированным Мольером). Ваше определение «родственный», выражающее отношение между мной, Конгривом и Шериданом, точно и правильно. Мы все трое — ирландцы. Вот и все. Они не оказали на меня ни малейшего влияния. Зато на мое развитие очень сильно повлияло то, что я был воспитан на итальянской и немецкой опере. В моем стиле гораздо больше от «*Il Trovatore*» и «*Dop Gioanni*», чем от «Невесты в трауре» и «Школы злословия». Но раскрытие этого завело бы меня слишком далеко.

Преданный Вам

Бернард Шоу

10 Адельфи-террас.

Лондон, У. С. 2.

24 мая 1923

«Нью-Йорк таймс», 12 июня 1927 г.

**СЛОВО БЕРНАРДА ШОУ
ОБ АКТЕРАХ
И АКТЕРСКОМ
МАСТЕРСТВЕ**

(Выдержки из адреса, прочтенного 7 декабря 1929 г. в Лондоне перед Королевской Академией драматического искусства в театре Академии)

Леди и джентльмены!

Многочисленной аудитории моих слушателей только что сообщили: «Говорит Лондон: слушайте его обращение к населению Британских островов». В действительности же говорит Бернард Шоу, обращаясь ко всему миру. Я считаю нужным подчеркнуть это обстоятельство: часть моей аудитории составляют студенты Академии, которым полезно узнать, что, даже если их родители и живут в какой-нибудь отдаленной части нашего земного шара, они могут сейчас услышать голоса своих детей. Поэтому я предупреждаю, что, если в какую-то минуту студенты почувствуют соблазн прервать меня и обозвать неместным словом, родители могут узнать их голоса. Я чувствую себя обязанным

сказать об этом, ибо выступаю перед весьма своеобразной школой — перед Королевской Академией драматического искусства.

Тема для меня трудна, ибо правительство в силу каких-то причин всегда нервничает, когда я выступаю публично. Я не знаю, чем это объяснить, однако после выступлений некоторых собственных его членов меня ему опасаться уже нечего. И все же оно немного страшится меня и постоянно напоминает, чтобы я не затрагивал никаких спорных вопросов. К сожалению, как раз сейчас я вынужден высказаться по одному из самых спорных в мире вопросов, а именно — следует ли члену какой-либо семьи идти на сцену. Мы представляем собой школу, где обучаются их дети, желающие пойти на сцену, и сейчас вы услышите, чем отличается паша школа от всех других школ. Особенность других школ заключается в том, что родители хотят определить в них своего ребенка, чтобы избавиться от него; ребенок же противится этому и предпочитает остаться дома. В нашу же школу ребенок сам рвется страстно и решительно, а его родители обычно весьма упорно противятся этому. Раньше они противились еще больше, чем теперь, но тем не менее они противятся и теперь.

Прежде чем вскрыть причины (некоторые из них довольно основательны) такого сопротивления, я напомним, как сильно оно было в нашей стране в свое время и как сильно еще и теперь.

Вспомним, например, Чарльза Диккенса. Он был рожденным актером. Он мечтал пойти на сцену и готовился осуществить свою мечту как раз в тот момент, когда на него вдруг обрушился колоссальный литературный успех, который определил его участь писателя, а не актера. Но посвятив себя литературной деятельности, он не чувствовал себя счастливым до тех пор, пока не получал возможность выступать в каких-нибудь спектаклях. В конце концов он действительно стал актером, и в самой концентрированной форме, то есть актером, который все роли в пьесе играет сам. Он стал одним из знаменитейших драматических чтецов мира, и, отдаваясь этому, он погубил себя. Трудно представить, чтобы Чарльз Диккенс относился к театру с таким же предубеждением, с каким относились к нему некоторые родители, воображающие, что театр — преддверие ада. И все же, когда дочь

Диккенса захотела пойти на сцену — у нес были самые благоприятные возможности осуществить это желание, так как ее приглашал к себе один из виднейших режиссеров того времени, — Чарлз Диккенс запретил своей дочери даже думать об этом. Он сказал, что это невозможно, что не стоит даже говорить об этом, театр не то место, в котором его дочь может выступать в качестве профессиональной актрисы.

Примерно в то же время известный французский драматург Александр Дюма — fils, а не père — написал открытое письмо одной молодой даме из благородной французской семьи. Дама пошла на сцену, и Дюма осудил это еще категоричнее, чем Диккенс. Ни одна порядочная женщина, сказал он, не должна идти в актрисы. Кажется, это была принцесса, что должно было облегчить положение, как это было бы теперь.

Вспоминаю я и более поздние времена, относящиеся примерно к началу нынешнего века, когда самым, возможно, известным критиком у нас был Клемент Скотт. Он вызвал страшную сенсацию, сказав, что быть актрисой и оставаться порядочной женщиной невозможно. Споры по данному поводу прекратились только тогда, когда поэт Роберт Бьюкенен, ныне покойный, прикончил его, провозгласив: «Это чудовищная клевета! Нет порядочной женщины на сцене? Да на сцене тысячи порядочных женщин, но среди них есть только шесть актрис».

Теперь, конечно, обстоятельства изменились. Теперь на наших глазах происходит то, что, думаю, ни в каких анналах общественной жизни никогда еще не было описано: люди, далеко не достигшие зрелости, неожиданно становятся ныне обладателями огромных состояний. Так, вам знакомы — но нет, я не хочу называть имена, — вам знакомы многие знаменитые кинозвезды: можно поклясться, что у ног этих дам целые правительства, а в карманах — международные банки. Они куда богаче королей и королев; между тем некоторые из них еще совсем юны...

На нашу школу это влияет следующим образом. Есть родители, по-прежнему серьезно убежденные, что спасение души их ребенка, если только он поступит сюда, действительно под угрозой. В этом случае ребенок повинуется своему природному тяготению к театру вопреки родительской воле. Но теперь появляются родители

и другого рода: они приводят к нам своих совсем не подготовленных к сцене дочек и требуют, чтобы мы превратили этих их «кинозвезд» в великих актрис, зарабатывающих бог знает какие деньги, на которые родители, удалившись от дел, прожили бы остаток своих дней.

Таково наше положение сейчас, и я хочу ответить на вопрос, отражаются ли на нем старые предубеждения. Чему это мы учим здесь? Но, может быть, лучше я сам буду спрашивать. Возьмем, к примеру, молодую девушку. Желают ли уважаемые родители, чтобы их дочь училась искусству быть привлекательной для мужчин? Гарантирую: все родители жаждут, чтобы их дочь сумела быть привлекательной в глазах одного мужчины, человека с достаточно солидным доходом и хорошим положением. Ну, а если дело коснется того, что она должна нравиться абсолютно всем мужчинам, которые видят ее на сцене, без разбора — всем и каждому, независимо от того, к какому классу общества они принадлежат, сидят ли в партере, уплатив за билет 12 шиллингов 6 пенсов или 13 шиллингов 6 пенсов, либо на галерке, куда билет стоит всего лишь два пенса? Это уж другой вопрос. Она должна краситься, одеваться так, чтобы быть неотразимо прекрасной в глазах всех этих мужчин. Какое же respectable семейство не содрогнется при мысли о подобном жребии, уготованном их дочери! Да, именно всему этому мы учим здесь молодых девушек. Мы учим их тончайшему искусству краситься, носить парик; мы учим их всем уловкам, какими можно увлекать и очаровывать толпы мужчин. На поверку выходит, что предубеждение против нас небезосновательно, по крайней мере на первый взгляд.

Теперь поговорим о молодом человеке. Родители мечтают о большой карьере для своего сына. Меньше всего они хотели бы, чтобы его осмеяли, когда он появится в свете. Здесь мы учим молодых людей вести себя так, чтобы над ними смеялись. Мы принимаем все меры и затрачиваем огромные усилия, уча их быть смешными, тренируем их до тех пор, пока не сочтем, что достигли чего хотели и сделали молодого человека способным вызывать у зрителей взрыв хохота, едва он появляется на сцене и не успевает еще открыть рот.

Думаю, вы решите, что школа наша весьма сомнительного свойства. Тем не менее у нас есть разрешение

короля. Вы спросите: «О чем же, черт возьми, думал король?» Когда же я скажу вам, что на открытии школы приветствовал принц Уэльский, вы воскликнете: «Как! С ума, что ли, сошли члены королевской семьи, если они спокойно взирают на такие дела? На такое воспитание молодого поколения?» Да, все именно так. Мы получили разрешение, и я говорю здесь об этом, ничуть не опасаясь, что его отберут, хотя меня, возможно, слушает не только эта аудитория, но, вероятно, и несколько встревоженных членов правительства.

Но почему же, несмотря на все скандальные обстоятельства, возникающие с самых первых шагов актерской карьеры, люди все-таки идут на сцену? Отчасти потому, что для некоторых это подходящая профессия, отчасти потому, что сцена удовлетворяет некий инстинкт. Здесь действуют два фактора, и я собираюсь рассмотреть каждый в отдельности.

В театрах мы нередко встречаем целые династии актеров. Эти старинные семьи, члены которых были актерами или актрисами, в большинстве своем удручающе респектабельны. Но у таких актеров и актрис отличная техника, с ними весьма приятно работать, так как они хорошо знают свое дело, что бывает не так часто, как должно быть. К сцене их привязывает ряд причин. Возможно, потому, что дети в этих семьях воспитываются строже, чем в любой другой семье, я никогда, даже в самой нравственной квакерской среде, не встречал такой строгости нравов, какую наблюдал в самой обыкновенной актерской семье. Из таких семей нередко выходят замечательные актеры, делающие большую карьеру. Однако так мало в этом актере или актрисе подлинной одержимости театром, что они, играя, не испытывают никакого наслаждения. Они вынуждены заниматься своей профессией, ибо в театре заработать средства к существованию легче, чем где бы то ни было, и они лучше всего умеют заработать на жизнь именно в театре.

Приведем несколько интересных примеров. Вспомним случай с Макриди. Отпрыск театральной семьи, он не хотел идти на сцену. Он был образован, его готовили к жизни джентльмена, а не актера. В те времена

существовало различие между актером и джентльменом. Теперь, конечно, все по-другому. Если бы меня спросили теперь: «Он джентльмен?» — Я бы ответил: «Да, конечно, ведь он актер». И все сразу стало бы ясно. Но во времена Макриди все было иначе. Когда он понял, что единственное поприще, на котором ему легче всего преуспеть, — это сцена, он стал самым замечательным актером Англии. Но если вы прочтете его дневник, вы узнаете, что театр вовсе не был его призванием. Он, например, вздрагивал, когда видел, что его имя напечатано на афишах крупными буквами, и перебежал на другую сторону улицы... Современный же актер вздрагивает, увидев свое имя напечатанным мелким шрифтом.

В мое время самым выдающимся классическим актером — актером особого стиля — был безусловно сэр Джонстон Форбс-Робертсон. Природа предназначила ему быть художником. Он был живописцем, но оказалось, что художникам было так трудно жить, что он пошел на сцену, пошел только потому, что в качестве актера он мог жить легче, чем работая кем-нибудь еще. В своей очень интересной автобиографии Форбс-Робертсон сделал одно весьма любопытное признание. Оказывается, он мог вспомнить только один период в своей жизни, только один спектакль, в котором он сам играл, когда он действительно наслаждался. Вот вы и узнали об этом занятном явлении. Оказывается, не всегда выбор карьеры определяется призванием, иногда он целиком зависит от экономических причин.

Хочу сказать об этом нечто очень интересное. Из людей, которых привлекла на сцену экономическая необходимость, выходят превосходнейшие актеры, а из людей, безнадежно одержимых театром, — актеры из рук вон плохие. Я предлагаю вам пораздумать об этом: может быть, и среди моих слушателей найдется кто-нибудь, кто никогда не мечтал о сцене и кого, может быть, готовили в священники, но он сомневался в этой карьере, раздумывая, достаточно ли она выгодна, — в наше время людей трудно заманить в служители церкви. И вот я хочу подбодрить такого человека: если у него есть малейшее желание стать актером, то перед ним столько же шансов прославиться, сколько перед теми, кто отдает театру всю свою жизнь. Я говорю об этом с целью поощрить вас.

Но меня больше интересует, когда речь идет об удовлетворении инстинктивной потребности; психологически эти случаи весьма примечательны. Есть два человеческих типа. В крайнем своем выражении они встречаются не часто, но им обоим театр и обязан своим происхождением. Жил некогда, может быть, в древней Греции или где-то еще один человек; и вот, вместо того чтобы честно зарабатывать свой хлеб ремеслом плотника, или каменщика, или кого-нибудь еще в этом роде, или даже ремеслом политика (которое, может быть, и удовлетворило бы его склонности), этот мужчина (то же относится и к женщинам, хотя первыми начали мужчины) не захотел больше быть самим собой. Он захотел возвеличить себя, стать героем. Но в обыденной жизни не так-то много возможностей стать подлинным героем. Ведь не ведутся же повседневно бои, в которых уготован для вас орден Виктории. У вас, может быть, никогда и не будет возможности вырасти в героя. В результате, если вам не удастся стать настоящим воином, вы приметесь изображать из себя воина; в этом направлении вы разовьете свою индивидуальность, приобретете вид настоящего воина. Вы отрастите волосы такой длины, какой, по распространенному убеждению, они были у героев в те или другие исторические эпохи, будете позировать перед близкими, выражать героические чувства. Если вам трудно импровизировать фразы, в которых выражаются эти чувства, тотчас же найдется человек, который сочинит их для вас; вы выучите их наизусть. В этом случае вы создадите драматурга, как, например, вы создали меня. Человек такого типа все еще существует, и его дело — развлекать. Он начинает как декламатор и один изображает самые разные характеры. Пристрастие к подобному исполнению до сих пор существует у актеров.

Есть немало актеров, которые хоть и не исполняют сами все роли в пьесе, но очень жалеют, что им нельзя это делать. Если признаться откровенно, то и автор иногда тоже жалеет, что не может сам играть все роли.

Но вот, наконец, человек, который жаждет излить, если можно так выразиться, свою душу перед толпой, взбирается на ящик или бочку, если эти предметы оказываются поблизости, а затем находит и более постоянную трибуну. Ему нужна эта трибуна или площадка, чтобы говорить с нею, обращаться к толпе. Он облачается

в красивые одежды, увеличивает себе рост с помощью котурн. Он все еще сам исполняет все роли; и хотя он начинает с этого, он ощущает потребность в чем-то таком, что мы теперь называем драмой. Необходимость играть все самому подводит его к любопытному решению. Он говорит автору: «Я хочу играть и Ромео и Джульетту или, если придется, и Тристана и Изольду. Но ты должен помнить, что Ромео и Джульетта не должны быть на сцене одновременно. Сначала пусть приходит Ромео — он расскажет о своей любви и уйдет. Потом пусть приходит Джульетта и рассказывает о своих переживаниях». Автор, естественно, возразит: «Нет, это неудобно». Но после известного сопротивления скажет: «Ну хорошо. Но подумай-ка: а разве не лучше, если кто-нибудь другой сыграет женскую роль? Я сделаю так, чтобы эта роль не заслоняла твою, а, наоборот, помогала тебе; кроме того, для зрителя так будет гораздо интересней». И вот рождается драма.

Этому актеру — актеру-трагику, который больше всего на свете боится, что над ним будут смеяться (самое ужасное, самое роковое для него — это быть осмеянным), — удивительнейшим образом противостоит (чтобы воссоздать равновесие, к которому стремится природа) человек другого склада, с рождения страшно желающий, чтобы над ним смеялись; он перенесет самое ужасное унижение, покроет красной краской нос, позволит людям толкать его, будет падать, рискуя переломать себе кости, лишь бы заставить людей смеяться.

Это любопытное психологическое явление. Оно помешало мне стать по-настоящему великим писателем. Как раз в тот самый момент, когда я поднимаюсь до творческих вершин, до истинно трагического величия, меня вдруг одолевает соблазн, и я оказываюсь не в силах противиться желанию разрядить напряжение.

Я знаю одну замечательную актрису — она находится сейчас среди вас¹. Эта актриса, вместо того чтобы обращаться ко мне уважительно, как подобает моему возрасту, и называть меня мистер Бернارد Шоу, всегда зовет меня Джой, а это — имя клоуна из пантомимы. Не отрицаю, во мне есть нечто и от клоуна, и от трагика.

¹ Патрик Кэмпбелл.

И клоун часто на обе лопатки кладет трагика. Английские зрители долгое время утверждали, что я не серьезен, потому что никогда нельзя предвидеть, появится ли перед ними мое разгоряченное и взволнованное лицо или же я отколю какую-нибудь очень смешную штуку.

И есть еще вот что. У всех нас бывает желание скрыться от реальной жизни. Раз Эллиен Терри, наша великая актриса, призналась мне в этом, говоря о пьесе, которую я для нее написал. Сочиняя эту пьесу, я поступил так, как поступает обычно всякий автор. Когда драматурги пишут для какого-нибудь определенного талантливого актера, для определенной индивидуальности, то, вместо того чтобы подумать, как обогатить этого человека и помочь ему или ей уйти на какое-то время от самих себя, они просто драматизируют те характерные черты их индивидуальности, которые им удастся уловить. То же сделал и я с пьесой для Эллиен Терри, в которой она играла с огромным успехом. Но как-то она мне сказала: «Как бы я хотела, чтобы кто-нибудь создал для меня роль, в которой я бы играла! В вашей пьесе мне нечего делать — я просто выхожу на сцену и остаюсь сама собой. Только и всего!»

Здесь, как видите, проявилось это любопытное желание: она захотела уйти от самой себя, на некоторое время стать кем-то другим. Такое желание встречается в театре, и очень интересно, что встречается и другое, совершенно противоположное. Бывают актеры, которые хотят не уйти от себя, а утвердить свое «я». Стремясь к грандиозности, к величию, подавляющему публику, они всесторонне развивают свою индивидуальность и, преследуя, в сущности, эгоистическую цель, полностью овладевают нами; — столь громадна гипнотическая сила актеров и актрис такого склада.

Отношения, которые возникают между драматургами и актерами из-за различия этих желаний, безусловно, весьма интересны, но они должны существовать только за кулисами. Драматург хочет привлечь для своих пьес и силу актеров одного типа и необычайное драматическое воображение актеров другого типа, желающих изменить свою индивидуальность, перевоплотиться в кого-то другого. В своей крайней форме это выражено у некоторых характерных актеров. Думаю, что побуждает их идти на сцену непреодолимая застенчивость. Вы, возможно,

возразите, что застенчивость не та черта, которая может толкнуть человека на сцену; вы воображаете, что если он хочет остаться незаметным, быть на заднем плане, чтобы его не вызвали вперед и не заставили что-то проносить, то ему меньше всего придет в голову выйти на сцену, где его осветят и огни рампы и всякие другие огни. Но тем не менее именно сцена и есть самое надежное убежище из всех возможных. Если только вы характерный актер, вы можете спокойно выйти на сцену и стать кем-то другим. Таким образом вы никогда не выдаете собственную индивидуальность.

Все это показывает, как захватывающе интересна актерская профессия для всякого, кто попал за кулисы. Вероятно, лучший способ попасть туда — это поступить в нашу школу, получить в ней профессиональную подготовку и стать актером. Но чтобы сохранить на сцене свое достоинство, нужен характер. Некоторые люди предполагают, что характер нужен всем, кроме актера. Это глубокое заблуждение. Раз и навсегда выкиньте эту мысль из головы. На сцене с ужасающей силой обнаружатся решительно все слабые стороны, какие только у вас есть, — все ваше тщеславие и вся ваша глупость, если вы потеряете способность владеть собой. Поэтому, возвращаясь к детям, которых родители хотели бы послать в нашу школу, предупреждаю — посылайте лишь тех, у кого достаточно сильный характер, даже если он проявился в нарушении порядка в родительском доме.

Заканчивая свою речь, я должен предупредить, что, поскольку я выступаю по радио, меня могут оборвать в любой момент, хотя я способен говорить, стоит мне только начать, три-четыре часа подряд. Однако в данном случае это невозможно: через пять-шесть минут мне придется замолчать, и вы сможете есть пить чай.

Но я хочу еще раз объяснить, почему же, в конце концов, существует это увлекательное и сумасшедшее искусство, это изысканное умение притворяться кем-то другим, эта потребность удовлетворить свою склонность к сцене, совершенно неразумную и подчас нелепую. Почему же все-таки наша школа пользуется покровительством короля, существует с разрешения короля и почему зрители прощают людям этой профессии почти все, кроме

скуки, и почему они совершенно правы, не желая скупать? А все потому, что искусство театра, как и многие другие искусства, выполняет очень важную общественную миссию.

В древности Аристотель сказал, что трагедия состраданием и страхом очищает душу. Комедия же, по старому определению, осмеянием очищает нравы, исправляет мораль — оба слова значат одно и то же. Я никогда не считал эти определения вечными. Смех может быть очень недобрый. По-моему, нет ничего хуже той комедии, автор которой заставляет людей смеяться друг над другом. Приведу один-единственный пример: в старину комедия всегда осмеивала старых женщин только потому, что они стары, и это было гнусно и отвратительно. И во всем было так.

Что же касается сострадания и страха, то если души человеческие можно спасти только страхом и состраданием, то чем скорее человечество погибнет, тем лучше. Нельзя жалеть, если не происходит несчастий, возбуждающих жалость. Вот почему, кстати, я не филантроп, почему не люблю филантропов — они ведь любят всякого рода страдания, они не бывают счастливы, если не несчастлив кто-то другой, на ком можно упражняться в филантропии. Я хочу, чтобы в мире не было больше сострадания, потому что не хочу, чтобы существовало то, чему нужно сострадать. Я хочу, чтобы больше не было страха, потому что не хочу, чтобы существовало что-либо, чего бы люди боялись.

Есть ведь другое. Отбросьте сострадание и страх, и вы сможете открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства людей. Если вы видите жизнь только такой, какой она является вам, она покажется на редкость бессмысленной шуткой. Это все равно, что пройти с киноаппаратом по Стрэнду или Пиккадилли, крутя беспрестанно ручку, а затем продемонстрировать полученный фильм и сказать: «Вот какова жизнь, вот каковы вокруг нас люди». Но у одних людей — трагическая судьба, а с другими происходят комические истории; одни переполнены радостью, потому что влюблены, другие помышляют о самоубийстве, ибо разочарованы в любви. Все это так удивительно! А посмотрев фильм, вы скажете: «Да я ничего не вижу здесь, кроме толпы людей, бессмысленно снующих взад и вперед!»

А драма может делать и действительно делает вот что: берет это бессмысленное, беспорядочное зрелище жизни, которое ничего для вас не значит, и вносит в него разумный порядок и организует все так, чтобы заставить вас думать обо всем гораздо глубже, чем вы когда-либо мечтали думать об известных вам реальных происшествиях, которые вам случилось видеть.

Вот что такое драма, вот в чем ее огромная общественная миссия.

«Нью-Йорк таймс», 6 января 1929 г.

РЕЧЬ БЕРНАРДА ШОУ

(Произнесена 11 октября 1929 г. на ежегодном завтраке лондонских критиков, на котором Шоу присутствовала в качестве почетного гостя)

Когда-то я был критиком. Я и теперь еще держу эту профессию про запас. Правда, я бросил ею заниматься, потому что профессия драматурга, к которой я в конце концов обратился, намного легче, более блестяща и лучше оплачивается. Однако заметьте — я не утверждаю, что мне лучше платили.

Действительно в те годы, когда я был в первых рядах критиков, мое жалование было очень скромным. Я получал только 6 фунтов стерлингов (около 30 фунтов на современные деньги) в неделю. Это самое большее, что мне когда-либо платили, но зато деньги я получал регулярно. Кроме того, критиков брали на штатную должность, нанимая на целых сорок лет (недель?).

Итак, я был критиком в тот период, который наши собратья помоложе сейчас восторженно называют «славные девяностые годы». Да, я писал в те великие времена, когда рядом со мной трудились такие изумительные критики, как Арчер и Уокли, Клемент Скотт, Томас, Джо Нэй и другие. Я бывал на премьерах вместе с этими людьми, я был одним из них! На днях в одной ливерпульской газете какой-то рецензент описал, как публика приняла постановку моей последней пьесы. Я прочел эту статью. Она заканчивалась словами: «О, если бы вернулись счастливые, поистине золотые дни расцвета драмати-

ческой критики! Подумайте, что написал бы Арчер об этой пьесе! Подумайте, что написал бы о ней Уокли!»

Ну что же, я подумал и должен сказать, что очень счастлив — нет-нет, я, разумеется, вовсе не счастлив, — что обоих близких мне друзей уже нет на свете...

Я чувствую, что на мне, как на человеке, оставшемся в живых от тех славных лет, лежит долг сказать вам: сегодня искусство драматической критики не ниже, чем было тогда. Да оно и не может быть ниже! Ведь есть же в конце концов предел тому, до чего можно дойти по невежеству, неподготовленности, небрежности и безответственности. И в прежние времена мы легко и весело по нескольку раз в неделю доходили до этого предела. Попробуйте и вы делать это с тем упорством, на какое вы только способны. Но дальше этого предела вы тоже не пойдете.

Тот джентльмен, о котором сейчас упомянул председатель — его зовут как будто Хэннен Суоффер, — так вот, этот джентльмен отправился как-то собирать материал для своей статьи. И кажется ему, что он нашел все, что нужно. Но пусть он себе не льстит. Пусть еще сходит в библиотеку Британского музея, полистает там газеты девяностых годов и прочтет одну из статей Уильяма Арчера — ту самую, которой Арчер, самый восторженный и преданный почитатель Ибсена, откликнулся на последнюю пьесу норвежского драматурга. Суоффер, конечно, найдет и прочтет ее. Но и тогда вы услышите от него только одно, — что вот есть же еще на свете идиоты, которые мелют всякую чушь, отстали от века и вечно выставляют себя в невыгодном свете. Сказать что-либо, кроме этого, Суоффер неспособен.

Критика есть, была и всегда будет очень плохой. Такой плохой, как только это допустимо. Я говорю сейчас как критик. Я сам занимался этим делом. Я критикую самого себя. Хуже быть она уже не может. Она всегда была на самом низком уровне.

Интересно, чем это объяснить? Однако спрашивать об этом надо в то время, когда вы только становитесь театральным критиком. Но как мы им становимся? Любопытно, что мы сами этого не знаем. Как-то, каким-то необъяснимым образом, но это случается. И когда вы начинаете писать статьи о театре и драме, вас никто уже не спрашивает — а подходит ли для этого ваша

квалификация? Больше того, никто никогда не спрашивал меня, умею ли я читать и писать, и тем более никто не спрашивал, читал ли я когда-либо Шекспира или какого-нибудь другого великого драматурга.

Тем не менее я могу объяснить вам, почему я сам стал критиком. Начал я не как театральный критик: первые шаги на пути к преступлению не заводят еще слишком далеко. Я начал работать как музыкальный критик или, скорее, как интерпретатор музыки, что, понятно, не одно и то же. Моим первым редактором был Т. П. О'Коннор, и он-то и сделал из меня музыкального критика, объяснив мне вполне откровенно и обстоятельно, что делает это лишь для того, чтобы помешать мне писать о чем-нибудь ином, кроме музыки: видите ли, мои статьи на другие темы угрожали существованию его газеты.

Он дал мне одно-единственное указание, и указание очень разумное. Он сказал: «Ради бога, не заполняйте всю газету Бахом в В-миноре!»

И вот я стал критиком, и никому в голову не пришло проверять мою квалификацию. В мою работу никогда не вмешивался ни один редактор. Помню только, что как-то раз я написал рецензию, в которой ссылался на одну старую мелодраму и рассказал, как ее в свое время играли. Когда мою рецензию напечатали и я увидел, что этот абзац выброшен, я спросил редактора, чем же он плох. Он ответил, что ничего плохого в нем нет, но актриса, которую я упомянул, — его мать.

Я вспоминаю одного критика — его звали Остин Хэррисон, — в работу которого тоже вмешались однажды, но не по художественным, а по чисто политическим мотивам. Хэррисон работал в «Дейли мейл». Когда я своими произведениями вызвал смятение во всем лондонском театральном мире, Хэррисон заинтересовался мной и стал писать о моих пьесах длинные статьи. Их либо совсем не печатали, либо страшно сокращали. Когда Хэррисон, не понимая, что происходит, спросил лорда Нортклиффа, в чем же, собственно, дело, тот ответил: «Я издаю свою газету вовсе не для того, чтобы рекламировать проклятого социалиста».

Из этих примеров ясно, что театральному критику никто никогда и ни в чем не мешает. Препятствия на его пути возникают исключительно по соображениям

политического характера. Однако вы видите теперь, что и специальной подготовки у нас никакой нет, и поэтому невозможно определить, что же мы такое. Никто не вмешивается в нашу работу, и нас невозможно от нее отстранить.

Мы совершенно безответственны. Есть ли у нас квалификация или мы ни к чему не пригодны — это чистая случайность. При подобных условиях — мне, конечно, жаль, но такова уж человеческая природа — люди делают и всегда будут делать свое дело плохо. Лекарства против этого нет.

Меня утешает только то, что любая рецензия на мои произведения — это своего рода реклама. Но есть нечто, целиком сводящее на нет даже плохое качество критических статей о театре. Это «нечто» — талант критика, и как ни пытается критик его подавить, он все же нет-нет да и проявится.

Многие из театральных критиков очень умны, и поэтому, даже когда они пишут спустя рукава и относятся к своей работе безответственно, написать из рук вон плохо они не могут. Иногда попадаются отличные статьи, вроде той, которая написана о «Тележке с яблоками». Ее написал наш председатель — Сент-Джон Эрвин. Думаю, что в этой статье высказана по-настоящему интересная концепция. Такое начало пути достойно всяческой похвалы, особенно если принять во внимание, что автор — человек очень молодой. Вам, очевидно, интересно знать, какой тип рецензии мне нравится. Ну что же, вы не ошибетесь, решив, что именно тот тип, о котором я сейчас говорил.

Надеюсь, я не слишком здесь разоткровенничался. Я искренне хочу помочь критикам, потому что публика ждет от них многого, по-моему, даже слишком многого. Думаю, что, если принять во внимание наше общественное положение, работу на постоянной должности, отсутствие ответственности и то, что, какой бы бред мы ни несли в наших статьях, все равно от этого ничего не случается, вы согласитесь, что свое дело мы делаем довольно прилично, так, как делали бы его и вы, если б оказались в таком же положении.

(Из книги Лиллы Маккарти «Я и мои друзья», 1933 г.)

Я имел очень близкое отношение к той главе истории театра, которая служит также главой данной автобиографии одной из выдающихся его актрис. Эта глава не казалась нам значительной, когда мы создавали ее, но теперь, спустя двадцать лет после ее окончания, мы увидели ее в перспективе и поняли, что делали тогда замечательное дело. Меня часто просят написать или поговорить о развитии театра и предсказать его будущее. Я всегда отвечаю, что театр не развивается и что с точки зрения эволюции у него нет будущего, потому что опять повторится все, что уже было в его прошлом. Время от времени в драматическом искусстве рождается некий творческий импульс. Тогда в театр приходит весна, а за ней великолепно расцветает лето. Но все увядает раньше, чем люди осознают его наступление; а затем наступает не новый золотой век, а бесплодная зима, которая может длиться сколько угодно — от пятнадцати до ста пятидесяти лет. Потом возникает новый импульс, и весь цикл начинается снова.

Этот импульс, как и все творческие импульсы, — таинство, то есть явление необъяснимое. Его внешний признак — гениальный театральный деятель, все равно драматург или актер, и самое счастливое здесь — это сочетание замечательного драматургического искусства с замечательным актерским мастерством. Данная автобиография — это история актрисы, которая была захвачена одним из таких творческих импульсов. И так случилось, что я, драматург, стал его орудием (а может быть, жертвой), когда он до самых глубин потряс всю нашу закосневшую драматическую поэзию и к концу последнего десятилетия девятнадцатого века вызвал к жизни трагикомедию.

В 1899 г. лондонский театр пережил разрушительное столкновение с Ибсеном, этим норвежским великаном. Я намеренно говорю «разрушительное», потому что последовать за Ибсеном никто не смог. Он смел до основания салонную драму тех лет, но ничем, в сущности, не заменил ее: было невозможно заставить лондонские

театры показывать его пьесы больше двух недель подряд, за исключением тех случаев, когда в них блистал какой-нибудь актер. В этом и было отличие Ибсена от Вагнера, который не только повел такое же сокрушительное наступление на старомодные итальянские оперные театры, но одновременно настолько заполнил их репертуар собственными операми и музыкальными драмами, что в результате никто не стал бы тратить даже одного пенни на «Лукрецию Борджа» или «Семирамиду», зато все расточали огромные деньги на «Лоэнгрина», «Мейстерзингеров», «Тристана» и даже на «Кольцо Нибелунгов». Вагнер победил и стал владыкой театра. Ибсен ворвался в него ураганом и оставил за собой одни развалины. И если я скажу, что он внушил презрение к Шекспиру даже пламенным шекспироманам вроде меня, то вы легко представите, как заколебалось положение менее крупных драматургов. Они принялись писать пьесы с несчастливой развязкой и, что еще хуже, насыщали их какой-то горечью. Они утратили чувство юмора и легкость, с какой раньше справлялись с сюжетом, и стали добычей сомнений, причину которых сами не понимали. Они утратили привычную им душевную ясность, без чего в театре ничто не может иметь успех, кроме, пожалуй, безграмотной сентиментальщины да полицейской сенсации. И этой утраченной ими почвой Ибсен не завладел и вскоре, казалось, сам угас так же, как наиболее незадачливый из уничтоженных им драматургов.

В течение пятнадцати лет лондонскую драматургию шатало из стороны в сторону. Все жаждали новой драмы, столь же современной и значительной, как и ибсеновская, но драмы приятной, вызывающей веселый, обнадеживающий смех. В театрах Уэст-Энда такой драмы не предвиделось: залпы из бортовых орудий Норвежца надолго оглушили всех драматургов.

Но было одно примечательное исключение, и этим исключением был не кто иной, как я. Ибсен ни в малейшей степени не потряс меня. Почему же я оказался неуязвимым? Да потому, что некий ранее пришедший волшебник увлек меня за те пределы буржуазного идеализма, в которых бомбы Ибсена оказывались смертоносными. По своей природе я не больше буржуа, чем Шелли; и я был убежденным шеллианцем задолго до того, как услышал от Уильяма Арчера об Ибсене. А много лет спустя

после Шелли, но все же раньше Ибсена, пришел Карл Маркс, и приговор, вынесенный им буржуазной цивилизации, который был целиком основан на явлениях английского общества, безжалостно разрушил ее высокую моральную репутацию и зажег по всей Европе пламя страстного стремления сбросить эту цивилизацию, покончить с ее законами, свергнуть ее идолов и ее правительства. По сравнению с этой бурей волнение, вызванное ибсеновскими «Кукольным домом» и «Привидениями», было только бурей в стакане воды. Знаменательно, что вожди пролетарского движения, сбросившего капитализм в России, не обратили никакого внимания на Ибсена, хотя наша пресса подняла чудовищный шум вокруг драматурга, по чьей вине дочери дельцов и интеллигентов, взбунтовавшись против домашнего очага, разбежались по свету, чтобы самим устраивать свою жизнь. Но он не был им незнаком, потому что младшая дочь Карла Маркса* играла Нору в «Кукольном доме», который тогда впервые показывался в Англии в меблированных комнатах, в нижнем этаже дома в Блумсбери. Я по ее просьбе изображал Кrogстада, хотя очень смутно представлял себе смысл этой пьесы.

Одно дело — считать драматического поэта полезным попутчиком (так относились к Ибсену марксисты) и совсем другое — утратить самодовольную удовлетворенность викторианской респектабельностью из-за морального землетрясения, которое грозило начисто смести все пригородные виллы ураганом Феминизма, Антиклерикализма и Антиидеализма.

На моей стороне было преимущество: я прочел Карла Маркса на четырнадцать лет раньше, чем Ленин, — и я, как и те, кто жил за пределами викторианского рая для дураков, не испытал потрясения, вызванного приходом Ибсена. Все, на что нападал Ибсен — все установления и предрассудки, все мерзости, — давно утратило надо мной власть. В результате, пока молодые викторианские драматурги, которые никогда не читали Маркса, приходили в себя после удара, нанесенного Ибсеном, я не потерял ни самообладания, ни жизнерадостности, ни способности оценивать действительность. И когда, согласившись на всевозможные предложения и уговоры со стороны, я принялся писать пьесы, они вышли у меня такими же занимательными и спокойными, как если бы Ибсен вовсе не появ-

лялся на свет. Но мои пьесы оказались чрезвычайно странными театру тех лет, которым руководила небольшая группа модных актеров, тративших свое мастерство и свое обаяние на оживление переброшенных старых пьес с дуэлями и адюльтером, — пьес, вытасченных из обветшалого репертуара парижского театра и подражающих ему лондонских театров. И когда маленькие частные клубы знатоков, вроде «Независимого театра» и Сценического общества, осмелились по одному разу поставить мои произведения, Стрэнд (так называли тогда театральное царство) не смог даже признать их за пьесы и отверг их как памфлеты, написанные в диалогической форме лицом, которое не знает театра и лишено драматургического таланта.

Мне встретились трудности и за кулисами. Тогдашнее поколение актеров не знало никаких других пьес, кроме салонных, и считало невероятно длинной реплику, если в ней было более двадцати слов. Я же вернулся к классическому стилю и писал длинные красноречивые монологи, похожие на оперные соло, и, подобно Шекспиру, относился к своим пьесам, как к музыкальным произведениям.

Как режиссер, я возродил забытый героический стиль и волнующую проникновенную декламацию, с которой я познакомился, слушая таких старых мастеров, как Ристори, Сальвини и Барри Салливен. И тем не менее сформировавшийся у меня после Маркса и Ибсена взгляд на жизнь был современным, и потому никто не подозревал, что мои методы так же стары, как и сам театр. Кемблу и Сиддонс эти методы показались бы самой обычной рутинной, но викторианские премьерши сочли их оскорбительной балаганщиной.

Когда Кейт Рорк играла Кандиду, я воспользовался случаем и с большой похвалой отозвался о ее прекрасном исполнении роли Елены из «Сна в летнюю ночь», которую она с начала и до конца истолковала как музыкальное произведение. К моему удивлению, она изменилась в лице и упрекнула меня за то, что я так безжалостно высмеял ее единственную неудачу. Когда я уверил ее в своей искренности, она рассказала, что за музыкальное исполнение этой на редкость музыкальной роли на нее обрушился такой поток критического злопыхательства, что она больше никогда не дерзала на что-либо подобное.

Не удивительно, что я не раз замечал, как нервозно актеры и актрисы избегали играть в моих пьесах. Резче всего это проявилось у одного актера, приглашенного на фарсовую роль Берджеса в «Кандиде». После репетиции первого акта, которую он провел в пониженном тоне, точно плакальщик на похоронах, он, заметив, что я с угрожающим видом направился к нему, торжественно поднял руку и сказал: «Мистер Шоу, я знаю все, что вы собираетесь сказать. Но положитесь на меня — в интеллектуальной драме я никогда не строю из себя шута». И я с трудом доказал ему, что я вполне серьезно убеждаю его всеми возможными способами строить из себя клоуна. Я беспрестанно боролся с сознательным стремлением актеров недоигрывать, так как они боялись, что иначе их сочтут неестественными. Что, если бы Тициан из страха быть чересчур красочным писал бы только в черном и сером цвете! Понадобилась европейская война, чтобы актеры излечились от желания быть сначала леди и джентльменами, а уже потом актерами и актрисами.

Мои затруднения возросли, когда мне пришлось искать героиню для «Человека и Сверхчеловека». Все толковали, что она должна быть ультрасовременной. Я отвечал, что мне нужны молодые Сиддонс и Ристори и что современные актрисы для этой роли мне не подходят. Я уже отчаивался найти то, что хотел, как вдруг однажды в мою квартиру в «Адельфи» вошла цветущая, свежая, молодая дама в зеленом платье и в такой огромной яркой шляпе, какая любую другую женщину сделала бы смешной, а к ней удивительно шла. У нее была фигура и походка Дианы, и она сказала: «Десять лет назад, еще совсем девочкой, я пыталась играть леди Макбет. Вы посоветовали мне не меньше десяти лет учиться актерскому делу. Я изучила его, и теперь дайте мне роль». Не колеблясь ни минуты, я протянул ей рукопись «Человека и Сверхчеловека» и просто сказал: «Пожалуйста». И благодаря этой молодой женщине я делал такие постановки своих пьес, какие, вероятно, никогда не будут превзойдены, потому что Лилла Маккарти с колыбели была начинена декламационной поэзией и риторикой. Обучалась она своей профессии вне Лондона, выполняя работу, которая либо превращает вас в гения, либо совершенно уничтожает. Лилла была красива, пластична,

величава, отлично сложена. Казалось, она явилась к нам прямо с итальянской сцены или из театра восемнадцатого века, и в ней не было ни капли от напыщенности лондонских салонных театров.

Профессия актрисы — быть необыкновенной, но Лилла была необыкновенна даже среди актрис. Воображение — это главный для актрисы природный дар, если она не кукла, оживающая лишь по воле режиссера. У Лиллы было даже слишком много воображения; она вся состояла из воображения. Ее было трудно спустить на землю и почти невозможно удержать на ней. Ее жизнь изобиловала удивительными приключениями, которых па самом деле никогда не бывало; она дружила с удивительными людьми (включая и меня), которые никогда не существовали. Все гуси казались ей лебедями, летающими вокруг в волшебном мире. Когда же, как это неизбежно случается время от времени, жестокая реальная действительность, принудив ее спуститься на землю, ошеломляла и оскорбляла Лиллу, она трагически переживала разочарование или же приходила в ужасную ярость, но утратить иллюзии она не могла: картина менялась, но оставалась картиной. На сцене она играла превосходно, сильно и уверенно, с царственной властью, делавшей непоколебимым ее ведущее положение в театре. Но если случайно до выхода на сцену что-то поражало ее изображение, она забывала и о пьесе и о своей роли, и, произнося текст и двигаясь по сцене, как автомат, она упивалась чувствами какой-то совершенно другой героини. Странно было видеть актрису, играющую, предположим, роль леди Макбет в убеждении, что она трогательно изображает маленькую Нелл: в таких случаях мы в театре «Корт» печально говорили, что Лиллу «занесло». Она порой дисквалифицировалась из-за избытка квалификации — вроде Шелли, который не мог написать большую поэму, не нагрузив ее целым миром ветров, ореолов и облаков, гор, фонтанов и мысов, пока сама тема не блекла, словно лепесток розы в великолепии солнечного заката. Авторы пьес и режиссеры находили у нее единственный недостаток: ее нельзя было держать в узде. Поэтому не без основания друзья Лиллы жаловались на поразительные расхождения между ее грезами наяву и ее преобразованиями, с одной стороны, и с другой — теми ее ролями, в которых не было всей этой красоты.

Нельзя сказать, что в ее достоинствах были какие-то изъяны; сами недостатки были ее достоинствами.

Как бы то ни было, мастерство Лиллы соответствовало моему, словно они были предназначены друг для друга. Да так это и было в действительности! Она с ослепительным успехом создала первое поколение героинь Шоу. Ее приходил смотреть не только театральный Лондон, — я, впрочем, сомневаюсь, чтобы он особенно интересовался ею, — но и Лондон политический, художественный, религиозный и даже спортивный, и этот Лондон сделал необходимой целую серию спектаклей, в которых она выступала, как воплощение лучших образцов современного стиля, противостоящего безнадежно устаревшей театральной моде. И Лилла добивалась успеха, играя моих героинь так, как играла бы Бельвидеру в «Спасенной Венеции», если бы кто-нибудь вздумал вернуть для нее к жизни эту или другую из великих ролей Сиддонс.

Во времена Сиддонс пьесы служили для демонстрации актерской игры. Драматурги писали декламаторские роли, чтобы актеры демонстрировали свою виртуозную технику, как делали композиторы для певцов или скрипачей. И этим стали злоупотреблять. Вагнер был совершенно прав, жалуясь, что певцы думают только о том, как они поют, а не о том, что поют. Актеры, научившиеся «потрясать театр» какой-нибудь тирадой, вполне удовлетворялись и тогда, когда в этой тираде содержалась чепуха, и тогда, когда она была одной из шекспировских жемчужин. Как неизбежная реакция против сценичности, называемой теперь «много шуму из ничего», появилась салонная драма, и в театр пришел актер, не обладавший таким темпераментом, который надо было бы сдерживать, и поэтому выдававший за добродетель отсутствие темперамента.

Искусство играть высокую и поэтическую драму стало казаться вульгарным и смешным и вскоре было изгнано из фешенебельных лондонских театров. С ним вместе исчезли риторика и поэзия. А когда я снова вытащил на свет и поэзию и риторику, стала снова обязательной и соответствующая актерская техника.

В своей книге Лилла Маккарти рассказывает, что она унаследовала от отца любовь к музыке слов в ее наивысшем выражении и просто физическую потребность декламировать стихи, а с этим и тяготение к красоте и вели-

чию благородной архитектуры и скульптуры — тяготение, которое нельзя удовлетворить манекенами портних и портных, украшающими «интерьеры», меблированные лучшими лондонскими фирмами. Но актрисы-манекены заполняли весь штат театральных красавиц в салонной драме. Театры все более откровенно и настойчиво пытались оживить посредством эротики эти варианты с манекенами, и постепенно они стали ограничивать интерьеры одной спальней, где на виду у зрителей с актрис срывались, по большей части без надобности, модные платья. Все это казалось Лилле Маккарти жалкой чепухой по сравнению хотя бы с одним только сонетом Мильтона.

Когда возникла новая школа, Лилле пришлось по душе не только ее идеи (они приходились по душе всем интеллигентным актрисам), но и ее стиль и метод, и она до сих пор находится в рядах ее приверженцев, а в той ее части, которая касается искусства декламировать стихи, Лилла — непревзойденный мастер. Ужасающая искусственность викторианской женственной женщины — этой бесстыдной подделки, придуманной мужчинами для мужчин и ими же самими облаченной для самих себя в покровы «скромности», вызывающей более сильные вожделения, чем самая откровенная чувственность, — все больше и больше раздражала лучших актрис, вынужденных отдавать этому тело и душу (а лучшими актрисами я считаю тех, у которых настоящий, живой и отзывчивый к истине ум и обаятельная индивидуальность). Мне настолько не нравились викторианские женственные женщины, что я даже заставил героиню своей первой пьесы душить горничную. Грубость этого поступка потрясла основания лондонского театра и его прессу — подвиг нетрудный, потому что построенные на песке основания этого театра и этой прессы были непрочны. А вскоре я уже сокрушал более серьезный обман, — такой, например, как все прогневившие условные представления о достоинстве женщины и о ее месте в человеческом обществе, — представления, делавшие возможным викторианское лицемерие. Но чтобы разоблачить безжизненную и пресную искусственность викторианской пьесы и вернуть на нашу сцену естественность, мне понадобилось возродить энергичную и здоровую искусственность исполнительского мастерства елизаветинской сцены.

Секрет Лиллы Маккарти заключается в том, что исполнительское искусство великой школы сочеталось в ней с естественным желанием убить викторианскую женственную женщину. Как раз это мне и было нужно. И поэтому я благословил день, в который нашел ее. Если бы я стал диктатором (что в наши дни может случиться с каждым), я, безусловно, нанял бы ее и за огромное жалование заставил бы читать по радио для всех, у кого есть уши, самые прелестные, самые великолепные страницы из английской литературы.

*Айот, Сент-Лоуренс,
май, 1933*

КАК Я ПИШУ ПЬЕСЫ

Несмотря на доброе знакомство и приятельские отношения с Аллардайсом Николлом, я, размышляя о его книгах по истории английской драмы, не могу не испытывать какой-то благоговейный страх перед его сверхчеловеческим трудолюбием и увлеченностью — свойствами, которыми он, великий профессор, устыдил меня, самого обыкновенного профессионала. Второй том его «Истории драмы второй половины XIX века, 1850—1900» представляет собой такой подробный перечень пьес, по сравнению с которым телефонная справочная книга, составленная целой армией чиновников на основе готовых сведений, просто сущий пустяк. Перед трудом Николла я немею от благодарного изумления и не могу сделать ни одного критического замечания в адрес выдающегося автора. Все, что в качестве опытного практика я осмеливаюсь вымолвить, — это одно-два замечания о размерах его книги и о недочетах, неизбежных в любом указателе, в котором цепь последовательных событий, имевших место в коммерческом театре, подана как цепь последовательных событий в развитии всего театрального искусства.

Одно место, например, в первом томе профессора Николла буквально заставило меня подпрыгнуть. Так как

известность пришла ко мне позднее, чем к Пинеро, Джонсу, Картону, Джеймсу, Гранди и Уайлду, и так как я сменил их в лондонских театрах, то Николл утверждает, будто я воспитался в школе этих писателей и своему искусству учился у них. В действительности же я яростно боролся с их методами и принципами, и задолго до того, как огни рампы переместились с них на меня, портфель мой уже был набит моими еще нигде не поставленными пьесами.

Все эти драматурги были приверженцами «правильно сконструированных» пьес, техника композиции которых была введена в моду в Париже Скрибом и освящена не более и не менее, как именем Аристотеля. Пьесы, фабрикуемые по этому рецепту и именуемые «хорошо сделанными», я презрительно сравнивал с заводными игрушечными мышками, а мои критики в ответ заявляли, что, как бы занимательны ни были мои пьесы, они вовсе даже и не пьесы.

Таким образом, вместо того чтобы способствовать развитию драматургической техники в календарном порядке, я отвернулся от Парижа и отправился назад — к Шекспиру, к Библии, к Баньяну, Вальтеру Скотту, Диккенсу, Дюма-отцу, к Моцарту и Верди, — словом, к источнику, поившему меня с детства. Вместо того чтобы сочинять пьесы по заранее придуманному плану, я давал им развиваться свободно и вряд ли когда написал хоть одну страницу, заранее предугадывая, что напишу на следующей. Когда же я принимался изобретать интригу, то вместо того, чтобы создавать в пьесе заражающий зрителя драматизм, я целиком отдавался задаче слепить все вместе, как в головоломке (разгадывать которую зрителям всегда страшно скучно), перегружал содержание ненужными деталями и калечил его, и тогда все получалось у меня так же плачевно, как у Голдсмита в «Добрячке» — комедии, которая, не будь в ней интриги, стала бы классической.

Шекспир обычно беззаботно заимствовал сюжеты из книг современных ему новеллистов и затем заполнял их своими героями. Его практика — не пример для подражания, а предостережение. Склонный к самоанализу поэт, совершивший убийство под влиянием своей честолюбивой жены, которая то неистовствует, то пьет, то бродит как сомнамбула, представлял собой странное и

неуместное наложение на грубого воина из истории о Макбете. Роб Рой у Вальтера Скотта в тысячу раз естественней. Воспитанный в эпоху воинственного варварства Гамлет, бросившись в кровавую распрю, понял, что неспособен на традиционную месть, ибо, сам того не зная, превратился в христианина. Такой Гамлет сделал поразительный шаг вперед по сравнению с театральным шутком и с деревенским юродивым из древней истории с призраком. «Мера за меру» — безнадежная смесь нравственных противоречий. Однако сюжет сковывал драматический гений Шекспира не больше, чем условности сонатной формы сковывали гений Моцарта. И все же в результате у обоих есть несообразности, и попытки их менее даровитых последователей подражать им ведут к претенциозным и неудачным подделкам, вызывающим проклятия у академических школ.

Искусство всей художественной литературы, предназначенная ли она для сцены, кино или для книжных полок, есть искусство рассказа. Все свои приемы я брал у Шехерезады и Чосера не меньше, чем у Аристофана и Шекспира. Я вполне понимаю, что сочинение головоломок, то есть конструирование интриги, необходимо для детективных историй и полезно тем драматургам, таланта которых хватает только на придумывание забавных трюков с заводными мышками да на то, чтобы удерживать внимание своих зрителей сценами, происходящими на скамье подсудимых. Когда я прочел один-два акта своей первой пьесы Генри Артуру Джонсу, он спросил только одно: «Ну а где же у вас убийство?» Но убийство мне было не нужно. Я мог извлечь достаточно драматизма из нищенских экономических условий лондонских трущоб. Я презирал полицейскую хронику и грубые любовные приключения, без которых не могли обойтись мои соперники. У Генри Артура Джонса я, попятно, ничему не мог научиться, а ему у меня следовало поучиться кое-чему. И он это сделал. Но так как он стал известным раньше, чем я, то Аллардайс Николл, связанный хронологией, начинает с утверждения, что слава ко мне пришла в результате того, что я дальше развивал скрибовщину. Потом, перейдя от хронологии к критике, Николл забывает об этом и все приводит в порядок, так что жаловаться мне больше не на что. Тем не менее я позволю себе подчеркнуть, что разница

между мною и школой Скриба была и будет вечной и что, отказавшись передвинуть стрелки часов вперед, я передвинул их назад — к Шехерезаде.

Подобно Гилберту Честертону, я тоже увлекался Диккенсом. Но я видел, как напрасно утруждал себя Диккенс выдумыванием фабулы. Он дал себя убедить в необходимости придумывать всякие тайны, запутанные семейные отношения, загадочные осложнения, в результате которых его герои должны были оказываться по тем, за кого их принимали, а его девственных героинь преследовали в матримониальных целях отвратительные негодяи. Но кого волнует фабула (и кто в состоянии ее вспомнить?) «Оливера Твиста» или «Крошки Доррит»? И кто предпочтет те немногие страницы, на которых она распутывается, безыскусному повествованию «Дэвида Копперфилда» или «Больших надежд», хотя и в этом шедевре героиня в финале оказывается дочерью каторжника, которого она трогательно утешает перед его смертью? Счастливая развязка истории Пипа и Эстеллы внушена Диккенсу Булвером-Литтоном, и она кажется нам такой же фальшивой, какой развязка отношений Бенедикта и Беатриче казалась миссис Коуден-Кларк*.

От истории драмы неотделима и история другого бессмертного искусства — искусства актерской игры. А так как актеры вынуждены жить своим трудом, то мысль об их искусстве сразу же подводит нас к вопросам театральной экономики. Экономика же, как это усвоили из Карла Маркса немногие наши передовые историки, есть основа всякого исторического развития. Не приняв ее в расчет, профессор Николл допустил в своей истории большой провал в периоде между уходом со сцены Макриды в 1851 году и приходом в 1871 году Ирвинга. В течение этого периода Шекспир терпел в Лондоне поражения. Реплики, включающие в себя более двух дюжины слов, считались тогда чрезмерно длинными для современных пьес. Постоянный доход, который в это время был доступен только знаменитому актеру, в британской провинции имел лишь один исполнитель Шекспира, принадлежавший к той школе, которую Вальтер Скотт насмешливо называл академической.

Профессор Николл даже в своем индексе не упомянул имени этого знаменитого актера. То был Барри Сал-

ливлен, прямой и единственный преемник Бербеджа, Беттертона, Кембла, Кина и Макриди, принадлежавших к британской династии величайших мастеров актерского искусства. О нем иногда писали как об ирландском актере; памятник ему поставлен в Гласневине, на дублинском католическом кладбище. Родители его были ирландцы, но родился он в Бирмингеме в 1821 году. Своему мастерству он еще мальчиком обучался в актерских труппах Корка, Глазго, Манчестера, где переиграл всякие роли, включая и оперные партии.

Сыграв с огромным успехом в Лондоне в 1852 году Гамлета, Салливен затем провел три года в Америке и пять лет в Австралии и вернулся в Англию уже в зрелом возрасте, завоевав славу великого трагика, о котором «Таймс» писала как о крупнейшем классическом актере британского театра. Он снял плохонький театр — там теперь спортивный зал для боксеров. Потратив огромные деньги на его восстановление и открыв сезон устаревшим репертуаром, он через месяц-другой прогорел. Ни смириться с этим оскорблением своего величия, ни забыть его он не мог. И, отряхнув прах Лондона с своих ног, решил гастролировать по провинции. Он рассчитывал, что если ему удастся сыграть хоть раз перед десятком зрителей, то каждый из них придет снова и приведет с собой сотню других. Так и случилось в действительности. Вскоре Салливен, уезжая из провинциальных столиц, увозил в своем кармане солидную сумму денег — он зарабатывал не менее трехсот гиней в неделю. Умер он чрезвычайно богатым человеком в 1891 году. Его любимым драматургом был Шекспир.

В шестидесятые годы, когда ему было между сорока и пятьюдесятью, я еще совсем мальчишкой, немногим старше десяти лет, увидел его впервые, как и он впервые увидел Макриди в 1835 году. Шел «Гамлет», в котором Салливен за свою долгую жизнь играл тысячи раз. Такой игры я никогда до тех пор не видел и даже не представлял себе, что так можно играть. Впечатление от его игры не стерлось и тогда, когда я много лет спустя увидел, как играют Сальвини и Ристори, последние великие итальянцы, которые научили меня всему, что я знаю о великом актерском искусстве.

Сравните карьеру Салливена с карьерой Ирвинга, который тридцать лет был верен Лондону. Ирвингу пожа-

ловали дворянство, его похоронили в Вестминстерском аббатстве, как всеми признанного главу своей профессии. Начав как доверенное лицо некой миллионерши, он зарабатывал огромные деньги для владельцев театра «Лицеум», тогда как для себя, трудясь непрестанно, он не зарабатывал ничего — только славу да возможность существовать. После тридцатилетней работы Ирвинг уехал из Лондона с пустым карманом. Он вернулся в провинцию, чтобы поправить свои дела, и умер там человеком, намного более бедным, чем Салливен. Отсюда мораль: Лондон — для славы и благодарных отзывов в прессе; провинция — для денег и творческого размаха.

Старая история! Макриди продержался в Лондоне всего шесть лет и затем отправился в дорогу. Барри Салливен начал работать в Лондоне как актер-режиссер в сорок лет, когда у него была уже привычка к устойчивому финансовому успеху. Он не захотел «делать деньги» для своих хозяев и нанимаемых им актеров, а самому — терять заработанное. Поэтому он покинул Лондон — и перестал терпеть убытки.

Эта экономическая ситуация все еще существует. Сэр Барри Джэксон, который возродил театр и, больше того, почти на голом месте создал современный театр и показал его работу на Малвернском фестивале, обосновался в Бирмингеме. Выполнив свою задачу, он повел наступление на столицу, где и завоевал значительный успех. Достигнув вершины славы, Джэксон также отрянул со своих ног лондонскую пыль и снова уехал в Бирмингам, а затем в Стрэтфорд-на-Эйвоне, где вернулся к подлинно художественной деятельности. Наджент Мунк, возродивший высокую драму, которая процветала в Норвиче, о Лондоне не хотел и думать. А ставший незабываемым событием в истории оперы фестиваль в Гластонбери, который организовал Ратленд Баутон, в Лондоне был бы просто немислим.

Я могу умножить количество примеров. Но и эти, по моему, должны убедить Аллардайса Николла, что нужна еще одна глава в его истории драмы — истории, в которой провинция и Барри Салливен совершенно не приняты во внимание и в которой мое возвращение к драматической практике шестнадцатого века (очень похожее на движение прерафаэлитов в живописи)

рассматривается как развитие методов Скриба и Дайона Бусико *, этого ловкого кропателя ирландских мелодрам.

Старый материал я обрабатывал по-старому, ибо так уж случилось, что мне это удавалось делать превосходно. Я не знал, что это так, когда трудился над ним, теперь же я перерос все сделанное мною и могу взглянуть на него, как на работу какого-то другого человека, с которым я себя больше не отождествляю. Все это, по моему, совершенно ясно. Еще мальчишкой, бывая в театре на разных спектаклях (ребенком я начал с пантомим), я приобрел то чувство театра, которое теперь, когда я пишу пьесу, контролирует мое воображение и напоминает об условиях и возможностях сцены, об актерах и зрителях и даже о ведомости на жалованье — обо всем, что сейчас так разрослось вследствие развития кино.

В кино также совершилась экономическая революция, которая, возможно, потребует от профессора еще одного тома. Потому что в результате этой революции стоимость одной доходной постановки поднялась с двух тысяч фунтов стерлингов до 2 миллионов. Очевидно, профессору предстоит еще уйма работы. Но я воздерживаюсь от дальнейших предложений, так как буду весьма огорчен, если он падет жертвой своего невероятного трудолюбия.

Лондон, «Обсервер», 29 сентября 1946 г.

ПРАВИЛА ДЛЯ РЕЖИССЕРОВ

Режиссура, как и дирижирование оркестром, стала самостоятельной и выгодной профессией менее ста лет назад. Прежний руководитель труппы, который намечал мизансцены и каждого актера называл «старина», а каждую актрису — «душечкой», теперь вымер. На смену ему пришел режиссер. Но метод режиссерской работы еще не установлен; нет и учебника, по которому новичок мог бы ознакомиться с технической стороной дела. Нет даже и традиции, потому что

режиссеры в отличие от актеров не встречаются друг с другом на своей работе и научиться своему делу могут только на опыте и за счет всех, кто занят в их постановках.

Я пытаюсь создать на этих страницах руководство для начинающих, не затрагивая высот режиссерского искусства, а всего лишь доступные изучению технические условия, связанные с постановками. Из-за незнания этих условий начинающий режиссер будет понапрасну тратить часы репетиционного времени, вместо того чтобы посвящать их актерскому мастерству. Эти технические условия должны изучить и все драматурги.

Лучше всего, если пьесу будет ставить сам автор. ✓

К сожалению, из-за того, что пьесы пишутся в уединении (а это не приучает к общению с людьми), у некоторых драматургов настолько мало терпения, внимания и уважения к другим, настолько не хватает им спокойствия и хороших манер (все это необходимо для постановщика), что их присутствие на репетициях зачастую не помощь, а помеха. Тем не менее авторы должны уметь писать для сцены как драматурги, а не как поэты или романисты, воображение которых не стеснено физическими границами «четырех стен и одной страсти».

Режиссер, обдумав пьесу и решив предпринять ее постановку, не должен заботиться о ее литературных достоинствах или ее идеях (если они есть).

При выборе актеров не следует размышлять над тем, понятна или непонятна им эта пьеса (актеры — не ходячие энциклопедии): необходимо, чтобы их возраст и индивидуальность подходили к ролям и чтобы голоса у них не были одинаковыми. Должно быть четыре главных голоса: сопрано, контральто, тенор и бас. Контрастность голосов имеет важнейшее значение, а для радиопередач она абсолютно обязательна.

Пьесу нужно прочитать труппе; предпочтительно, чтобы это сделал автор, если он или она — квалифицированные чтецы; если же нет, то любой, кто лучше всех его заменит. Если такого человека не найдется, лучше не читать пьесу вовсе, чем прочитать плохо.

На первые репетиции режиссер должен являться, уже до конца продумав всю зрелищную сторону пьесы, и так

детально ее распланировать, чтобы сразу же указать все выходы на сцену, все движения, кто, где и когда садится и встает, куда кладет шляпу, зонтик и прочее. Каждому из актеров режиссер показывает то место, с которого он наиболее эффектно произнесет свои реплики и ему не придется ни адресовать интимные слова партнеру на противоположный конец сцены, ни следовать за ним без слов и без жестов, чтобы переключать на него внимание публики. Тщательно следует продумать уход актеров, которые, чтобы не приостановить движение пьесы, должны покидать сцену сразу, как только произнесут последнее слово реплики. Если на первой репетиции у режиссера нет такого плана и он начинает импровизировать, попусту растрачивая время актеров, он никогда не завоеует их доверия, и они будут совершенно правы, если разойдутся по домам, сказав ему, чтобы он пригласил их тогда, когда они смогут заниматься на репетициях своим прямым делом.

Чтобы оценить необходимость такого тщательно продуманного плана, представьте себе судебный процесс в помещении, где нет ни скамьи подсудимых, ни барьера, ни места для присяжных и т. п.; или представьте себе службу в соборе без алтаря, хоров или приделов, — словом, без определенного для каждого лица места. Вот такой будет и сцена, если режиссер не набросает полный план, имеваемый «суфлерским экземпляром». Собственно, сделать такой план обязан автор, ибо ремарки так же органичны для пьесы, как и диалог. Но автора может уже не быть в живых, или же, считая, что создание диалога (в «Гамлете», например) — радостный творческий акт, а определить, справа должен появиться Призрак или слева, — тяжелая нудная работа, автор обычно предоставляет ее режиссеру. По большей части он поступает так всегда.

Нет никакой необходимости пользоваться для этой работы макетом сцены. Все, что нужно, — это шахматная доска с шахматами да мальчишеская игрушка — ящик с набором кирпичиков. Этого достаточно, чтобы наметить все мизансцены и движения актеров и расставить мебель. Но если этого не сделать, то часть этих движений и особенно уход актеров со сцены легко могут быть забыты даже самым опытным режиссером. Актерам надо внушить, чтобы они не заучивали роли на этой стадии и репетировали с книгой в руках, не утруждая память.

После того как все мизансцены будут прорепетированы и отшлифованы, режиссер должен заинтересоваться, удобны ли они актерам, и если нет, то почему.

Когда все налажено и определено, книги откладываются в сторону и начинаются репетиции, называемые «полными». Это значит, что роли теперь уже должны быть выучены. Режиссер уходит со сцены, садится в зрительном зале в первый ряд с электрическим фонарем и блокнотом, и с этой минуты он должен следить за сценой так, как кошка за мышью, не произнося ни единого слова и не прерывая репетиции, даже если пьеса разъезжается во все стороны, а это вначале обязательно, потому что актеры так усердно стараются запомнить свои роли и реплики партнеров, что играть не в состоянии. Ничто так не выдает неопытность режиссера, как его уныние по поводу неудачи, град упреков в адрес актеров и желание, чтобы все удалось с первого раза. Бывалый режиссер знает, что актерам нужно время на запоминание текста и только потом они смогут играть свои роли.

В конце каждого акта режиссер возвращается на сцену, чтобы объяснить или самому показать кое-что из того, что он отметит в блокноте. Указывать ошибки и поправлять их можно только после того, как режиссер убедится, что актер и актриса повторяют их постоянно и, значит, сами избавиться от них в процессе изучения пьесы не могут.

Когда актеры поймут все досконально, заучивание пойдет так автоматически, что если один из них, оговорившись, повторит уже произнесенную им реплику, то другие подхватят ее и снова повторят все, что уже было сказано. Это говорит о том, что стадия запоминания закончена. Теперь режиссер может возвращаться на сцену и прерывать репетицию всякий раз, как найдет нужным.

Но вот новая опасность. Так как актеры теперь произносят свой текст механически, то они могут подхватывать друг у друга темп и интонации, выдавая этим публике, что только проговаривают заранее придуманные слова, наперед зная, какой на них последует ответ, и обмениваются своими репликами, как игроки в крикет мячами. Тут уж режиссеру придется принимать меры, чтобы каждая реплика по темпу, тону, манере и тембру голоса по возможности сильнее контрастировала с той,

которая вызвала ее; все реплики должны вырываться естественно, выражая разные чувства — потрясение, обиду, удивление, порыв, радость, — всего не перечить. Сделать все это возможным — задача автора, ибо здесь-то и сказывается различие между драматическим диалогом и эпическим повествованием. Пьеса, написанная великим поэтом, в которой каждая реплика — литературный шедевр, может безнадежно провалиться в театре потому, что великолепные реплики в ней просто следуют друг за другом и ни одна не влечет за собой следующую. А какой-нибудь дрянной фарс может идти с громким успехом благодаря своим остроумным и находчивым репликам.

Последняя стадия постановки — это генеральная репетиция, то есть репетиция не в каждодневной одежде, не на пустой сцене, где двери обозначены парой стульев, а в декорациях, в костюмах и гриме. Словом, теперь все уже завершено и готово для публичного представления. И теперь очередь режиссера расстраиваться переменной больше, чем актеры. Все кажется ему неверным и неправдоподобным. Однако, даже если он никогда не оправится от этого первого разочарования, он скоро поймет, что нужно быть и в дальнейшем готовым к нему. И вот он снова на сцене, снова проходит те куски, которые нуждаются в отделке, и в общем добивается того, чего хочет. Если последняя репетиция прошла плохо, это не должно тревожить его; сейчас на неудачу он может смотреть сквозь пальцы: ведь если бы все прошло хорошо, актеры так уверовали бы в свой успех на премьере, что на спектакле не старались бы совсем.

Время, которое требуется для постановки всей пьесы по этому методу, распределяется примерно так: неделя — на определение мизансцен, когда актеры еще с книгами в руках, а режиссер на сцене; две недели — на запоминание, когда режиссер, покинув сцену, молча наблюдает за репетицией и делает заметки; и, наконец, неделя на шлифовку, когда режиссер снова на сцене, давая все указания и прерывая репетицию *ad lib*¹.

Репетиции обязательно должны быть закрытыми. Ни журналисты, ни кто другой из посторонних не должны на

¹ По желанию и сколько угодно (лат.).

них допускаться. Если же по каким-нибудь соображениям все-таки приходится позволить прийти какому-нибудь посетителю, то при нем нельзя делать актеру никаких замечаний или указаний; и прежде, чем пустить постороннего, необходимо заручиться согласием каждого из актеров. Чтобы подчеркнуть, что посетитель присутствует именно на репетиции, нужно обратиться с каким-либо заранее придуманным замечанием к плотнику, например, но ни в коем случае не к актеру.

На стадии запоминания не заставляйте сразу повторять то, что произнесено неслышно, даже если сами актеры этого хотят. Режиссер должен твердо сказать: «Нет! Ведь вы же не сможете повторять это на спектакле. Так приучайтесь сразу все делать хорошо. А сейчас продолжайте». И тот не режиссер, кто заявляет: «Мы будем повторять все снова и снова, пока не получится как надо»; он — учитель, наставляющий учеников, а хуже этого ничего нет. Если повторять сейчас же на месте, то это ничего не улучшит, а, наоборот, ухудшит.

Никогда не указывайте на ошибки, пока не поймете, как их исправить. Никогда не обсуждайте с актером то или иное место пьесы. Покажите, как с вашей точки зрения нужно его сыграть. Но не приказывайте, а просто предложите. Утрируйте то, что показываете, с тем чтобы предостеречь актера от подражания вам. Спектакль получается очень плохим, если все актеры научились только подражать режиссеру, вместо того чтобы по-своему выполнять его предложения. И, кроме того, не заменяйте показа объяснениями такого рода: «Вот эта сцена в основном трогательна» (или комична), — не то актер на следующей же репетиции с первого и до последнего слова будет обливаться слезами или же все время из всех сил разыгрывать из себя шута.

Заметки, которые режиссер сделал у себя в блокноте, когда молча наблюдал за актерами, служат проверкой его квалификации. Если, например, он запишет: «В этой сцене показать влияние Киркегаарда* на Ибсена» или «В этом месте должен ясно чувствоваться эдипов комплекс. Обсудить с королевой», — то чем скорее выпроводить его из театра и заменить другим, тем лучше. А если он запишет: «Слишком красные уши», «Отступить дальше, чтобы был виден X.», «Реальный и идеальный», «Ево, а не его», «Контраст!», «Изменить темп: андан-

те», «Подожвы туфель грязные», «Для леди не годится: сдвинуть колени», «Этот диалог должен быть длиннее, чтобы дать N. время уйти», «Это происходит слишком внезапно??», «Вырезать?» и тому подобное, — значит, режиссер знает свое дело и место.

А когда репетируется шекспировская пьеса, полезными будут такие замечания: «Быть или не быть вот», «К Дунсинану Бирнам точка», «Скорей! Моя рука коснулась зеленой бездны. Море в красный цвет ее окрасит». Сказать, что актерам следует произносить так: «БЫТЬ? или НЕ БЫТЬ? ВОТ в чем вопрос!», «...Покуда к Дунсинану Бирнам не подошел», «Скорей моя рука, коснувшись зеленой бездны моря, в КРАСНЫЙ цвет ее ОКРАСИТ», и что все смежные согласные (таким Мыслям, как Камень) должны артикулироваться. Глупую мелочную поправку* «Болтал все про какие-то зеленые дуга» заменить подлинным: «Нос у него был острый, как перо на столе, покрытом зеленой тканью».

При составлении расписания надо позаботиться, чтобы актеры, у которых всего несколько реплик, не болтались в театре в то время, когда репетируют актеры, играющие главные роли. Категорически недопустимо устраивать ночные репетиции: ни актеры, ни режиссеры не должны работать тогда, когда надо спать. Если же такие репетиции неизбежны, то надо оплатить проезд до дома на такси актерам, которых держали в театре так долго, что они опоздали на последний поезд или последний автобус.

Иногда пьеса требует сокращений, или, наоборот, добавлений, или каких-нибудь других изменений. Иногда следует усилить ее сценичность или исключить то, что технически трудно выполнить на сцене, например какое-то место, которое слишком сложно для актера, в общем для театра очень полезного. Это очень ответственная работа, и ее должен выполнить автор, если он достигаем, а если нет, то какой-нибудь опытный драматург, но ни в коем случае не актер и не рабочий сцены. Авторское право в отношении всех изменений должно принадлежать автору пьесы.

Актер, сообщивший представителям прессы содержание или текст еще не поставленной пьесы, может быть привлечен гражданским судом к ответственности за нарушение доверия или авторского права.

Все эти правила основаны на опыте. Они не принесут никакой пользы режиссеру, если он видит в актерах не товарищей по общей творческой работе, а наемных служащих, которым он вправе навязывать собственное понимание актерской игры и собственную интерпретацию авторских замыслов. Пусть режиссер даст актерам время понять пьесу и пусть не ждет, что на первой же репетиции они будут знать ее так же, как он. Он должен по-одному работать с прирожденными актерами, которым надо предоставить возможность идти своим собственным путем, и совсем по-другому с актерами-пешками, которых надо натаскивать фраза за фразой, иначе они ничего не сумеют сделать. Между этими двумя крайними типами есть столько градаций, что режиссерам в их весьма сложных отношениях с актерами приходится до последних пределов напрягать свое умение быть тактичным и хладнокровным. Ничто, кроме собственной совести, не в силах умерить деспотизм режиссера, ибо только самые непокорные актеры осмеливаются пойти на риск и оказаться в «черных списках» из-за немилости такого авторитетного лица, как режиссер, выбирающий для пьесы актеров. Вот почему смирные актеры гораздо реже сидят без работы (что означает завязнуть в долгах), чем более талантливые «бунтовщики».

В постоянных труппах, где программа меняется каждую неделю, а то и каждый вечер, выбор актеров на роли ограничен и времени на изучение пьесы нет. Актеры должны «выдолбить» свой текст как только можно и проносить его не в соответствии с авторской характеристикой, а в соответствии со своим амплуа — амплуа первого любовника, инженера, резонера, первого комика, комика-буффона, поющей горничной (субретки), благородного отца (*rège noble*), комической старухи, актеров на выходные роли и т. д. Все роли исполняются одинаково; нет и не может быть различия между Полонием и Лафе, Адамом и старым Гоббо, графиней Руссильонской и леди Макбет, Джульеттой и Офелией, Эйгчником и Родриго. Каждый актер должен участвовать в одном соединке (на рапирах), а вся труппа — в торжественном танце рождественской пантомимы. По-видимому, данный метод режиссерской работы здесь применить трудно, однако заранее сделанный режиссером (если только он есть) суфлерский экземпляр вдвойне необходим, чтобы сберечь время.

Репертуарные театры, которые надеются не на помощь со стороны гастролирующих «звезд», а на собственные постановки лучших из пьес, какие только могут найти, являются подлинными школами актерского мастерства. Их актеры не «театральные крысы» и работают в театре не потому, что унаследовали профессию родителей, а потому, что пришли в него из образованной среды и, следуя любимому призванию, пробились в него вопреки мудрым родительским советам. Актеры же постоянных театров — это наследственная каста. Хотя их способность «выдолбить» текст за несколько часов и импровизировать, сочиняя отсебятину, достойна удивления, в конце концов они утрачивают умение перевоплощаться в образ и совсем не владеют мастерством выразительной речи. С возрастом память у них, естественно, притупляется, и тогда им приходится ловить каждое слово суфлера, как это обычно делают итальянские актеры. Они начинены театральными традициями и предрассудками; по их представлениям, все религиозно настроенные мудрецы — тартюфы или мальволио, все старые мужья — рогоносцы, все женщины — невесты или леди Уишфорт *, а все пьесы — вымышленные полицейские протоколы злодейских убийств или арлекинада, а иногда и высокопарный, бессмысленный набор театральщины, называемой Шекспир.

Некоторые хорошие актеры великолепно изображают трезвенников, тогда как в жизни они непробудные пьяницы; то же самое относится и к изображению лихорадочного состояния, подагры, хромоты и даже паралича конечностей. Это любопытное явление, по-видимому, не изученное психологами, режиссерам надо учитывать, чтобы не уволить какого-нибудь Эдмунда Кина или Фредерика Робсона (оба они допились до вершин славы и до преждевременной смерти) и не удержать у себя какого-нибудь Густава Брука (великого актера в трезвом состоянии и совершенно невозможного в пьяном, в каком он бывал частенько). В книгах театра «Друри-Лейп», имевшего в восемнадцатом веке патент, есть такие записи: «Спектакль не состоялся: мистер Кембл был пьян».

Когда актер постоянно опускает какое-нибудь намеченное режиссером физическое действие или движение, режиссер должен понять, что для актера они невыполнимы из-за какого-либо физического недостатка и что он

скорее умрет, чем признается в этом. Тогда эти движения необходимо как-нибудь изменить.

Режиссер иногда превращается в антиквария. Ему могут предложить поставить, скажем, Еврипида или Аристофана, причем так, как они ставились в Афинах 2356 лет назад; или одну из религиозных мистерий — как ставила их в средние века церковь; или елизаветинскую драму — на елизаветинской сцене; пьесу эпохи Реставрации или же раннюю викторианскую пьесу — на сцене с просценнумом, кулисами и задником.

Он должен знать, что афинская сцена представляла собой величественную трибуну на открытом воздухе, по которой торжественно двигались актеры в масках, сандалиях или котурнах, в условных иерархических костюмах; что так как о декорациях и занавесе тогда и понятия не имели и перемена места была невозможна, то действие пьесы происходило обязательно в одном и том же месте и в один и тот же день. Эти условия называются единствами. На сценах более поздних времен и в кинематографе ими пренебрегают, как предрассудками; однако соблюдение их и ныне еще способствует созданию драматизма. Средневековая сцена избавилась от единства потому, что ее ширина позволяла показывать с полдюжины разных мест одновременно. Небо, врата ада, трон Святой Девы, Гефсиманский сад, Священная гора, дворец Пилата, дом Кайафы все время оставались вместе на виду у зрителей, и актеры переходили туда или сюда в зависимости от того, что диктовал сюжет. На елизаветинской сцене, которая приспособлялась к дворам гостиниц, декораций не было. С трех сторон ее окружали галереи гостиницы; сбоку на ней был балкон, а в глубине — внутренняя сцена с занавесами (траверсами), на которой показывались эпизоды, происходившие в доме.

Значение такой внутренней сцены, все еще сохранявшейся в Обераммергау* и всюду, где показываются «Мистерии», в том, что она дает актерам возможность выходить с противоположных сторон, благодаря чему зритель видит их раньше, чем они увидят друг друга. Потому и можно было показывать такие сцены, как первая сцена «Ромео и Джульетты», где Монтеки и Капулетти разговаривают, не видя друг друга, и зрителю интересно — что же случится, когда они встретятся. Лучший пример, однако, это Обераммергау, где шествие на Голгофу

начинается из глубины сцены на дороге и должно обогнуть два угла, прежде чем подойти к противоположной стороне. У первого угла путь ему преграждает комический персонаж — Симон, идущий на рынок с корзинкой. Его хватают солдаты и заставляют помочь Иисусу нести тяжелый крест. Но когда изнемогающий Христос с величайшим трудом продвигается ко второму углу, навстречу ему на дорогу спускается Дева, и всем ясно, что они обязательно встретятся и грубый комизм встречи с Симонem сменится глубочайшей трагедией. Затем елизаветинскую сцену заменили сценой театра Реставрации, на которой за просцениумом, напоминавшим раму картины, виднелись нарисованные декорации; именно для таких эффектов эта сцена прорезывалась кулисами, и между ними можно было увидеть дорогу и актеров раньше, чем они замечали друг друга. На просцениуме были также двери, в которые могли выходить герои, героини и пажы, несущие шлейфы дам, одетых не в исторические костюмы, а в современные придворные платья. Этот тип сцены сохранился в старых кукольных театрах. Каждый режиссер должен иметь такой театр, потому что на его сцене возможны эффекты, недостижимые на новейших сценах-коробках. Например, если имеется три входа по обеим сторонам сцены между кулисами, то толпа может покинуть ее почти мгновенно. Люди, достаточно старые, чтобы им довелось увидеть, как королева Елизавета и ее двор исчезли, точно провалившись под землю, когда Ристори, игравшая Марию Стюарт, назвала ее «английским ублюдком», могут понять, как трудно современному режиссеру освободить от людей сцену, если на ней только одна дверь.

Современная режиссура включает и постановки фильмов; здесь сценические возможности безграничны, и режиссеры могут с выгодой тратить на них не несколько тысяч фунтов стерлингов, а миллионы. Пока что результат один — мания величия, деморализация, дезорганизация, растрата времени и денег. Эти пороки изживут себя. И только искусство драматурга и режиссера неизменно. Драматург должен рассказать интересную историю, а режиссер — «донести» ее до нас.

Это все, чему, кроме опыта и природного призвания, режиссер может научиться. Успех этого метода, как и всех методов, зависит от вкуса и таланта режиссера.

Пол не должен лишать прав на режиссуру. У женщин-режиссеров не меньше данных для нее, чем у мужчин. Как в браке, как на королевском троне, очень часто «в упряжке кобылка верховодит».

«Тизтр артс», XXXII, август 1949 г.

ДРАМА ИДЕЙ

*(Ответ Бернарда Шоу на статью Теренса Рэттигена * под тем же заглавием)*

Я прочел статью Теренса Рэттигена на эту тему и хочу кое-что сказать в его защиту.

Рэттиген как мыслитель очень уязвим. Но он не мыслитель и не претендует им быть. Между его художественной манерой и моей то различие, что я до конца продумываю каждую фразу, прежде чем ее напечатать, а он, ничего не обдумывая, выпаливает все, что приходит в голову, и в результате порой заблуждается, впадает в противоречия, даже оказывается в тупике. Но поскольку у него ясная голова и все, что в ней рождается, всегда интересно, говорит о его проищательности и, в общем, соответствует правде жизни, его произведения нравятся. Мои же тщательно обдуманнные силлогизмы забавляют читателей главным образом потому, что на первый взгляд кажутся банальностями, которые может придумать любой дурак, и потому, что их принимают за шутки, рассчитанные на то, чтобы вызвать быстрые и разнообразные возражения и реакции, а вовсе не на то, чтобы стимулировать работу мысли и кого-то в чем-то убеждать.

Да, в основе всех моих пьес есть идеи, и Рэттигену эти пьесы не нравятся, ибо совсем не похожи на его собственные и, без сомнения, кажутся ему скучными. Поэтому он спешит объявить, что вообще все пьесы, в которых содержатся какие-нибудь идеи, очень плохи и, собственно, их даже нельзя считать пьесами. Это, по его мнению, митинговые речи, памфлеты либо передовые статьи. Старая история! Когда-то меня упрекали за то, что мои пьесы сплошь состоят из разговоров! Да, это совершенно справедливо, и они действительно состоят из разговоров, точно так же как картины Рафаэля — это

краски, статуи Микеланджело — мрамор, а симфонии Бетховена — звуки. Теренс Рэттиген, не будучи прирожденным глупцом, отлично понимает это, но, принадлежа к гениям иррациональным, он делает далее неожиданно абсурдный вывод, утверждая, что, хотя пьесы и состоят всегда из разговоров, за ними не должно скрываться никаких идей. Между тем, подумав немного, он не хуже меня поймет, что без какого-то количества идей мозг не может функционировать, а пьесы — существовать. Качество пьесы определяется качеством ее идей.

Каковы же, в таком случае, функции драматурга?

Если он только «держит зеркало перед природой», его видение жизни уподобляется видению стоящего на посту полисмена. Мимо такого полисмена проходят толпы людей, но кто они, почему проходят мимо, куда и зачем направляются, чего хотят в ту минуту, когда шагают здесь, что они делали до того, как он, полисмен, их увидел, женаты они или холосты, собираются ли обзавестись семьей, кто из них преступник, а кто филантроп — ни на один из этих вопросов он не может ответить, хотя и знает, что в каждой тысяче пешеходов безусловно есть люди всех типов.

Но полисмен, однако, не только стоит на посту. У него есть домашний очаг. Сам он и сын, и брат, и муж, и отец; у него есть двоюродные братья и сестры, тетки и дяди, а также свойственники, родня жены. Когда-то он младенцем лежал в колыбели, потом вырос, стал юношей, взрослым, среди мужчин и женщин у него есть друзья. Одно ему нравится, другое нет, одних он любит, другие вызывают в нем неприязнь. Ему знакомы ревность, возмездия, у него есть пристрастия, склонности, вкусы, он наделен какими-то способностями. В какой-то мере ему свойственны все добродетели и пороки, все потребности и чувства. У него, возможно, есть кошка, или собака, или попугай, а может быть, даже и то, и другое, и третье. Он бывал у моря, видел деревья и цветы, может быть, даже сам разводит их. Таким образом, хотя проходящая мимо него толпа ничего для него не значит, но среди нее всегда найдется некоторое количество людей, включая и его самого, ежедневное наблюдение над которыми даст ему такое знание человеческой природы, какое только сможет вместить его ум. И если подобное наблюдение будет производить человек проникательный, мыслящий,

умеющий анализировать и обобщать, то у него окажется достаточно данных, чтобы построить те или иные биологические гипотезы, хотя, возможно, и несовершенные. Но тут вмешивается и начинает действовать нечто таинственное — я называю это Жизненной Силой, а религиозные люди — Провидением — и обрушивает на людей испытания, удачи и неудачи, толкает их на ошибки и заблуждения. Порой эта сила до неузнаваемости изменяет их природные способности, и то, что какому-нибудь Наполеону, Эйнштейну или Наффилду* казалось просто детской игрой, пониманию обыкновенных людей оказывается недоступным. А некоторых людей Жизненная Сила изменяет самым фантастическим образом, развивая в них склонность к тому, что дети обычно называют притворством.

Но это «притворство» подвергается, так сказать, специализации. Один притворщик склонен разыгрывать из себя короля, первосвященника, а то и героя-завоевателя. Другой предпочитает смешить людей, изображая лжеца, труса, пьяницу, человека, которого все толкают, дурачат, унижают самым смешным образом. Ну, а так как и трагик и клоуну нужно, чтобы кто-то придумывал для них сюжеты и истории, то тут и возникает потребность еще в одной специальности, в целом классе профессиональных лжецов, не претендующих на то, чтобы их рассказы принимали за правду. Вот здесь и появляется драматург.

Дальше все определяется различием духовных способностей драматургов. Одного хватает лишь на сочинение недолговечных вымышленных полицейских и бракоразводных сюжетов с убийствами и прелюбодеянием. Другой возвышается до шедевров Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана, до вершин «Гамлета», «Фауста», «Пера Гюнта», — неважно, кого еще. Такие драматурги пишут пьесы не только развлекательные, но весьма поучительные (их-то Теренс Рэттиген и называет «пьесами идей»), и эти пьесы живут так долго, что мы по праву присваиваем им гиперболический эпитет «бессмертные». Между этими двумя крайностями существует множество градаций: трагедия и мелодрама, высокая и низменная комедия, фарс и непристойность.

Почему так случается, я не знаю. А если бы знал, то меня объявили бы высшим божеством среди всех биологов, философов и драматургов. Я разрешил бы тогда

загадку вселенной, чего теперь, как заявляют все мои критиканы, я так и не сделал. Конечно, я ничего не знаю. И никто не знает. И вопрошают только простачки.

Театральная техника начинается с циркового клоуна и жонглера, с греческого оратора; она великолепно развивалась, начав с того уровня, на котором стоит народный поэт, на базарной площади декламирующий свою поэму и «разными голосами» передающий слова ее героев так, как это делает диккенсовский Слоппи или современный драматург, читающий актерам свою пьесу. На Цейлоне по воскресеньям в хорошую погоду уличный поэт все еще декламирует свои стихи, а потом обходит всех со шляпой по кругу. Я сам это видел.

Но вам не к чему отправляться на далекий Цейлон, чтобы посмотреть на это примитивное представление. Перед любой очередью у дверей театра вы можете увидеть бродячего актера, который всеми способами старается позабавить публику. Этот бродяга, может быть, будущий Шекспир или Гаррик. Да нам даже не нужно идти к дверям театра, чтобы наблюдать процесс рождения уличного искусства. Однажды мне пришлось увидеть в Гайд-парке пожилого человека в черном костюме. Потрепанный и обносившийся, этот костюм, вероятно, был у него самым лучшим. Встав на траву, человек, обращаясь к пустому пространству, громко и торжественно произнес несколько слов. Этим он тотчас же привлек внимание прохожих, и вокруг него вскоре собралась толпа. Я сам раз проделал буквально то же самое на Клэпхем-Коммон и собрал в шляпу шестнадцать шиллингов. Я остановился на набережной Темзы, прислонился к ограде — и мгновенно меня окружила толпа слушателей. Один из моих друзей, случайно проходивший в это время мимо, описал эту сцену Генри Джеймсу, который никак не хотел поверить, что такую вещь мог проделать литератор. При ближайшей нашей встрече он спросил меня, правда ли это. Я ответил, что правда. Очень выразительно (он всегда говорил выразительно) Генри Джеймс воскликнул: «Я бы не смог сделать так! Я бы не смог!» И с тех пор к симпатии, которую он всегда питал ко мне, у него присоединилось еще чувство удивления и даже какого-то почтения. И вот я, начав как уличный оратор, выступающий прямо под открытым небом, закончил в конце

концов выступлениями в огромных, переполненных слушателями залах нашей страны. Я произносил речи в пью-йоркском «Метрополитен-опера хаус» перед аудиторией, состоявшей из миллионеров. Особенно я горжусь речью, которую произнес в Эдинбурге в Ашер-Холле: там я собрал 8640 пенни!

Почему я все это рассказываю? Да потому, что это иллюстрирует историю развития театра — от площади к трибуне и собору; это, кроме того, показывает, как отщепенцы пробирались к высокому званию поэтов, в дворцы и в парламент. На трибуне раньше не было рисованных декораций, которые можно было бы менять; но ее окружали разные сооружения, изображавшие дома, врата храмов и т. д. Когда трибуна превратилась в сцену, на которой разыгрывались средневековые религиозные мистерии и пьесы о страстях господних, количество этих строений увеличилось, и преторий Пилата, дворец Ирода, врата ада, небесный трон Святой Девы, гора Голгофа и двор Кайафы — все размещалось на сцене во время представления пьесы, как теперь в Обераммергау, а актеры по мере развития действия переходили, когда это требовалось, от одного строения к другому.

Потом возникла елизаветинская сцена (шекспировская), на которой не было ни строений, ни декораций, а были балкон наверху, внутренняя сцена, образованная занавесами, которые назывались траверсами, авансцена, выдвинутая в зрительный зал (напоминающий двор гостиницы, в котором представляли средневековые актеры), и дощечки, на которых было написано, где происходит действие. Траверсами отделяли эпизоды, происходящие внутри дома, от эпизодов, которые происходили за его стенами. Балконом определялась граница между дворцовым валом и находящейся внизу долиной. Однако по-прежнему и на этой сцене не было передвижных декораций.

Но вот в Англии появилась Итальянская опера, и Кромвель, который считал театр преддверием ада, но любил музыку, не только отнесся к итальянцам терпимо, но и оказал им покровительство. С Итальянской оперой на сцене появились рисованные декорации, которые можно было менять, кулисы, задник, придавший сцене глубину. Но самым поразительным было то, что в операх участвовали женщины, — сопрано, меццо-сопрано,

контральто, — вытеснившие из актерских трупп мальчиков. С тех пор возникла традиция считать, что все актрисы развратны или по крайней мере должны притворяться такими.

Опера научила меня делить текст моих пьес на речитативы, арии, дуэты, трио, финальный ансамбль, а также бравурные пассажи, в которых проявлялось техническое мастерство исполнителей, и в результате, как это ни странно, все критики, и друзья и недруги, объявили мои пьесы чем-то новым, необычайным, революционным. Критик из «Таймс» даже утверждал, что это вовсе не пьесы, ибо они не похожи на те пьесы, какие на все времена увековечил Аристотель. Но в действительности я атавистически привязан к Аристотелю, к сцене-трибуне, цирку, нравоучительным мистериям, шекспировской музыке слова и к формам моего кумира Моцарта, к сценическому мастерству великих актеров, игру которых мне довелось увидеть, — от Барри Салливана, Сальвини и Ристори до Коклена и Шаляпина. За пределами Китая и Японии я самый старомодный из всех драматургов. Но свое дело я знаю, потому что изучил его историю и овладел им на практике как драматург-режиссер.

Я пишу все это, желая доказать, что если не изучить историю развития театра и не понять, какие формы и традиции прошлого сохранились и живы до сих пор (например, представления античной латинской драмы в Вестминстерской школе, где женские роли исполняются мальчиками, как это практиковалось и при жизни Шекспира в его пьесах. Роли эти исполняются настолько хорошо, что сам Шекспир, вроде какого-нибудь святоши, непременно воспротивился бы тому, чтобы в театре вообще играли женщины), то ни одному драматургу никогда не достичь вершин мастерства и ни одному театральному критику не понять того, чему он поучает других.

*«Нью стэйтсман энд нэйшн», XXXIX, 6 мая
1950 г.; перепечатано в «Тиэтр артс», XXXIV,
август 1950 г.*

КОММЕНТАРИИ

К стр. 39. *«Квинтэссенция ибсенизма»* — лекция Шоу о новаторстве Ибсена, составившая впоследствии основу книги *«Квинтэссенция ибсенизма»*, была прочитана в июле 1890 года на заседании Фабрианского общества. Первое издание книги вышло в 1913 году. Третьему изданию книги (1922 год) Шоу предпослал вступление о том, насколько актуальной стала борьба Ибсена с идеализмом после первой мировой войны. В настоящий сборник включены главы *«Идеалы и идеалисты»*, *«Чему учат пьесы Ибсена»*, *«Что нового дала норвежская школа?»*, напечатанные в первом и в последующих изданиях, глава *«Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена»*, написанная для второго издания *«Квинтэссенции»*, и *«Приложение к «Квинтэссенции ибсенизма»*, вошедшее только в первое издание.

К стр. 42. *Мэндевилль, Бернар де (1670—1733)* — английский писатель-моралист. В аллегорической *«Басне о пчелах»* Мэндевилля рассказывается о государстве-улье, населенном порочными гражданами-пчелами, которое разваливается, как только Юпитер делает пчел честными. Ларошфуко и Мэндевилль (имена которых объединяет здесь Шоу), остроумно обличая пороки современного им общества, в то же время чрезвычайно скептически оценивали человеческую природу, казавшуюся им порочной.

К стр. 43. *Теннисон, Альфред (1809—1892)* — крупный английский поэт прошлого века. Убеждениям Теннисона был свойствен крайний консерватизм. К драме поэт обратился на склоне лет. Его пьесы, написанные на исторические или легендарные сюжеты, очень сентиментальны и лишены драматизма.

К стр. 44. Здесь Шоу имеет в виду расхождение между философским смыслом термина «реалист» и его применением в качестве названия представителя определенного литературного направления.

К стр. 45. *Рескин, Джон (1819—1900)* — популярный в 1860—1870 гг. английский общественный деятель, публицист и теоретик искусства. Идейный вдохновитель объединения «прерафаэлитов» (см. коммент. к стр. 402). Автор работы «Политическая экономия искусства», в которой, как и в других своих трудах, оспаривает обязательность буржуазной конкуренции и самого «века машин и техники». Здоровой основой для возрождения искусства, а вслед за тем и гуманных общественных отношений Рескин считал средневековую патриархальность и ремесленный труд, к которым и призывал возвратиться своих современников.

Берн-Джонс, Эдуард (1833—1898) — видный английский художник, примыкавший к группе «прерафаэлитов». Вместе с У. Моррисом был «ремесленником-художником», сторонником возрождения ручного труда в противовес стандартной машинной продукции. Стремясь вернуть красоту предметам обихода, «ремесленники-художники» изготавливали в экспериментальных мастерских мебель, обои, гобелены, витражи, расписывали утварь.

К стр. 49. *Брэдлоу, Чарлз (1833—1891)* — английский общественный и политический деятель. Выступал в защиту свободы печати и совести, за освобождение некоторых сторон общественной жизни из-под церковного влияния.

Стэд, Уильям (1849—1912) — английский журналист.

К стр. 50. *Кейд, Джек (умер в 1450)* — английский солдат, руководитель восстания (1450) против феодальной знати.

Пенн, Уильям (1644—1718) — английский общественный деятель, борец за веротерпимость. Основатель американского штата Пенсильвания.

Уилберфорс, Уильям (1759—1833) — английский религиозный и общественный деятель, отдавший много энергии борьбе с работорговлей.

К стр. 51. *Баньян, Джон (1628—1688)* — английский писатель. В его аллегорическом романе «Путь паломника» дается сатирическая картина нравов английского общества периода Реставрации с позиции демократа-пуританина. Главный герой романа Баньяна «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» олицетворяет пороки буржуазии.

Пейн, Томас (1737—1809) — американский революционный писатель, автор трактата «Права человека» (1791—1792).

К стр. 54. *Гейн, Нелл (1650—1687)* — главная актриса театра «Друри-Лейн»; фаворитка короля Карла Второго.

Миссис Прауди — персонаж серии романов Э. Троллопа (1815—1882) из жизни английской провинции; властная жена приходского священника, большая любительница мелких интриг.

К стр. 57. *«Судовой журнал Тома Крингля»* — роман английского писателя Майкла Скотта (1789—1835) о морских приключениях. В романе немало правдивых картин суровой жизни моряка и путешественника. Характеры романа шаржированы, как у Т. Смоллета.

К стр. 59. *Белч.* — Имя этого персонажа комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» означает по-английски «отрыжка».

Уолстонкрафт, Мэри (1759—1797) — английская писательница, одна из первых поборниц женского равноправия в Англии, автор трактата «Защита прав женщины».

Фосетт, Миллисента (1847—1929) — первый президент английского Национального союза борцов за предоставление женщинам избирательного права (1897).

К стр. 60. *Панкерт, Эвелин (1858—1928)* — участница движения за предоставление женщинам избирательного права.

Миссис Рэдл, миссис Макстинджер, миссис Джо Гарджери — персонажи романов Диккенса; сварливые мегеры.

Гиссинг, Джордж Роберт (1857—1903) — английский прозаик конца прошлого века; создатель критических романов из жизни английского рабочего, крестьянина, журналиста, мелкого торговца. Автор монографии о Диккенсе (1898).

К стр. 61. *Бетси Тротвуд* — персонаж романа Диккенса «Дэвид Копперфильд»; эксцентричная и добрая бабушка героя.

Мисс Хэвишем — персонаж романа Диккенса «Большие надежды»; злобная старуха-затворница.

Сарра Гемп — персонаж романа Диккенса «Мартин Чазлвит»; нечистая на руку старуха-сиделка.

Панч и Джуди — популярные персонажи английского кукольного театра.

К стр. 62. *Миссис Уилфер* — персонаж романа Диккенса «Наш общий друг»; жестокосердная и лицемерная жена мелкого конторщика.

Микобер — персонаж романа Диккенса «Дэвид Копперфильд»; словоохотливый мечтатель и неудачник.

Чивери — персонаж романа Диккенса «Крошка Доррит»; сын тюремщика.

Дик Суивеллер — персонаж романа Диккенса «Лавка древностей»; юный конторщик.

Чаубок. — В сатирико-аллегорических романах английского писателя Сэмюэля Батлера (1835—1902) «Егдин» (1872) и «Новое посещение Егдина» (1901) осмеивается миф о происхождении религии. Чаубок, невежественный спутник героя-рассказчика, попавшего в неведомую страну Егдин,

поначалу разбирает в молитвеннике только имя «вдовствующей королевы Аделаиды». Затем он становится миссионером-шарлатаном, служителем культа нового «бога». Этим «богом» стали называть в Егдине исчезнувшего оттуда чужестранца — героя романа «Егдин».

К стр. 63. *Боб Акр* — персонаж комедии Шеридана «Соперники»; хвастливый трус.

Уинкл — персонаж романа Диккенса «Пикквикский клуб».

К стр. 64. *...к смерти маленькой Нелл...* — Речь идет о трогательном эпизоде романа Диккенса «Лавка древностей», в котором описывается смерть маленькой внучки разоренного хозяина антикварной лавки.

Траббс — персонаж романа Диккенса «Большие надежды»; богатый колосняк.

К стр. 65. *Пексниф* — персонаж романа Диккенса «Мартин Чазлвит»; ханжа и стяжатель.

К стр. 66. *Ньюгейтский календарь* — многотомная хроника уголовных преступлений, совершенных заключенными Ньюгейтской тюрьмы, центральной уголовной тюрьмы Лондона.

Чедбед — персонаж романа Диккенса «Холодный дом»; ханжа-проповедник.

К стр. 69. *Практическая польза моей книги...* — Книга Шоу «Квинт-эссенция ибсенизма» состоит не только из статей проблемного характера, часть которых представлена в настоящем сборнике, но и из глав, посвященных анализу каждой пьесы Ибсена в отдельности.

К стр. 72. *Камера ужасов* — выставка орудий пыток в музее восковых фигур мадам Тюссо в Лондоне.

К стр. 73. *...как бараны Джона Шекспира.* — Отец великого английского драматурга, по некоторым данным, был мясником.

Грэнвилл-Баркер, Харли (1877—1946) — автор реалистических пьес («Замужество Эня Лит», 1902; «Наследство Войси», 1905; «Потеря», 1907). В руководимом им театре «Корт» осуществлял постановки нескольких пьес Шоу, содействуя утверждению драматургии последнего в профессиональном английском театре.

К стр. 78. *«Феномен в золотой блузе»* — комедия (1852) Уильяма Бру.

К стр. 79. *Бренвилле, Мари Мадлен* — француженка, отравившая членов своей семьи и казненная в 1676 году. Скриб и Кастил-Блаз написали о ней музыкальную комедию (музыка Обера, Керубини и др.).

«Незабудка» — мелодрама (1879) Германа Меривейля и Ф. К. Гроува, написанная для актрисы Женевиэвы Уорд.

Блайфиль — персонаж романа Г. Филдинга «Том Джонс»; воплощает ханжескую мораль.

...насколько Мильтон симпатизировал Люциферу... — Английский поэт Джон Мильтон (1608—1674) в поэме «Потерянный рай» (1667), несмотря на то, что был пуританином, с особой симпатией обрисовал восставшего против Бога Люцифера (Сатану). «Сам того не подозревая, — писал Белинский, — он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое».

К стр. 83. *Моррис, Уильям (1834—1896)* — английский писатель, художник и общественный деятель. Основатель (совместно с Э. Маркс-Эвелинг) Социалистической лиги. Автор социально-утопических произведений «Сон про Джона Болла» (повесть о крестьянской войне 1381 года) и «Вести ниоткуда» (роман о государстве будущего, где господствует ремесленный труд и торжествует полное общественное равенство) (см. также коммент. к стр. 45).

К стр. 84. *Гилберт, Уильям Швенк (1804—1890)* — автор либретто комических опер композитора Салливена («Микадо» и других).

Гранди, Сидней (1848—1914) — автор многочисленных английских комедий и мелодрам.

Уиллс, Уильям Горман (1828—1891) — английский драматург, обработавший для Генри Ирвинга многие классические сюжеты.

К стр. 85. *Арчер, Уильям (1856—1924)* — английский критик и театровед, печатавший свои статьи о театре в ежемесячнике «Театрикал уорлд». Своими переводами пьес Ибсена сыграл большую роль как популяризатор реалистической драмы. Был личным другом Б. Шоу.

Грейн, Джекоб Томас (1862—1935) — английский драматург, критик и антрепренер. Основатель лондонского реалистического «Независимого театра» (1891—1897), поставившего впервые в Англии «Привидения» Ибсена и «Дома вдовца» Шоу.

К стр. 86. *«Независимый театр»* — один из первых клубных театров, возникших в Лондоне в начале 90-х годов и взявших на себя инициативу в поддержке передовой современной драматургии. Приняв за образец «Свободный театр» Антуана в Париже, лондонский «Независимый театр» в то же время опирался на профессиональный актерский коллектив, дававший воскресные утренние спектакли. «Независимый театр»

поддерживали многие известные английские литераторы, в том числе Томас Гарди, Джордж Мередит, Джордж Мур, А. Пинеро, Г. А. Джонс и другие. За шесть лет своего существования театр поставил тридцать шесть пьес, в их числе произведения Ибсена, Золя, Шоу, Джорджа Мура.

Цензор обладает полной властью над лондонскими театрами... — Со времени опубликования настоящей статьи Шоу система театральной цензуры не претерпела в Англии решительно никаких изменений. Даже сумма штрафа, установленного за попытку избежать цензурного надзора, осталась неизменной со времен Шоу. До сего дня лорд-канцлер волен вымарывать из пьес любые куски или отменять уже подготовленные премьеры. Парламент, к которому не раз обращались крупнейшие драматурги, отказался стать на их сторону. Актом 1954 года цензурный произвол был распространен и на деятельность телевидения.

К стр. 87 *«Ченчи»* — трагедия (1819) английского поэта-романтика Шелли. Сюжет ее автор заимствовал из старинных итальянских хроник: дочь графа Ченчи мстит насильнику-отцу.

К стр. 88. *Лэм, Чарлз (1775—1834)* — английский шекспировед, писатель и эссеист; автор прозаических переложений драм Шекспира.

Льюис, Джордж Генри (1817—1878) — английский философ-позитивист, литературный и театральный критик.

Арнольд, Эдвин (1832—1904) — английский журналист и поэт; автор поэмы о Будде «Свет Азии»; переводчик с санскрита.

К стр. 89. *Рид, Чарлз (1814—1884)* — английский романист, обвинитель злоупотреблений в различных областях общественной жизни — в торговле, в отношениях между промышленниками и рабочими, в обращении с заключенными и т. д.

К стр. 92. *Мур, Джордж (1852—1933)* — английский романист, пропагандировавший в Англии творчество и эстетические принципы Золя.

К стр. 94. *Покажите им настоящие насос и лохани, как у мистера Краммлса...* — эпизод романа Диккенса «Николас Никклби». Соблазняя юного Николаса Никклби вступить в труппу бродячего театра, директор театра Краммлс просит его написать пьесу и как-нибудь использовать в ней настоящие лохани и насос, приобретенные Краммлсом на аукционе.

К стр. 101. *Банн, Альфред (1798—1860)* — английский антрепренер, переводчик Скриба, либреттист опер.

К стр. 104. *Томсон, Элизабет Садерден (1844—1933)* — английская художница-баталист.

«Атака легкой бригады» — стихотворение А. Теннисона, воспевающее доблестную гибель английской кавалерийской

бригады во время Крымской войны (1854). Стихотворение написано звучным, мелодичным стихом.

К стр. 106. *Коббетт, Уильям (1763—1835)* — видный английский левый публицист.

К стр. 118. *Три (Герберт Дрейпер Бирбом, 1853—1917)* — английский режиссер, актер, антрепренер, известный интерпретатор Шекспира. Свои постановки, полные режиссерских добавлений и корректив к тексту Шекспира, Бирбом-Три нередко подчинял индивидуальным особенностям «звезд» своего театра (Театр Ее величества) и в первую очередь — своим актерским особенностям. Вводя в одни спектакли множество оправданных только стремлением к иллюстративности зрелищных (гонущий корабль в «Буре») или музыкальных (женский хор в «Двенадцатой ночи») эффектов, режиссер в других случаях («Гамлет») стремился к символическим упрощениям. Бирбому-Три принадлежит первая попытка постановки «Гамлета» в сукнах.

Менестрели Кристи — популярная хоровая группа, исполнявшая пародийные негритянские песни. Руководил ею американский артист и певец Эдвин П. Кристи (1815—1862).

Уиндхем, Чарлз (1837—1919) — английский актер и режиссер, руководитель с 1876 года театра «Критерион».

К стр. 119. «*Очки* — переделка С. Гранди» (1890) французского фарса «Штички» Лабиша и Делакура.

Дейли Огастин (1839—1899) — американский драматург, антрепренер, режиссер, часто посещавший со своей труппой Англию. У театра Дейли было два постоянных помещения — в США и в Англии.

К стр. 122. *Каталани, Анжелика (1780—1849)* — итальянская оперная певица.

К стр. 123. *Тейлор, Том (1817—1880)* — английский драматург, автор более ста мелодрам.

К стр. 140. *Байрон, Генри Джеймс (1834—1884)* — английский комедиограф.

К стр. 143. *Грэнд, Сара (1855?—1943)* — английская писательница и общественная деятельница, участница борьбы за эмансипацию женщин, мэр города Бат.

К стр. 147. *Селеста, Селин (1814—1882)* — английская балерина и артистка пантомимы. Была антрепренером театров «Адельфи» и «Лицеум».

К стр. 149. *Безант, Энни (1847—1933)* — английская общественная деятельница, защитница самоопределения Индии. Увлекалась спиритизмом и теософией.

К стр. 152. «*Каменный пир*» — первая часть полного названия сатирической комедии Мольера «Каменный пир, или Дон Жуан».

К стр. 156. *«Освобождение Лукноу»* — мелодрама (1862) Д. Бусико.

К стр. 157. *Сэмюэл Уэллер* — персонаж романа Диккенса «Пикквикский клуб»; расторопный и остроумный слуга мистера Пикквика.

К стр. 159. *Аллен, Грант (1848—1899)* — английский философ, психолог и писатель.

Алфред Джингль — персонаж романа Диккенса «Пикквикский клуб»; проходимец и пустослов.

К стр. 160. *Роберт Макер, Беккет, Уолсей* — роли, которые Генри Ирвинг играл: в «Маkere» — одной из обработок популярной французской мелодрамы о ловком пройдохе «Постоялый двор в Адре»; «Беккете» — исторической пьесе А. Теннисона об архиепископе кентерберийском; «Генрихе VIII» — исторической хронике Шекспира (роль лорда-канцлера короля, кардинала Уолсей).

Гроссмит, Уидон (1852—1910) — английский артист, драматург и художник.

К стр. 161. *Король Артур* — заглавная роль в пьесе (1895) Дж. Каминза Карра «Король Артур», написанной по мотивам средневековых легенд и поставленной в театре «Лицеум» с декорациями Э. Берн-Джонса.

К стр. 162. *«Семь возрастов человека»*. — Монолог о семи возрастах человека произносит меланхолик Жак во втором акте комедии Шекспира «Как вам это понравится». Эти «семь возрастов» — младенчество, детство, любовь, военная и судейская служба, старость, дряхлость.

К стр. 165. *...чувство, вызываемое армией и герцогом...* — Имеется в виду герцог Артур Уэлсли Веллингтон (1769—1852), командующий объединенной армией Англии, Голландии, Ганновера и Брауншвейга, которая одержала победу над Наполеоном при Ватерлоо (1815).

К стр. 171. *Рени, Гвидо (1575—1642)* — итальянский художник-академист.

Романо, Джулио (1499—1546) — итальянский художник. Его аллегории отличает пышный декоративизм.

Доменкино (Доменико Кампери, 1581—1641) — итальянский художник-академист.

Караччи, Агостино и Аннибале — итальянские художники-академисты конца XVI века.

...в Национальной галерее теперь — у Кристи... — Шоу прощически называет Национальной галереей (так называется крупнейший лондонский музей изобразительных искусств) большой комиссионный магазин Кристи в Лондоне.

К стр. 173. *Буаль, Уле (1810—1880)* — норвежский скрипач, композитор и театральный деятель; собиратель и популяризатор норвежской народной музыки.

К стр. 174. *...видел дипломатичную Дору, и Теодору, и Тоскадо-ру...* — Шоу говорит здесь о героинях пьес Сарду «Дора», «Теодора» и «Тоска». Комедия «Дора» (1877) была переделана для английской сцены Р. Л. Стивенсоном и К. Скоттом и шла в Англии под названием «Дипломатия» (1884). Мелодрама «Теодора» (1884) шла в Англии в переделку Р. Бьюкенена (1890).

Брэдшоу — название железнодорожного указателя (по имени основателя издания).

Бедкер — название серии туристских путеводителей по странам Европы (по имени издателя серии).

К стр. 175. *Олдфилд, Нэнси (Анна, 1688—1730)* — английская актриса, о которой написана пьеса «Нэнси Олдфилд». В этой пьесе Эллен Терри играла заглавную роль.

К стр. 177. *...убийство Нэнси Беллом Сайксом...* — Речь идет об одном из эпизодов романа Диккенса «Оливер Твист», где описывается кровавое убийство грабителем Сайксом своей подруги Нэнси. Существовала также мелодрама на сюжет этого романа.

К стр. 179. *Кальве, Эмма (1862—1942)* — французская оперная певица, гастролировавшая во многих странах.

«Наваррянка» — опера (1894) Жюль Массне.

Бакстоун, Джон Болдуин (1802—1879) — английский актер и драматург; писал главным образом мелодрамы и фарсы.

К стр. 180. *Бэнкрофт, Сквайр (1841—1926)* и *Мэри Эффи (1839—1921)* — английские актеры-антрепренеры. В 1860—1870 гг. возглавляли Театр принца Уэльского, с 1880 года — театр «Хеймаркет». В режиссерской деятельности стремились к освобождению сценического искусства от мелодраматизма и фальши, к укреплению актерского ансамбля. Реформировали оформление интерьера. Благодаря Бэнкрофтам на английской сцене появились объемные декорации, сменившие рисованные («оперные») задники.

К стр. 181. *Байрейт* — оперный театр в городе Байрете (Бавария), построенный по замыслу Рихарда Вагнера. С 1882 года здесь регулярно проводятся фестивали музыки Вагнера.

Дженнер, Эдуард (1749—1823) — английский врач, открывший противосспенную вакцину (1796).

К стр. 183. *«Исправить никогда не поздно»* — роман (1856) Чарльза Рида, переделанный им в пьесу, о перевоспитании отбывших наказание преступников. Содержит критику системы тюремного заключения в Англии.

- К стр. 187. *Карлейль, Томас (1795—1881)* — английский публицист и критик, выступавший в своих произведениях с критикой капитализма. Здесь Шоу вспоминает работы Карлейля о Гете, Шиллере и Новалисе, выпавшие в 20-е годы прошлого века.
- К стр. 190. *Леметр, Фредерик (1800—1876)* — выдающийся французский актер, первым создавший на сцене антибуржуазный образ Роберта Макера.
- К стр. 193. *«Профессия Кэшелл Байрона»* — романа (1882) Шоу о превратностях судьбы боксера.
«Адмирал Гини» — пьеса (1897) Р. Л. Стивенсона и У. Э. Хенли.
- К стр. 194. *«Лионская красавица»* — историческая мелодрама (1838) Булвера-Литтона.
- К стр. 197. *Хэзлит, Уильям (1778—1830), Хант, Джеймс Генри Ли (1784—1859)* — английские критики и эссеисты середины XIX века.
- К стр. 200. *Жена Потифара* — персонаж Библии; жена начальника телохранителей фараона, которому был продан Иосиф в Египте. Жена Потифара искала близости с Иосифом, а когда он устоял перед ее домогательствами, обвинила его в покушении на ее честь.
- К стр. 207. *Мунэ-Сюлли, Жан (1841—1916)* — крупнейший французский трагик на рубеже XIX—XX веков, партнер Сары Бернар.
- К стр. 209. *...объяснениями, которые Клингсор дает Кундри...* — Речь идет об одном из эпизодов германских легенд, который был использован Р. Вагнером в опере «Парсифаль». Поэт, музыкант и волшебник Клингсор, лишенный права участвовать в рыцарских состязаниях, посадил сад, куда послушные ему юные девы заманивают ненавистных Клингсору рыцарей. Одной из этих дев, Кундри, не удается соблазнить рыцаря Парсифаля, развеивающего чары волшебного сада Клингсора.
Тьеполо, Джованни Баттиста (1696—1770) — венецианский мастер декоративной живописи, автор росписей в церквях и дворцах.
- К стр. 210. *Бернс, Джон (1858—1943)* — английский политический деятель, выступавший от имени рабочих с либерально-реформистской программой.
- К стр. 213. *...не в Портсмуте вместе с Винсенгом Краммсом...* — Шоу вспоминает эпизод из романа Диккенса «Николас Никкльби». Винсент Краммс — руководитель бродячей театральной труппы. Веселый эпизод романа о том, как легко при помощи ножниц и клея в два-три дня «перекрыть»

пару-другую французских мелодрам в «английскую пьесу», на долгие годы остался своеобразным отражением реальной действительности английского театра прошлого века.

К стр. 214. *«Риск»* — обработка Болтона и Сэвиля Роу французской комедии (1855) Октава Фейе.

«Кланкарти» — драма (1874) Тома Тейлора.

«Наши ребята» — комедия (1875) Г. Дж. Байрона, выдержавшая за четыре года около тысячи четырехсот представлений.

«Новые люди и старая земля» — пьеса Тома Тейлора.

К стр. 215. *«Заводчик»* — пьеса А. Пинеро; *«Листок бумаги»* — обработка Дж. Полгрейва Симпсона французской мелодрамы.

К стр. 216. *«Доллары и центсы»* — мелодрама (1885) О. Дейли.

К стр. 217. *Барнард, Фрэнсис Каули (1836—1917)* — редактор английского юмористического еженедельника «Панч» в 1880—1906 гг. Автор более сотни бурлескных комедий и обработок французских фарсов.

К стр. 218. *Рип Ван Винкль* — герой новеллы классика американской литературы Вашингтона Ирвинга (1783—1859), сюжет которой был навеян преданиями голландских поселенцев Америки. Усыпленный гномами, Рип Ван Винкль проспал войну за независимость Америки. Имя этого персонажа стало нарицательным для обозначения людей, отставших от времени.

К стр. 219. *Замиель* — персонаж еврейских, затем германских легенд; князь тьмы.

К стр. 226. *...вспоминает потом, словно Старый Моряк...* — В поэме «Стих о старом моряке» (1798) английского поэта-романтика Сэмюэла Колриджа (1772—1834) рассказывается о страшном и чудесном приключении, происшедшем когда-то со старым моряком. Рассказ ведется от лица моряка. Его слушатель — некий прохожий, торопившийся на свадьбу, но привлеченный таинственным обликом старца. Убив во время одного из плаваний альбатроса, моряк навлек на свой корабль невиданные бедствия: он попал в дрейф, кончилась пресная вода и вымерла вся команда. Моряк спасся только потому, что обратился с мольбой к богу.

К стр. 227. *Зенобия* — царица рабовладельческого государства Пальмира в Сирии (III век).

Доли Варден — персонаж романа Диккенса «Барнеби Радж»; красивая, жизнерадостная девушка, одевающаяся в нарядные пастушеские костюмы.

К стр. 230. *Де Решке, Ян (Мичеслав)* — польский тенор. *Орlando, Шарль* — персонажи комедии Шекспира «Как вам это понравится».

...по правилам Куинсберри... — Выражение «правила Куинсберри» обозначает джентльменское поведение спортсменов. Оно появилось вскоре после того, как английский легкоатлет Чемберс составил (1867) под наблюдением покровителя бокса маркиза Куинсберри (Джон Шолто Дуглас, 1844—1900) правила этого состязания.

К стр. 244. *Канут (995—1035)* — датский король, покоривший Англию и провозглашенный в 1016 году ее королем. Существует легенда о том, как Канут, смеясь над своими льстивыми придворными, сказал, что он не так уж велик — ведь морские волны безразличны к его приказаниям. В статье «Может ли критик быть драматургом» Шоу вспоминает о Кануте иронически, имея в виду Генри Ирвинга — «Канута» театра «Лицеум».

К стр. 248. *Иган, Пирс (1772—1849)* — популярный английский журналист, автор нескольких серий газетных очерков о жизни Лондона (1821—1828), предвосхитивших первые литературные опыты Диккенса и не раз инсценировавшихся.

К стр. 249. *Общество Елизаветинского театра* — театр, организованный в 1893 году в Лондоне У. Поулом. Общество провело серию шекспировских спектаклей, пользуясь только той сценической обстановкой, которая была известна в современном Шекспиру «елизаветинском» театре — без писаных декораций и кулис. Спектакли Общества шли без антрактов. Актеры появлялись на сцене в костюмах шекспировского времени.

К стр. 253. *Айрленд, Уильям Генри (1777—1835)*. — С этим именем связана знаменитая история о подделке шекспировских текстов и документов. Подделав почерк Шекспира, Айрленд составил много фальшивых контрактов, записок, написал даже трагедию «Вортигерн и Равенна», хронику «Генрих II» и любовное письмо Шекспира, чем ввел в заблуждение многих своих современников-шекспироведов. Подделки Айрленда были разоблачены шекспироведом Мелуоном.

К стр. 255. *Манисти, Генри (1808—1890)* — английский адвокат, работавший в юридической школе Грейз Инн, в зале которой шел рецензируемый Шоу спектакль.

К стр. 256. *Долметш, Арнольд (1858—1940)* — скрипач, посвятивший свою жизнь восстановлению старинных инструментов.

«Майкл и его падший ангел». — Эта пьеса была снята после десяти спектаклей — ее автора обвиняли в богохульстве.

К стр. 263. *«Алая буква»* — роман (1850) американского прозаика-романтика Натаниэля Хотторна (1804—1864).

Рафф, Иозеф Иозим (1822—1882) — немецкий композитор.

К стр. 265. *«Уэник Зенды»* — романтическая пьеса (1896) Эдуарда Роуза по роману Эптови Хоупа.

- К стр. 267. *Картон, Ричард Клод (1856—1928)* — английский драматург; писал преимущественно фарсы и мелодрамы.
- К стр. 271. *Бенсон, Фрэнк Роберт (1858—1939)* — английский актер-антрепренер, пропагандист Шекспира. Основатель гастрольного театра (1883), регулярно показывавшего несколько пьес Шекспира в английской провинции. Он же был организатором ежегодного шекспировского фестиваля в Стрэтфорде-на-Эйвоне.
- Грит, Бен (1857—1936)* — английский актер-антрепренер. Получил известность как постановщик шекспировских спектаклей под открытым небом.
- Баррет, Уилсон (1847—1904)* — английский актер-антрепренер, крупнейший исполнитель мелодрам.
- К стр. 276. *Роу, Николас (1674—1718)* — английский драматург, поэт, издатель Шекспира. Первый биограф Шекспира.
- К стр. 280. *Падеревский, Игнац Ян (1860—1941)* — польский дирижер и пианист.
- К стр. 281. *Фарни, Г. Б. (ум. в 1889 г.)* — английский драматург.
- Рис, Роберт (1838—1891)* — английский драматург, автор фарсов «Переодетый Ришелье» и др.
- К стр. 282. *Сейтон* — персонаж трагедии Шекспира «Макбет»; оруженосец Макбета.
- К стр. 283. *Готспер* — персонаж исторической хроники Шекспира «Генрих IV».
- К стр. 284. «*Ришелье*» — драма (1839) Бульвера-Литтона.
- К стр. 285. *Корзиноподобная фигура, безжизненная, как у Джека в Зеленом...* — Шоу имеет в виду персонаж ежегодного праздничного шествия английских трубочистов. Одному из подростков, участвующему в шествии, надевают на голову конусообразную корзину из переплетенных обручей, украшенную свежей зеленью и лентами, так что эти украшения покрывают его с головы до ног.
- Капитан Свифт* — герой одноименной пьесы (1888) С. Хэддона Чемберса.
- К стр. 290. «*Впечатления Теофрастуса Сача*» — сатирическое произведение (1879) английской писательницы Джордж Элиот.
- К стр. 291. *Элиот, Джордж (1819—1880)* — английская писательница, горячая сторонница женской эмансипации.
- К стр. 292. «*Лондонская спесь*» — сентиментальная пьеса (1841) Д. Бусико, рисующая современные драматургу лондонские нравы.

- К стр. 293. *Тобин, Джон (1770—1804)* — автор псевдоромантических пьес, в которых широко используются шекспировские сюжеты.
- К стр. 294. *«Величайший из сих»* — пьеса (1896) С. Гранди, которую Шоу характеризует как старомодную обработку прогрессивной темы — о борьбе гуманиста с догматиками.
- К стр. 295. *...катастрофическое поражение Парнелла...* — Шоу имеет в виду политический скандал, разыгравшийся в 1890 году вокруг одного из лидеров национально-освободительной борьбы Ирландии Чарлза Стюарта Парнелла (1846—1891). Обнарядовав связь Парнелла с женой капитана О'Ши, начавшего бракоразводный процесс, противники Парнелла добились прекращения политической деятельности последнего.
- К стр. 296. *«Небесные близнецы»* — дидактический роман Сары Гранд, вышедший в 1893 году в трех томах и выдержавший сразу несколько переизданий. В центре романа — образ эмансипированной женщины, воплощающей идеал автора.
- «Акид и Галатей»* — пасторальная опера Генделя.
- Сангли, Чарлз (1834—1922)* — известный английский баритон.
- К стр. 297. *«Вождь мужчин»* — мелодраматический детектив (1895) Чарлза Э. Д. Уорда на сюжет из политической жизни.
- «Домашний секретарь»* — комедия (1895) Р. К. Картона.
- К стр. 299. *Сидней, Филипп (1554—1586)* — английский поэт, государственный деятель, офицер, героически погибший на поле боя.
- К стр. 302. *Пеннел, Джозеф (1857—1926)* — американский художник, иллюстратор статей ряда авторов об архитектурных памятниках Европы.
- К стр. 303. *Рихтер, Ганс (1843—1916)* — немецкий оперный дирижер, известный интерпретатор Вагнера.
- Моттл, Феликс (1856—1911)* — австрийский композитор и дирижер, много работавший над интерпретацией Вагнера.
- К стр. 309. *...о «дикой» природе Бедфорд-парка.* — В лондонском районе Бедфорд-парк зелени совсем не много. Шоу обыгрывает здесь то, что этот район все еще носит название «парк».
- К стр. 311. *Миссис Гранди* — персонаж комедии Томаса Мортон (1764—1838) *«Бог в помощь»* (1800), не появляющийся на сцене. Мнением чопорной и лицемерной миссис Гранди персонажи комедии Мортон дорожат в той же степени, в какой дорожат мнением «княгини Марьи Алексеевны» персонажи *«Горя от ума»* Грибоедова.
- К стр. 313. *Маколей, Томас Бабингтон (1800—1859)* — крупный английский либерально-буржуазный публицист, историк, поли-

тический деятель, чрезвычайно популярный в середине прошлого века в Англии литературный критик.

К стр. 315. *Эдлин, Питер Генри (1819—1903)* — лондонский судья.

К стр. 317. *Уорд, Хамфри (Мэри Огаста, 1851—1920)* — автор популярного религиозно-мистического романа «Роберт Элсмер» (1888), противница движения за эмансипацию женщин.

Фредерик, Гаролд (1856—1898) — американский романист, автор бытовых, исторических, психологических романов.

Корелли, Мари (1855—1924) — английская романистка, часто использовавшая христианские и средневековые легенды.

Кейн, Томас Генри Кола (1853—1931) — английский романист. Многие его произведения посвящены описанию жизни на острове Мэн (между Англией и Ирландией).

К стр. 319. *Таппертит* — персонаж романа Диккенса «Барнеби Радж»; глупый и уродливый подмастерье слесаря, страдающий невероятным самомнением. Участник изображенного в романе бунта. Употребляя имя Таппертита нарицательно, Шоу имеет в виду ничтожного и самовлюбленного политика.

К стр. 320. *Гассе, Иоганн Адольф (1699—1783)* — немецкий композитор, автор легкой музыки.

Зухер, Роза (1849—1927) — немецкая певица; исполнительница всех партий сопрано в операх Вагнера, участница Байрейтских фестивалей 1886—1889 годов.

Фогль, Генрих (1845—1900) — немецкий певец, неоднократный участник вагнеровских фестивалей в Байрейте.

К стр. 321. *Партридж* — персонаж романа «Том Джонс» Г. Филдинга; цирюльник и школьный учитель. Партридж следующим образом оценивает виденный им спектакль «Гамлет» с Гарриком в заглавной роли: «Если бы мне явился призрак, я поступил бы точь-в-точь, как он... каждый порядочный человек, имея дело с такой матерью, поступил бы точно так же... Король — другое дело: каждое слово произносит внятно, вдвое громче, чем Гамлет, сразу видно, что актер!»

...мечты Альнашара.— Речь идет об арабской сказке: Альнашар вкладывает все свои сбережения в изделия из стекла. Мечтая о том времени, когда он разбогатеет, продав это стекло, он печально разбивает его.

К стр. 322. «*Спасенная Венеция, или раскрытый заговор*» — историческая трагедия Томаса Отвея (1652—1685).

Дюморье, Джордж Луи (1834—1896) — английский романист, автор романа «Трильби», об инсценировке которого (1895) пишет Шоу. Сюжет романа: волшебник Свенгали превращает никому не известную натурщицу в великую певицу. Внезапно во время одного из триумфальных спектаклей певицы Трильби волшебник умирает. Трильби лишается голоса и через некоторое время тоже умирает.

«Знак креста» — пьеса У. Баррета о римском патриции, которого обратила в христианство любовь к христианке.

«Красная мантия» — приключенческая мелодрама (1896) Эдуарда Роуза по роману Стенли Уэймена, в которой фигурируют дуэль, драки, бегство через камин, взлом княжеского сундучка с драгоценностями и т. п.

Жиль де Бери — персонаж пьесы «Красная мантия» Э. Роуза; мелодраматический злодей.

Везин, Герман (1829—1910) — английский актер, репертуар которого поражает диапазоном ролей — от Макбета, Отелло, Яго, Жака до сэра Питера Тиззла («Школа злословия» Шеридана).

К стр. 328. *Люнье-По (Орельен Мари. 1869—1940)* — французский режиссер-символист, организатор театра «Эвр» («Творчество»).

К стр. 336. *...и в Бермондси, и в Борнемуте...* — то есть в самых различных социальных слоях. Бермондси — рабочий район Лондона, Борнемут — курорт на южном берегу Англии.

К стр. 338. *«Миддлмарч»* — психологический роман о провинциальных нравах (1871—1872) английской писательницы Джордж Элиот. В центре романа — история двух несчастливых браков.

Аманда — персонаж романа Т. Смоллета «Приключения Перрегрина Пикля»; соблазненная героем романа женщина.

К стр. 342. *Беллона* — богиня войны в древнеримской мифологии.

К стр. 344. *...лидеровский закат...* — то есть напоминающий пейзажи английского художника Бенджамина Уильямса Лидера (1831—1923). Лидер писал главным образом пейзажи Уорсетшира и Уэльса.

Де Решке, Эдуард — польский бас (см. также коммент. к стр. 230).

Икс, Эмма (1865—1952) — американская певица.

К стр. 347. *Кинсли, Чарльз (1819—1875)* — английский писатель, во взглядах которого сочувствие чартистскому движению сочеталось с идеями христианского социализма.

К стр. 348. *Сайлас Уегг* — персонаж романа Диккенса «Наш общий друг»: помешанный учитель-проходимец, постоянно декламирующий пошлые стихи.

К стр. 349. *О. Уильям Шекспир, эсквайр, погибший от пьянства...* — Шоу имеет в виду не вполне достоверное свидетельство стратфордского священника, который через сорок пять лет после смерти Шекспира рассказывал, будто незадолго до кончины Шекспира его посетили поэт Дрейтон и драматург

Бен Джонсон, и Шекспир, выпив с ними слишком много вина, заболел и вскоре умер.

К стр. 354. *Шаминад, Луиз Стефани* — пианистка и композитор, автор легкой музыки.

К стр. 355. *Жена Алана* — инсценировка рассказа (1893) Элин Эмин.

К стр. 362. *Скорь сагамы* — инсценировка (1897) Герберта Вудгейта и Поля М. Бертон одноименного романа Мари Корелли; мелодраматическая обработка сюжетов старинных германских легенд.

К стр. 364. *Роритаксия* — вымышленная европейская страна, где происходят фантастические события романов Э. Хоупа «Узник Зенды» (1894) и «Рушерт Гентцау» (1898). Это название обычно применялось затем для обозначения театрального мира.

К стр. 371. *Сильфида* — фантастический балет (1832) Шнайцгоффера.

Блудный сын — паятомима (1891) М. Карре на музыку А. Уормсера.

К стр. 372. *Строптивая Салли* — обработка Ф. К. Барнанда французской комедии.

Том Баулинг — персонаж романа Т. Смоллета «Приключения Родерика Рэндюма»; морской офицер.

К стр. 375. *Пляски смерти* — серия миниатюрных гравюр на дереве (1525—1526) немецкого художника Ганса Гольбейна (1497—1543), должествующая показать равенство людей всех классов и сословий перед лицом смерти. Каждая гравюра представляет собой жанровую зарисовку, но рядом с епископом, пахарем или представителем другого сословия неизменно находится скелет.

К стр. 376. *Колокольчики* — переработка Л. Льюиса повести Эркмана-Шатриана «Польский еврей» — о трактирщике, убитшем из корысти своего постояльца.

Мансфилд, Ричард (1857—1907) — английский и американский актер-романтик и драматург. Противник современной ему драматургии, он увлекся, однако, поэтичностью «Пера Гюнта» Ибсена и впервые в Америке поставил эту пьесу в сезон 1906/07 г. Он же первым поставил в США пьесы Шоу.

Лва бродяги — мелодрама (1896) Г. Р. Сямса и Артура Шерли.

Ист Линн — инсценировка одноименного романа (1861) Эллен Вуд (1814—1887). Сюжет романа: покинувшая дом жена тайно туда возвращается и работает, не узнавая мужем, гувернанткой своих детей.

- К стр. 377. *«Черноглазая Сьюзен»* — сентиментальная мелодрама (1829) Дугласа Джерролда.
- К стр. 378. *«Миссис Лесингем»* — пьеса (1894) Джорджа Флеминга.
- К стр. 388. *«Престолы всемогущих»* — инсценировка (1897) романа Гилберта Паркера.
- «Любимый конек»* — комедия (1896) А. Пинеро.
- К стр. 396. *«Две розы»* — сентиментальная мелодрама (1870) Джеймса Олбери, прошедшая 290 раз подряд и принесшая первый успех Генри Ирвингу, выступившему в роли жуликоватого нищего.
- К стр. 397. *Вандердекен* — персонаж оперы Вагнера «Моряк-скиталец». Легенда о капитане Вандердекене — вечном скитальце по волнам океана, с которого снимет проклятье лишь чья-нибудь добровольная смерть, — была обработана также У. Г. Уиллсом (пьеса «Вандердекен») для Генри Ирвинга.
- К стр. 398. *Россетти, Данте Габриэль (1828—1882)* — английский поэт и художник. В его творчестве средневековые сюжеты получали чувственно-мистическую трактовку.
- К стр. 399. *«Замок Отранто»* — роман, написанный в 1765 году английским писателем Горацием Уолполом — создателем жанра «готического» или «романа ужасов и тайн».
- К стр. 401. *Улыбышев А. Д. (1794—1858)* — русский музыкальный критик, автор написанной на французском языке капитальной «Новой биографии Моцарта», в которой ставит Моцарта выше композиторов всех времен и народов.
- К стр. 402. *«Прерафаэлиты»* — творческое объединение (1848), организованное английскими художниками Хантом, Милле, поэтом и художником Россетти. Основную свою задачу «прерафаэлиты» видели в возрождении искусства предшественников Рафаэля. Живопись «прерафаэлитов» отличают яркие тона, четкие линии, многоплановая композиция, особый способ наложения краски. Выступая противниками академизма, «прерафаэлиты» тяготели к мистике и символизму.
- Марис, Джон (1837—1899)* — голландский пейзажист.
- Уде, Фриц Карл Герман фон (1848—1911)* — немецкий художник, автор жанровых и исторических полотен.
- К стр. 403. *Виргиний* — легендарный римский центурион, убивший свою дочь, чтобы она не досталась патрицию. Эта история легла в основу трагедий «Виргиния» госпожи Брук (1756), «Виргиния» Дуаньи (1791), «Виргиний» Д. Ш. Ноулса (1820) и других.
- К стр. 406. *«Привидения» на юбилее* — Юбилей, о котором идет речь в этой статье, — шестидесятилетие правления английской королевы Виктории.

- К стр. 407. ...пока англичане палили в Спитхед... — Английские короли принимают обычно парад военно-морского флота на рейде Спитхед перед портсмутским портом.
- К стр. 408. *Первый джентльмен Европы* — прозвище английского короля Георга IV, который считался законодателем моды. Бракоразводный процесс Георга IV с королевой Каролиной обнаружил перед всей Англией его безнравственность.
- К стр. 409. *«Сумасброд»* — комедия Мольера.
- К стр. 410. *Гуд, Томас (1799—1845)* — английский юмористический поэт, один из первых английских писателей 1830—40-х годов, обратившихся к современной теме. В стихотворениях «Песнь о рубашке» и «Мост вздохов» написал о несправедливых страданиях неимущих и людей труда.
- К стр. 413. *Валенсий, Коломба* — персонажи мелодрамы (1844) Р. Браунинга «День рождения Коломбы».
- К стр. 416. ...до того момента, как Шопенгауэр нашел ключ... — Артур Шопенгауэр (1788—1860) — немецкий философ-идеалист. В своем главном труде «Мир как воля и представление» (1819) Шопенгауэр высказывает пессимистический взгляд на жизнь. Не разделяя основных положений его философии, Шоу, однако, поддерживает его взгляд, что воля является важнейшим фактором эволюции. В данном контексте Шоу говорит, что недовольство Гамлета существующей жизнью привело к необходимости появления философа, которому надлежало объяснить перспективы развития человечества.
- К стр. 417. *Карл II* — английский король (1660—1685), восстановивший в 1660 году абсолютную монархию, свергнутую буржуазной революцией. Годы его правления отмечены жестокими репрессиями против республиканцев и разгулом распутства при дворе.
- К стр. 418. *Чемберс, Роберт (1802—1871)* — шотландский издатель и автор книг по истории, литературе, эволюции в природе.
- К стр. 420. *Браун, Форд Мэдокс (1821—1893)* — крупный английский художник, «прерафаэлит».
- К стр. 421. *Барри, Джеймс Мэтью (1860—1937)* — английский романист, драматург, мастер юмористического бытописательства.
- К стр. 423. *«Белый вереск»* — мелодрама (1897). Сесилия Роли и Генри Гамильтона на темы из современной жизни.
- К стр. 427. *Агнес Уикфилд* — персонаж романа Диккенса «Дэвид Копперфильд»; ленивая и отзывчивая, «ангелоподобная» жена героя.

Эстер Саммерсон — другая, «голубая» героиня Диккенса, персонаж романа «Холодный дом»; скромная, трудолюбивая, лишенная недостатков девушка.

- К стр. 432. *Родс, Сесиль (1853—1902)* — английский политический деятель, колонизатор.
- К стр. 443. *«Шарлотта Корде»* — драма Кирла Белью (1897).
- К стр. 444. *...лауреату мадам Тюссо...* — Называя младшего современника Шекспира Д. Уэбстера «лауреатом мадам Тюссо», Шоу намекает на обилие в его трагедиях кровавых преступлений (см. коммент. к стр. 72).
Дентфорд — местечко, где в 1593 году был убит предшественник Шекспира в драме Кристофер Марло.
- К стр. 445. *«Мальтийский еврей»* — трагедия (1592) Кристофера Марло. В центре трагедии — образ богатого еврея Варравы, идущего на множество бесчеловечных преступлений в стремлении отомстить мальтийским рыцарям, отнявшим у него имущество. Многие черты этого образа повторяются у ростовщика Шейлоке из «Венецианского купца» Шекспира.
Фауст, Бюсси д'Амбуа, Боссоло — персонажи трагедий «Трагическая история доктора Фауста» Марло, «Бюсси д'Амбуа» и «Месть Бюсси д'Амбуа» Д. Чапмена (1559—1634) и «Герцогиня Мальфия» Д. Уэбстера (беглый раб — убийца Боссоло).
- Шпор, Людвиг (1784—1859)* — немецкий скрипач-виртуоз и композитор, автор легкой музыки.
Темпл — район юридических контор в Лондоне.
- К стр. 449. *Да Понте, Лоренцо (1749—1838)* — итальянский филолог, либреттист вейской «Итальянской оперы». Автор либретто к операм Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан».
«Синяя книга» — сборники английских правительственных документов, выпускаемые в сляках переплетах.
- К стр. 454. *Нэш, Джон (1828—1901)* — известный английский артист мюзик-холла.
- К стр. 460. *Джонсон, Сэмюэл (1709—1784)* — английский писатель, критик, языковед; автор многих английских крылатых выражений.
Хэррис, Фрэнк (1854—1931) — английский и американский писатель и журналист, автор биографии «Шекспир — человек» (1909), издатель и редактор «Сэтердей ревю», где печатались театральные рецензии Шоу.
- К стр. 464. *Маклаис, Дэниэл (1806—1870)* — английский художник-академист.
- К стр. 467. *Милль, Джон Стюарт (1806—1873)* — видный английский экономист и философ середины XIX века, один из главных теоретиков «утилитаризма» — идейной основы английских либералов и радикалов в их борьбе за парламентскую реформу и буржуазно-демократические преобразования.

- К стр. 468. ...не дальше пророка Когелета... — Когелет — еврейское название библейской книги «Екклесиаст». «Когелет» — по-еврейски, «екклесиаст» — по-гречески означает «проповедник».
- К стр. 469. *Сценическое общество* — клубный театр в Лондоне, к которому после закрытия «Независимого театра» перешла роль экспериментальной сцены. Спектакли Сценического общества предназначались для его членов — актеров, критиков, писателей, — число которых не превышало полутора тысяч человек. В репертуаре Общества были широко представлены достижения разных направлений современной ему драматургии. Начав с постановок Ибсена, Толстого, Гауптмана, Чехова, Горького, Шоу, Общество затем уделяет особое внимание драмам Ведекинда, Бара, Шницлера, Йетса и других.
- К стр. 475. *Марио, Джованни Матео (1810—1883)* — итальянский тенор.
- К стр. 477. *«Прелестная Нелли»* — пьеса Поля Кестера, впервые поставленная в 1900 году в театре «Хеймаркет». Луи Калверт создал в ней чрезвычайно популярный образ старого моряка.
- К стр. 478. Имеется в виду миссис Чарлз Калверт, известная английская актриса.
- К стр. 487. *«Янтарное сердце»* — пьеса (1887) Альфреда Сеселя Калмура.
- К стр. 494. *Турго, Анн Робер Жак (1727—1781)* — французский государственный деятель и экономист, автор книг по политической экономии.
- К стр. 501. *Берк, Эдмунд (1729—1797)* — английский реакционный публицист времен Французской революции. Утверждал, что для Англии не характерны революционные преобразования.
- К стр. 503. *Сарсэ, Франциск (1828—1899)* — консервативный французский критик, защитник авторов «хорошо сделанных» пьес Сарду, Ожье, Лабиша и им подобных.
- К стр. 513. *Кануя* — город в Италии, где разбил свой зимний лагерь карфагенский полководец Ганнибал после победы над римлянами в сражении при Каннах (216 г. до н. э.). Длительное пребывание Ганнибала в Кануе вызвало нарекания — Ганнибала обвиняли в том, что его «убаюкали чары Кануи». С этих пор «Кануя» стала нарицательно обозначать место полного душевного покоя или состояние полнейшей безмятежности.
- К стр. 514. *Холдейн, Джон Скотт (1860—1936)* — английский ученый, занимался философией естественных наук, изобрел средства охраны труда в шахтах.
- К стр. 517. *Вольф, Гуго (1860—1903)* — немецкий композитор-песенник, ученик Вагнера.

«Эндимион» — поэма (1818) на античные темы английского романтика Джона Китса (1795—1821), в которой воспеваются вечная любовь и красота, доступные одному только искусству.

К стр. 518. *Энн Уайтфилд* — героиня комедии Шоу «Человек и сверхчеловек», воплощающая «жизненную силу», заключенную, по мысли Шоу, в каждой женщине.

«Шоколадный солдатик» — комическая опера Оскара Штрауса (1910). Либретто Станислауса Стэнджа на традиционные немецкие сюжеты.

К стр. 519. *Роубэн Рэмсен* — персонаж комедии Шоу «Человек и сверхчеловек», вобравший в себя основные предрассудки respectable английского англичанина — буржуа.

К стр. 521. *Когда цензура убила в Англии серьезную драму и драматургам пришлось обратиться к роману...* — В 1737 году правительство Роберта Уолпола, против которого выступал со своими сатирическими комедиями Г. Филдинг, введя строгую театральную цензуру, фактически запретило писателю заниматься драматургической деятельностью. С этого времени Филдинг писал только романы и очерки. Введение строгой театральной цензуры неблагоприятно сказалось на развитии всей английской драмы.

Тетушка Салли — персонаж романа Диккенса «Лавка древностей»; злая хозяйка маленькой служанки.

К стр. 522. *Рустигелло* — персонаж драмы В. Гюго «Луcreция Борджа»; слуга дона Альфонсо д'Эсте, герцога Феррарского. Образ этого циничного слуги, который с помощью жребия решает, совершать или нет возложенное на него убийство, вносит прозаически-бытовой элемент в трагическую атмосферу действия и «снижает» характер святого и ревнивого злодея-герцога. Такого же рода сочетание характеров Шоу находит и в романе Вальтера Скотта «Айвенго» — образ преданного и храброго шута Вамбы выведен рядом с идеализированным образом его господина, Цедрика Саксонского.

«Модный брак» — комедия (1672) Д. Драйдена. Сюжет комедии: переплетение двух любовных интриг, в которые замешаны две супружеские пары.

К стр. 524. *Сиротка* — персонаж романа Диккенса «Дэвид Копперфильд»; служанка Микоберов.

К стр. 525. *Джордж Генри (1839—1897)* — американский мелкобуржуазный экономист, требовавший переложения налога с промышленников на землевладельцев как на эксплуататоров дарового природного материала. Джордж писал о необходимости национализации земли и основных средств производства.

К стр. 526. *Карпантье для Фальстафа* — только предмет жалости... — Французский боксер Жорж Карпантье (род. в

1894 году) был изящно сложен и выступал в легкой и тяжелой весовых категориях. Шоу вспоминает его здесь в связи со знаменитым матчем в 1921 году, когда Карпантье был побежден американцем Джекком Демпси — чемпионом мира в тяжелом весе, человеком-гигантом, сложением напоминающим Фальстафа.

К стр. 530. *Театр Аббатства* — первый ирландский национальный театр, основанный в 1904 году по инициативе ирландского поэта и драматурга Уильяма Батлера Йетса (1865—1939) и ирландской писательницы Изабеллы Огасты Грегори (1852—1932).

К стр. 544. «*Эдипов комплекс*» — один из «универсальных» психических комплексов, играющих, по мнению Фрейда и его последователей, определяющую роль в жизни человека. Своим названием «эдипов комплекс» обязан античному мифу о кровосмесительном браке царя Эдипа со своей матерью. Содержание этого инстинктивного комплекса — сын ревнует мать к отцу. В ключе «эдипова комплекса» решены многие произведения западного искусства XX века. Трактовка «Гамлета» тоже неоднократно связывалась некоторыми шекспироведами и театральными деятелями с «эдиповым комплексом», против чего Шоу решительно протестует.

К стр. 546. *Пепис, Сэмюэл (1633—1703)* — английский мемуарист, зарисовавший в своих дневниках театральные нравы Англии середины XVII века.

К стр. 547. *Мельба, Нелли (1861—1931)* — австралийская певица.

К стр. 555. «*Невеста в трауре*» — единственная трагедия (1697) английского комедиографа У. Конгрива (1670—1729).

«Слово Бернарда Шоу об актерах и актерском мастерстве». — Эта статья, по-видимому, представляет собой запись речи Шоу, сделанную во время его выступления. Королевская академия драматического искусства (со сроком обучения два года) была основана Г. Бирбомом-Три в 1904 году. Шоу принимал деятельное участие в работе Академии и завещал ей часть своих средств.

К стр. 572. *...младшая дочь Карла Маркса...* — Элеонора Маркс-Эвелинг принимала большое участие в политической жизни. Она помогала Энгельсу в работе по изданию наследства ее отца. Одна из заслуг ее перед рабочим движением состояла в привлечении некалцифицированных рабочих и женщин в английские профсоюзы.

К стр. 581. *Коуден-Кларк, Мэри Виктория (1809—1898)* — английский шекспировед.

К стр. 584. *Бусико, Дайон (1820—1890)* — автор многочисленных пьес с эффектными мелодраматическими положениями и обработок инсценировок классической прозы.

К стр. 589. *Киркегаард, Серен (1813—1855)* — датский философ.

К стр. 590. *Глупую мелоуновскую поправку...* — поправка к тексту «Генриха V», о которой говорит здесь Шоу, принадлежит на самом деле не Эдмонду Мелоуну (1741—1812), а другому шекспироведу — Теобальду. Мнение Шоу об этой поправке большинством шекспироведов не разделяется.

К стр. 592. *Леди Уишфорд* — персонаж комедии У. Конгрива «Как поступают в свете»; увидшая красавица вдова.

К стр. 593. *Обераммергау* — городок в Германии, где раз в десять лет любители играют средневековые мистерии.

К стр. 595. *Рэттиген, Теренс (род. 1911)* — современный английский драматург, автор салонных комедий и модных психологических драм.

К стр. 597. *Наффилд (Уильям Ричард Моррис, род. 1877)* — английский автомобильный король.

УКАЗАТЕЛЬ

- Абингдон, У. Л. — 392.
 «Адмирал Гини» — 193.
 Айрленд, Уильям Генри — 253, 301.
 «Акид и Галатея» — 296.
 «Алая буква» — 263.
 Александр, Джордж — 118, 122, 129, 142, 255, 264, 265, 322, 345, 350, 364, 374, 414, 435, 451—453.
 Александр Македонский — 74.
 «Александрия» — 392.
 «Алиса у очага» — 490.
 Алкивиад — 223.
 Аллен, Грант — 159, 337.
 Альбер-Мейе — 334.
 Альма-Тадема, Лоуренс — 441, 488.
 «Альцеста» — 443.
 «Анна Каренина» — 524.
 Анна, королева Англии — 377.
 «Антоний и Клеопатра» — 395, 396, 438, 457, 520.
 Ануин, Фишер — 326.
 Аристотель — 76, 300, 521, 565, 579, 600.
 Аристофан — 186, 508, 520, 580, 593, 597.
 Армбрустер — 263.
 Арнольд, Мэтью — 43, 318.
 Арнольд, Эдвин — 88, 92.
 Арсидекни — 351.
 Архиепископ Кенторборийский — 406.
 Арчер, Уильям — 85, 91, 92, 115, 116, 123, 124, 126, 197, 198, 247, 287, 288, 290, 291, 316, 322, 327, 353, 358, 373, 374, 566, 567, 571.
 Арчер, Чарлз — 327.
 Байрон, Генри Джеймс — 140, 214, 281.
 Байрон, Джордж Ноэл Гордон — 43, 165, 205, 301, 338, 399, 463, 464, 494.
 Бабли, Роусон — 277.
 Бакстоун, Джон Болдуин — 179.
 Бальзак, Оноре де — 92, 493, 517.
 Бани, Альфред — 101.
 Баньян, Джон — 51, 64, 65, 579.
 Барбьерн — 335.
 Баркер — 457, 475, 477.
 Барнард, Фрэнсис Каули — 217, 281.
 Барнс, Кеннет Ралф — 420.
 Баррет, Оскар — 363.
 Баррет, Уилсон — 271, 374.
 Барри, Джеймс Мэтью — 421, 425—427, 429, 490.
 Барримор, Бланш — 545.
 Барримор, Джон — 543, 544.
 Бартон, Дора — 380.
 Батлер, Сэмюэл — 62, 514.
 Баумен, Паджит — 446.
 Баутон, Ратленд — 583.
 Бах, Иоганн Себастьян — 301, 445, 568.
 Беверидж, Дж. Д. — 453.
 «Бедный Поттон» — 233, 238, 239, 241.

- Безант, Эни — 149.
 Беласко, Дэвид — 152, 156.
 Белл, Клайв — 526—528.
 «Белый вереск» — 423.
 Бепнет, Арнольд — 514.
 Бенсон, Фрэнк Роберт — 271, 461.
 Бербедж, Ричард — 582.
 Бергсон, Анри — 514.
 Бердслей, Обри — 493.
 Беринджер, Эсме — 238.
 Берк, Эдмунд — 501.
 Берлиоз, Гектор — 138, 402.
 Бери-Джонс, Эдуард — 45, 266, 488.
 Бернар, Сара — 177—180, 195, 197—205, 207—209, 211, 212, 219, 223, 334, 342, 398, 403—405.
 Бернс, Джон — 210.
 Беттертон, Томас — 535, 582.
 Бетховен, Людвиг ван — 62, 233, 275, 281, 296, 303, 307, 311, 328, 344, 353, 359, 445, 464, 467, 504, 554, 595.
 Бизе, Жорж — 442.
 «Бизнес есть бизнес» — 475.
 Бирбом-Три — см. Три.
 Бирд, Доротея — 349.
 Бит — 241.
 Блейк, Уильям — 45, 514.
 «Блудный сын» — 371.
 Блэк, Уильям — 353.
 «Божественная комедия» — 517.
 Бойтон — 178.
 «Бокс и Кокс» — 277.
 «Большие надежды» — 581.
 Бомарше (Пьер Огюстен Карон) — 492, 501.
 Бомонт, Фрэнсис — 172, 300, 444—446.
 Борджа, Лукреция — 79.
 «Борьба за престол» — 361.
 Босуэлл — 349.
 Боттичелли, Сандро — 302.
 Боун, Леопольд — 237.
 «Бранд» — 186.
 Браун, Форд Мэдокс — 420, 464.
 Браунинг, Роберт — 374, 413, 464.
 Бренвилле, Мари Мадлен — 79.
 Брет Гарт, Фрэнсис — 306.
 Брэджес-Эдамс, У. — 538, 539.
 Брие, Эжен — 55, 56, 64, 492, 493, 500—503, 508, 510.
 Брок — 401.
 Бронте, Шарлотта — 389.
 Бру, Лайонель — 285, 286.
 Бру, Сядней — 248.
 Бру, Фанни — 133, 240.
 Брук — 263, 298, 429.
 Брук, Густав — 592.
 Брукфилд, Чарлз — 133.
 Брэдлоу, Чарлз — 49, 148, 410.
 Брюер, Дж. Г. — 446.
 Буваль Жюль — 381.
 Бульвер-Литтон, Эдуард Роберт — 143, 492, 581.
 Бульль, Уле — 173.
 Бурн, Флоренс — 172.
 Буршье, Артур — 254, 323.
 «Буря» — 421—425.
 Бусико, Дайон — 584.
 Бут, Джуннус Брутус — 289.
 Бьюкенен, Роберт — 84, 557.
 Бакон, Фрэнсис — 255.
 Бакши, Александр — 553.
 Банкрофт, Мари Эффи — 180.
 Банкрофт, Скуайр — 180, 373, 391.
 «В тихом омуте черти водятся» — 123, 124, 214.
 Вагнер, Рихард — 45, 56, 82, 93, 123, 154, 181, 185, 194, 208, 301, 303, 305, 308, 316, 338, 359—361, 401, 402, 409, 422, 449, 464, 491, 519, 522, 552, 571, 576.
 Вайберт — 323.
 Валентайн, Сидней — 165, 166.
 Ван-Дейк, Антонис — 481.
 Вашингтон, Джордж — 78, 114.
 «Веер леди Уиндермир» — 140, 215.
 Везин, Герман — 322.
 «Векфильдский священник» — 487.
 Веласкес, Диего — 307, 490, 517.
 «Величайший из сих» — 294, 296, 384.
 Веллингтон, Артур Уэлсли — 50, 131.
 «Венецианский купец» — 252, 308, 445, 447, 481, 491.
 Верди, Джузеппе — 522, 579.

- Вернон, У. Г. — 85, 349, 374
376, 379, 380, 453.
- Версингеторикс — 465.
- Виктория, королева Англии —
54, 406—408.
- Вильгельм Второй — 432.
- Вильгельм Оранский — 227.
- Вильсон, Шютц — 170.
- «Виндзорские проказницы» —
59, 522
- Винцент — 349.
- «Вишневый сад» — 73, 512,
515—517.
- «Власть тьмы» — 524.
- «Вождь мужчин» — 297.
- «Возвращение блудного сына» — 492.
- «Воители в Хельгеланде» —
361, 489.
- «Вольпоне» — 541.
- Вольтер (Франсуа Мари
Аруэ) — 521.
- Вольф, Гуго — 517.
- «Вортигери и Равенна» — 253.
- Восс, Ричард — 195, 392.
- «Впечатления Теофрастуса Са-
ча» — 290.
- «Враг народа» — 120, 364.
- «Вторая жена Тэнкерей» —
140, 143, 144, 146, 147, 150,
182, 184, 215, 233, 315, 388.
- Вуд (Матильда Шарлотта Уай-
нинг) — 118, 123, 247, 248.
- Вэнбру, Айрин — 141, 323, 324.
- Вэнбру, Вайолет — 284, 322, 323.
- «Гай Домвилл» — 126, 128, 129,
364.
- Гайди, Иозеф — 418
- «Гамлет» — 70, 75, 119, 153,
167, 185, 210, 248, 258, 276,
277, 321, 327, 381, 383, 386,
397, 413, 420, 422, 435—
437, 447, 472, 501, 543—545,
582, 586, 597.
- Гарви, Джон Мартин — 380,
419.
- Гарди, Томас — 514.
- Гарибальди, Джузеппе — 49.
- Гаррик, Дэвид — 80, 293, 321,
414, 432—434, 439, 461, 535,
598.
- Гассе, Иоганн Адольф — 320.
- Гатти, Генри — 218.
- Гаутман, Герхарт — 469.
- Гамп, Нелл — 54.
- Гендель, Георг Фридрих — 275,
296, 312, 363, 517.
- «Генрих IV» — 59, 278, 283.
- «Генрих V» — 136, 286, 466.
- «Генрих VI» — 440.
- «Генрих VIII» — 350.
- Гепуорт — 447.
- Герберт, Генри — 436.
- «Герцогиня из Байзотера» —
317.
- Гете, Иоганн Вольфганг — 84,
160, 185, 186, 301, 305, 333,
401, 411, 437, 449, 462, 464,
481, 487, 519.
- Гизо, Франсуа Пьер Гийом —
493.
- Гилберт — 214, 216, 240.
- Гилберт, Уильям Швенк — 84,
108, 140—142, 177, 184, 239,
240, 350.
- Гилмор, Фрэнк — 285.
- Гиссинг, Джордж Роберт — 60.
- Гитри — 208.
- «Глава из «Дон-Кихота» — 159,
166.
- Гладстон, Уильям Юарт — 49,
346, 495.
- Глюк, Кристоф Виллибальд —
442, 443, 454, 504.
- Говард, Леонард — 447.
- Голдсмит, Олвер — 293, 487,
541, 542, 579.
- «Голландский повар» — 393.
- Голсуорси, Джон — 514.
- Гольбейн, Ганс — 302.
- Гомер — 305, 465, 466, 517.
- Гонкуры, Жюль и Эдмон —
493.
- Гоплинг, Луиза — 264.
- Гордон, Уильям — 107, 108, 346.
- Горький, А. М. — 55, 58, 64
- Гофман, Леопольд — 344.
- Гранди, Сидней — 84, 173, 183,
186, 187, 256, 257, 292, 412,
428, 579.
- Грант — 101.
- Грант, Джеймс — 387.
- Грегори, Изабелла Огаста —
530, 542.
- Гройн, Джекоб Томас — 85, 87,
119, 120, 392, 469, 470.
- Гройнджер — 103.

- Григ, Эдвард Хагеруп — 329.
 Гримальди, Джозеф — 67.
 Грин, Роберт — 172, 300.
 Грит, Бен — 271, 277, 387.
 Грит, Клэр — 478.
 Гроссмит — 398.
 Гроссмит, Уидон — 160, 239, 241.
 Гроувз — 395.
 Грэнвилл, Шарлотта — 418.
 Грэнвилл-Баркер, Харли — 73, 491, 514, 524, 534, 538.
 Грэнд, Сара — 143, 295, 317, 338, 389.
 Гуд, Томас — 410.
 Гулд, Бернард — 114, 266, 267, 277, 278, 419.
 Гулд, Натком — 386, 387.
 Гуно, Шарль — 333, 442.
 Гюго, Виктор — 402, 494, 522.
 Да Понте, Лоренцо — 449.
 Д'Аннуцио, Габриэль — 493.
 Д'Артуа, Арман — 399, 405.
 «Дама с камелиями» — 198, 201, 203
 Данте — 227, 517.
 Дарвин, Чарлз — 494, 496.
 «Два бродяги» — 376.
 «Два веронца» — 216, 219, 225, 228.
 «Две розы» — 396, 487.
 «Двенадцатая ночь» — 134, 135.
 Де Банвиль, Теодор — 267.
 Деваль — 334.
 «Девушка, которую я покинул» — 152—154, 157.
 Дейли, Огастия — 119, 213—220—226, 228, 229, 286, 298, 461.
 Декарт, Рене — 526.
 Делакура, Эжен — 401, 402.
 «Делия Хардинг» — 152, 157, 158, 215.
 Де Решке, Эдуард — 344.
 Де Решке, Ян (Мичеслав), польский тенор — 230, 344.
 Де Сильва — 166.
 Дефо, Дэниэл — 494.
 Джакине — 371.
 Джакометти, Паоло — 398.
 «Джедберри младший» — 395.
 Джеймс, Генри — 126—129, 364, 541, 542, 579, 598.
 Дженнер, Эдуард — 181.
 Джерман, Эдуард — 350, 422.
 Джеффриз, Элис — 151, 167, 169.
 Джефферсон, Джозеф — 67, 218, 319.
 Джиллет, Уильям — 491.
 Джонс, Генри Артур — 84, 129, 140, 171, 184, 255—257, 259—262, 271, 314, 410, 470, 579, 580.
 Джонс, Эдуард — 249.
 Джонсон, Бен — 460, 541.
 Джонсон, Сэмюэл — 460, 541.
 Джонсон, Чарлз — 171, 300.
 Джордж, Генри — 525.
 Джотто — 228, 462, 517.
 Джэксон — 182.
 Джэксон, Барри — 583.
 Ди, Элла — 371.
 «Дикая утка» — 44, 47, 55, 62, 63, 120, 215, 363, 386, 390—392, 395, 409.
 Диккенс, Чарлз — 56, 58, 60—64, 160, 213, 288, 319, 427, 464, 471, 494, 517, 518, 521, 524, 556, 557, 579, 581.
 Дни, Доротея — 271, 272, 274, 413.
 «Динора» — 401.
 «Дипломатия» — 119, 214, 215, 292, 293.
 «Добрячок» — 579.
 «Доктор Фауст» — 298, 302.
 «Доллары и пенты» — 216, 225.
 Долметш, Арнольд — 256, 313, 324, 422, 424.
 «Дом, где разбиваются сердца» — 512, 518.
 «Домашний секретарь» — 297.
 Доменкино — 171.
 «Дон Жуан» (Мольера) — 152, 327, 462, 501, 521.
 «Дон Жуан» (опера) — 152, 153, 361, 401, 449, 462, 555.
 Донцетти, Газано — 82.
 «Дон Кихот» — 98, 161, 200.
 «Довна Диана» — 320, 322.
 Доре, Густав — 401.
 «Дорога любви» — 213, 215.
 Доусон, Стюарт — 344, 356.
 Драйден, Джон — 504.
 Драмонд, Долорес — 229.
 Дру, Джон — 214, 216, 217.
 «Друг женщины» — 267.

- «Другой остров Джона Буля» — 56.
- Дузе, Элеонора — 179, 193—198, 200—203, 207, 211, 212, 224, 225, 272, 281, 310, 334, 342, 354, 396, 398, 410, 488.
- «Душистая лаванда» — 184.
- «Давид Копперфильд» — 581.
- Давис, Фэй — 349, 452.
- Дэйл, Фрэнк — 419.
- Дьюкс, Эшли — 453.
- Дю Канн, С. Дж. Л. — 516, 518, 520.
- Дюма-отец, Александр — 55, 56, 61, 239, 319, 493, 518, 557, 579.
- Дюма-сын, Александр — 189, 557.
- Дюморье, Джордж Луи — 322.
- «Дяди Ваня» — 512.
- Еврипид — 508, 520, 593, 597.
- Егер — 270.
- Екатерина Вторая — 54, 400.
- Елизавета, королева Англии — 323.
- «Жена Алана» — 355, 378, 412.
- «Жена Клода» — 189.
- «Женщина, не стоящая внимания» — 141.
- «Женщина с моря» — 175.
- «Жизнь» — 499.
- «Жизнь Пьеро» — 371.
- «Жисмонда» — 174, 178.
- «Заводчик» — 215.
- «Заговор и страсть» — 373, 546.
- «Замок Отранто» — 399.
- «Замужество Энн Лит» — 524.
- «Западия» — 59.
- «За презренье — презренье» — 320.
- «Застроция» — 464.
- «Зелёные кусты» — 179.
- Зенобия — 227.
- «Зимняя сказка» — 523.
- «Знак креста» — 322, 362.
- «Знаменитая миссис Эбсмит» — 146—148, 169, 170, 184, 233.
- Золя, Эмиль — 44, 45, 59, 92, 99, 186, 493—495, 497, 498.
- Зудерман, Герман — 198, 211, 225, 364.
- Зухер, Роза — 320.
- Ибсен, Генрик — 44—48, 50—56, 61—65, 68, 69, 72—82, 84—88, 91—93, 120, 123, 124, 143, 154, 181, 186—188, 193, 214, 215, 225, 254, 282, 294, 296, 301, 305, 320, 324—330, 332, 333, 335—340, 344, 345, 350—353, 355—365, 369, 370, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 384, 386, 388, 390—393, 396, 398, 399, 401, 402, 406, 408—413, 449, 464, 470, 488—490, 496—500, 508, 513, 517, 519, 522, 523, 567, 570—573, 589.
- Иган, Пирс — 248.
- «Идеальный муж» — 126, 131.
- Изан, Эжен — 344.
- «Илиада» — 465, 517.
- Имс, Эмма — 344.
- Иоаким, Иосиф — 344.
- «Иокаста» — 521.
- Ирвинг, Генри — 67, 84, 118, 121, 122—125, 159—166, 170, 175, 177, 194, 231, 243, 251, 254, 267, 271, 290, 301, 307—309, 312, 342, 346, 362, 363, 374, 376, 396—398, 410, 414, 417, 421, 422, 424, 432, 434, 452, 461, 475, 477—489, 536, 581—583.
- Ирвинг, Г. Б. — 276, 277, 349, 453.
- Ирвинг, Лоуренс — 392, 393, 456.
- «И свет во тьме светит» — 524, 525.
- «Исправить никогда не поздно» — 183, 184.
- «Ист Линн» — 376.
- «История Ватерлоо» — 159, 161, 162, 166.
- «Иуда Маккавей» — 312.
- Иетс, Уильям Батлер — 530.
- Иетс, Эдмунд — 115.

- «Йун Габриэль Боркман» — 358, 365, 373—375, 381, 487.
 «Ифигения» — 443.
- Казанова, де Сейнгаальт — 526.
 «Как важно быть серьезным» — 140—142.
 «Как вам это понравится» — 275, 277, 286, 345, 348 — 350, 414, 422, 435, 447, 485.
- Калверт, Луи — 365, 438, 440, 475—477.
 Калверт, миссис Чарлз — 478.
 Кальве, Эмма — 179, 344, 446.
 «Каменный пир» — см. «Дон Жуан» (Мольера).
 «Кандида» — 491, 574.
 Канут — 244.
 Караччи, Агостино и Аннибале — 171, 375.
- Кардиган, Джеймс Томас — 105.
 Карл Великий — 400.
 Карл Первый — 436.
 «Карл I» — 481.
 Карл II — 417.
- Карлейль, Томас — 187, 188, 371, 399, 409, 465, 466.
 Каршанье, Жорж — 526.
- Карр Каминз, Дж. — 119, 152, 157, 215, 218.
- Картон, Ричард Клод — 267, 427, 579.
- Касель — 346.
 «Каста» — 119, 144, 292, 293.
 Каталани, Анжелика — 122.
 «Катарина и Петруччо» — 80, 414, 432—434.
- Кейд, Джек — 50.
 Кейн — 317.
- Кембл, Джон Филипп — 535, 573, 582, 592.
- Кэмбелл, Патрик — 146—148, 150, 168—170, 175—177, 180, 227, 228, 231, 232, 240, 261, 288, 297, 298, 325, 335, 342, 349, 351—357, 365, 418, 419, 451.
- Кендалл, Мэдж (Маргарет) — 214, 296, 384, 388, 390, 393, 394.
- Кендалл, Уильям Хантер — 214, 391.
- Кендрик — 387.
- Кеннет, Оливия — 139.
- Керр, Фредерик — 395.
- «Кесарь и Галлилеянин» — 186, 215.
- Кин, Чарлз — 288, 289, 481.
- Кин, Эдмунд — 281, 289, 536, 582, 592.
- Кингсли — 413.
 Кингсли, Чарлз — 347.
- Кингстоун, Гертруда — 228.
- Кингхорн, Марк — 323, 429.
- Киплинг, Раднард — 172.
- Киркегаард, Серен — 589.
- Китс, Джон — 517.
- «Кланкарти» — 214.
- Кларк, Гамильтон — 421.
- Кларк, Джордж — 223.
- Кларк, Холман — 286.
- Клеопатра — 400, 457, 459.
- Клифф, Купер — 420.
- Клифффорд — 410.
- Кнопф, Фернанд — 424.
- Кнут Великий — 407.
- Коббетт, Уильям — 106.
- «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» — 46.
- Коклен, Бенуа Констан — 191, 193, 404, 600.
- Колдуэлл — 380.
- Колон — 229, 233, 264.
- Колмен, Джон — 286.
- «Колокольчики» — 376.
- «Кольцо Нибелунгов» — 462, 552, 571.
- «Комедия ошибок» — 249.
- Конан-Дойль, Артур — 159, 161, 162, 165.
- Конгрив, Уильям — 555.
- «Конец — делу венец» — 133, 136, 137, 140, 426, 521, 522.
- «Конец Солома» — 364.
- Коннели, Норрис — 413.
- Конрад, Джозеф — 517.
- Констэбл, Арчибалд — 365.
- Констэбл, Джон — 228.
- Корбин, Джон — 239.
- Корелли, Мари — 317.
- Корнель, Пьер — 503, 504, 520.
- «Король Артур» — 178.
- «Король Джон» — 543.
- «Король Лир» — 306, 308, 461, 462, 482, 520.
- «Корсар» — 399.
- Коудлен-Кларк, Мэри Виктория — 581.

- «Красная мантия» — 322, 389.
 Крейн, Уолтер — 264.
 «Крейцера соната» — 326.
 Кремли — 478.
 «Крестоносцы» — 184.
 Криди — 159.
 Кристи, Эдвин П. — 118, 138, 170, 283.
 Кромвель, Оливер — 50, 154, 307, 536, 599.
 «Крошка Доррит» — 63, 64, 581.
 Крэг, Эдвард Гордон — 309, 489, 490.
 Крэг, Элиза — 166.
 Куинсберри (Джон Шолто Дуглас) — 230.
 «Кукольный дом» — 65, 68, 69, 71, 80, 85, 123, 124, 136, 144, 181, 186, 214, 215, 361, 381, 383, 386, 391, 393, 572.
 Кут, Уильям Александр — 263.
 Кювье, Жорж — 494.
 «Лавка древностей» — 421.
 Ламуре — 336.
 Ланге — 313.
 «Лара» — 399.
 Ларошфуко, Франсуа — 42, 509.
 Лассаль, Фердинанд — 409.
 Лейтон — 413.
 Лейклерк, Роз — 142, 238, 298.
 Леметр, Фредерик — 190.
 Ленин, В. И. — 525, 572.
 Лессинг, Готхольд Эфраим — 88.
 Ли, Марион — 81, 85, 125.
 Ли, Натаниэл — 82.
 Либерти, Лейсейби — 264.
 Ливер, Чарлз — 63, 136, 143.
 Лидер (Бенджамен Уильямс) — 344.
 Линд, Летти — 232.
 «Лионская красавица» — 194, 195, 397, 487.
 «Листок бумаги» — 215.
 Литвини — 371.
 Лонгвил — 172.
 Лонгфелло, Генри Уордсуорт — 43.
 «Лондонская спесь» — 292, 293, 388.
 Лопухова, Лидия — 528.
 Лорейн, Роберт — 349, 453.
 «Лорензаччо» — 399, 402—405.
 Лоу, Роберт — 287, 288.
 Лоун — 344, 356.
 Лофтус, Китти — 451.
 «Лоэнгрин» — 122, 123, 208, 571.
 «Лукреция Борджа» — 571.
 «Лурья» — 374.
 Льюис — 214, 216, 223.
 Льюис, Джордж Генри — 88, 287—291, 429.
 Лэм, Чарлз — 88, 171, 298, 444.
 «Любимый копей» — 388—390, 394.
 Люнье-По, Орельен Мари — 328—330, 334—336, 344, 376, 391, 404.
 «Магда» — см. «Родина».
 «Мадам Сан-Жен» — 218, 312, 487.
 «Мадам Фавар» — 373.
 «Майкл и его падший ангел» — 256, 257, 261, 262, 298.
 «Майор Барбара» — 475, 478.
 «Макбет» — 170, 172, 173, 327, 520, 521.
 «Макер» — 189, 191—193, 481.
 Макнавелли, Николо — 476.
 Маккарти, Лилла — 173, 570, 574—577.
 Маккензи, Александр — 429.
 Маклиз, Дэниэл — 464.
 Маклизэй, Франклин — 438, 439, 441.
 Макнальги — 529.
 Маколей, Томас Бабингтон — 313, 493.
 Макриди, Уильям Чарлз — 252, 253, 288, 289, 536, 559, 560, 581, 583.
 Максимилиан — 302.
 «Маленький Пьер» — 521.
 «Маленький хозяин» — 421, 425, 428.
 «Маленький Эйолф» — 74, 324, 325, 335, 336, 339, 350, 353, 355—359, 361, 365.
 Малле, Фелиция — 371.
 «Мальтийский еврей» — 445.
 Манисти, Генри — 255.
 «Манон Леско» — 495.

- Манро — 172.
 Марбо — 99, 107.
 «Маршанья» — 326, 356, 365.
 Марсио, Джованни Матео — 475.
 Марис, Джон — 402.
 Мария Антуанетта — 508.
 Маркс, Карл — 409, 410, 412, 467, 493, 494, 572, 581.
 Маркс-Эвелинг, Элеонора — 572.
 Марло, Кристофер — 172, 298, 299, 302, 303, 444, 445, 466.
 Марстон, Джон — 300.
 Марстон, Уэстленд — 320, 322, 323.
 Маршалл — 227.
 Маршалл, Фрэнк — 243.
 Массена — 108.
 Массне, Жюль — 296.
 Мейербер, Джакомо — 45, 402, 464, 467.
 Мейсон — 227.
 «Мейстерзингеры» — 571.
 Меллиш, Фуллер — 162—164, 310.
 Мелло, Марта — 391.
 Мелочи, Эммонд — 590.
 Мельба, Нелли — 547.
 Мендельсон, Феликс — 45, 263, 282, 283, 316, 464.
 Менпес, Катюль — 381.
 «Мера за меру» — 448, 580.
 Меркит, Пжолж — 143, 365—367, 369, 370, 514.
 Мершвейль, Герман — 174.
 Мепиме, Проспер — 493.
 Метерлики, Морис — 423.
 «Мертвое сердце» — 194.
 «Миддлмарч» — 338.
 Милз, Эрнест — 139.
 «Мизантроп» — 501, 521.
 Микеланджело Буонаротти — 144, 462, 463, 595.
 Миллард, Эвелин — 129, 142, 439.
 Милле, Мод — 133, 351.
 Миллуорд, Джесси — 156, 377.
 Милль, Джон Стюарт — 467.
 Мильтон, Джон — 66, 79, 577.
 Мираколли — 228.
 «Мисс Бравн» — 395.
 «Миссис Лесингем» — 378.
 «Мистер Бэдмен» — 64.
 «Много шума из ничего» — 170, 229, 409, 447, 449, 451, 452.
 Мод, Сирел — 238, 298, 428.
 Мод, Элмер — 524.
 «Модный брак» — 522.
 Моллисон, Уильям — 285.
 Мольер (Жан Батист Поклен) — 56, 79, 84, 97, 152, 193, 368, 367, 454, 455, 492, 493, 500, 501, 505, 508, 517, 519, 520, 542, 555.
 Моммсен, Теодор — 465, 466.
 Монро, Патрик — 139.
 Монтень, Мишель де — 493.
 Моше, Клод — 82.
 Мопассан, Ги де — 44, 493, 499.
 Мор, Томас — 515.
 Морето, Августин — 320.
 Морли, Джон — 49.
 Моррис, Клара — 140.
 Моррис, Уильям — 83, 187, 188, 312—319, 409, 410, 463.
 Моттл, Феликс — 303, 317.
 Модатт, Вольфганг Амадей — 79, 152, 284, 300, 354, 401, 418, 445, 449, 519, 528, 579, 580, 600.
 Мучк, Наджент — 583.
 Мунз-Сюлли, Жан — 207, 406.
 Мур, Джордж — 92, 493.
 Мур, Мария — 125.
 Мур, Томас — 464.
 Майфилд, Джон — 534.
 Макянтош, Уильям — 158, 263.
 Мэнлевиль, Бернар де — 42.
 Маннеринг, Льюис Д. — 139, 303.
 Мансфилд, Алиса — 286.
 Мансфилд Ричард — 376.
 Манн, Альма — 114, 413.
 Мэссингем — 374.
 Мэтьюз, Элкин — 239.
 Мюссе, Альфред де — 399, 402, 405.
 «Наваррьянка» — 179.
 «Назал к Мафусаилу» — 527, 549, 552.
 «Напкинс пробудился» — 345.
 Наполеон — 165, 244, 346, 379, 400, 460, 597.
 «Наследство Войси» — 491.
 Наффилд — 597.

- «Наш общий друг» — 63.
 «Наши» — 138.
 «Наши ребята» — 214.
 «Небесные близнецы» — 296.
 «Невеста в траве» — 555.
 «Незабудка» — 79.
 Нельсон, Горацио — 365.
 «Немой Крамбо» — 335.
 «Неожиданности развода» — 187, 193.
 Нетерсоул, Ольга — 167—169, 176.
 Николл, Аллардайс — 578, 581, 583.
 Николс, Гарри — 380.
 Нилсон, Лжулия — 132, 173, 297, 348, 357, 451—453.
 «Новая женщина» — 123.
 «Новые люди и старая земля» — 214.
 Нортклифф — 568.
 Ноулз, Джеймс Шеридан — 320.
 Ньюмен, Джон Генри — 49.
 Нэй, Джо — 566.
 Нэш, Джон — 454.
 «Обращение капитана Брасбаунда» — 453, 489, 490.
 «Однодневная прогулка» — 63, 136.
 Оклер, Сюзанн — 334, 391.
 О'Коннор, Т. П. — 290, 568.
 Олбери — 487.
 Олдфилд, Анна (Нэнси) — 175.
 «Оливер Твист» — 581.
 О'Малли, Чарлз — 64.
 О'Малли, Эллен — 541.
 Ояэ — 84.
 Опн — 350.
 «Оправдана за недостатком улики» — 233—236, 384, 389.
 «Оружие и человек» — 98, 102, 103, 113, 124, 141, 215, 287, 466, 517, 519, 533.
 «Освобождение Лукноу» — 156.
 Остин, Л. Ф. — 486.
 Отвей, Томас — 82, 320, 399.
 «Отверженные» — 186.
 «Отелло» — 71, 423, 523.
 Оуэн, Роберт — 45.
 Оффенбах, Жак — 373, 421, 504.
 «Очки» — 119.
 «Паганини, Николо» — 482.
 «Падение Бреды» — 490.
 Падеревский, Игнац Ян — 280.
 Панхерст, Эмелия — 60.
 «Парижанин» — 284.
 Парвелл, Чарлз Стюарт — 295.
 «Парсифаль» — 373.
 Партридж, Дж. Бернارد — см. Гулд, Бернارد.
 Паунсфорд — 160.
 Пейн, Томас — 51.
 Пейли, Уильям Сидней — 118, 255.
 Пенн, Уильям — 50.
 Пеннел, Джозеф — 302.
 Пенис, Сэмюэл — 546.
 «Первая пьеса Фанни» — 77.
 «Пер Гюнт» — 153, 185, 186, 327, 328, 333, 335, 361, 362, 462, 597.
 Петти — 84.
 «Петрушка» — 528.
 «Пиквикский клуб» — 63, 73.
 Пил, Квинси — 141.
 Пинеро, Артур Уинг — 84, 129, 140, 143—152, 159, 165, 167, 173, 182, 184, 231, 233—235, 237, 238, 245, 250, 251, 255, 257, 292, 377, 388—390, 443, 453, 470, 579.
 «Пинзфор» — 108.
 Плавт — 492.
 Платон — 44, 468.
 «Плоды просвещения» — 512, 524.
 Плутарх — 466.
 «Пляски смерти» — 375.
 Полл, Х. М. — 233, 238.
 Понсоби-Фейн, Спенсер — 435, 436.
 Портер, Хорес — 100—103, 108, 112.
 «Посеешь ветер...» — 428.
 «Посредник» — 184.
 «Потеря» — 74.
 Поул, Уильям — 298, 302—304, 422, 423, 446, 538, 539.
 «Похищение из серая» — 129.
 «Понелуй» — 267.
 Прайс, У. 468.
 Прено, Антуан Франсуа — 495.
 «Предвидения» — 515.
 «Прелестная Нелля» — 477.
 «Престолы всемогущих» — 388.

- «Привидения» — 47, 50, 86, 87, 92, 325, 406, 407, 409, 572.
 Принц Уэльский — 85, 559.
 «Принцесса Греза» — 204, 211
 «Принцесса и бабочка» — 389.
 «Продавец платья» — 381, 387.
 Прозор — 327—329, 336.
 «Протест» — 541.
 «Профессия Кэшеля Байрона» — 193.
 Прудон, Пьер Жозеф — 50.
 «Пути разошлись» — 364.
 «Путь паломника» — 64, 444, 541.
 Пэджит, Фоллот — 394.
 Рабле, Франсуа — 493.
 «Рабы кольца» — 183, 186.
 «Разгром» — 99.
 Райан — 228.
 Райт, Теодор — 80, 409, 412.
 Райтон, Эдуард — 298.
 Расин, Жан — 503, 504, 520.
 Расселл Энни — 476, 477.
 «Расточитель» — 146, 150, 233, 388.
 Рафаэль, Санти — 393, 445, 462, 464, 595.
 Рафф, Иозеф Исаак — 263.
 Рафель, Элиза — 288.
 Реган, Ада — 119, 135, 212—216—218, 222—226, 297, 429, 446, 536.
 Редфорд, Джордж Александр — 435.
 Режан, Габриэль Шарлотта — 218, 219, 404, 488.
 Рембрандт, Харменс ван Рейн — 344, 393, 517.
 Рени, Гвидо — 171.
 Рескин, Джон — 45, 74, 187, 188, 402, 409.
 Рид, Чарльз — 89, 90, 184, 185, 492.
 «Риенци» — 464.
 Рис, Роберт — 281.
 «Риск» — 214.
 Ристори, Аделаида — 193, 210, 211, 310, 380, 398, 573, 574, 582, 594, 600.
 Рихтер, Ганс — 303, 317, 335.
 «Ричард III» — 80, 139, 159, 286.
 Ричардсон, Самюэл — 439.
 Ришелье — 88, 400.
 «Ришелье» — 284.
 «Роберт Дьявол» — 401.
 «Роберт Макер» — см. «Макер».
 «Роберт Эммет» — 244.
 Робертс, Артур — 340, 380.
 Робертсон, Томас Уильям — 138, 144, 322, 492.
 Робертсон, Ян — 418.
 Робеспьер, Максимилиен Мари — 508.
 «Робинзон Крузо» — 494.
 Робинс, Элизабет (Уонджел) — 81, 85, 125, 324—326, 335, 343, 350—352, 354—357, 365, 375, 377—379, 412, 470.
 Робинсон, Фредерик — 310.
 Робсон, Фредерик — 319, 592.
 «Родина» — 198, 203, 207, 211, 298, 364.
 Родс, Сесиль — 432.
 Роза, Сальватор — 402.
 Романо, Джулио — 171, 375.
 «Ромео и Джульетта» — 226—228, 231—233, 338, 522, 593.
 Рорк, Кейт — 125, 135, 412, 476, 573.
 «Росмерсхольм» — 44, 46, 81, 85, 259, 267, 344, 355, 391.
 Россетти, Данте Габриэль — 398, 418.
 Россия — 372.
 Россияни, Джоаккино — 299, 464.
 Ростан, Эдмон — 204, 205, 207—209.
 Ротенштейн, Уильям — 413.
 Роу, Николас — 276.
 Роуз, Реймонд — 442.
 Роуз, Эдуард — 364.
 Руссо, Жан-Жак — 521.
 «Рыжая женщина» — 179.
 Рэли, Сесиль — 470.
 Раттген, Теренс — 597.
 «Рюи Блаз» — 456.
 Садери, Эдуард Хью — 67.
 Саймондсен, Лв — 550.
 Салливен, Артур Таперт — 439.
 Салливен, Барри — 122, 224, 225, 251—253, 290, 536, 573, 582, 583, 600.
 Сальвини, Томмазо — 193, 210, 211, 281, 573, 582, 600.

- Сантли, Чарла — 296.
 Сарасате, Пабло Мартин — 344
 Сарджент — 485.
 Сарду, Викторьен — 69, 84, 152
 157, 173, 174, 177—179, 197,
 214, 215, 219, 256, 362, 398
 487, 507, 551.
 Сарри, Имоджев — 446.
 Сарсе, Франциск — 503.
 «Свадьба Фигаро» — 401.
 Свейн, Лилван — 219.
 Свифт, Джонатан — 458.
 Сейкер — 129.
 «Секретная служба» — 491.
 Селеста, Селин — 147, 149.
 «Семипрамида» — 571.
 Сен-Санс, Шарль — 296.
 Сентливр, Сусанна — 293.
 Сервантес, Мигель де Саавед-
 ра — 99, 161, 166, 205, 299
 466.
 «Серебряный король» — 184.
 «Сестра Елена» — 418.
 Сетро — 374.
 Сиббер, Колли — 80, 139, 252.
 434, 461.
 «Сивилла» — 393.
 Сиддонс, Сара — 170, 310, 320,
 322, 323, 439, 536, 573, 574,
 576.
 Сидней, Филипп — 299.
 «Сильфида» — 371.
 Симмс, Джордж Роберт — 84.
 Скиппер, Отис — 216.
 «Скорь сатаны» — 362.
 Скотт, Вальтер — 46, 47, 305,
 338, 464, 517, 579—581.
 Скотт, Клемент — 63, 91, 92,
 194.
 Скриб, Эжен — 173, 504, 507,
 519, 551, 579, 581, 584.
 «Случай с бунтовщицей Сью-
 вен» — 140, 215.
 Смит, Обри — 350.
 Смолет, Тобайас Джордж —
 57.
 Снеллгроув — 227.
 Солт, Генри — 43.
 «Сон в летнюю ночь» — 134,
 135, 186, 218—220, 224, 423,
 573.
 «Соперники» — 247.
 Софокл — 76, 511, 519, 520, 522,
 551, 597.
 «Спасенная Венеция, или Рас-
 крытый заговор» — 322,
 399, 576.
 Спонтини, Гаспаро — 464.
 «Спящая красавица» — 372.
 Стендаль (Анри Мари
 Бейль) — 493.
 Стерлинг — 240.
 Стеррирд, Винсент — 350.
 Стивенс, Йорк — 114, 122.
 Стивенсон, Роберт, Льюис —
 160, 189, 192, 307, 464, 481.
 Стилмен — 316.
 Стокер, Брэм — 486.
 «Столпы общества» — 80, 85,
 378.
 Стори, Дж. А. — 264.
 Стриндберг, Август — 55, 56,
 60, 61, 64, 65, 458, 493, 517.
 Стрит — 197.
 «Строитель Сольнес» — 334, 391,
 427, 487.
 «Строптивая Салли» — 372.
 Стэд, Уильям — 49.
 Стюарт, Гленя — 462.
 Стюарты, королевская дина-
 стия — 49.
 «Суд присяжных» — 184.
 «Судовой журнал Тома Крип-
 гля» — 57, 58.
 Суинберн, Эджернон Чарлз —
 298, 319, 444, 464.
 «Сумасброд» — 409.
 Суоффер, Хэнкен — 567.
 «Сын и незнакомец» — 282.
 Тайерс, Фрэнк — 310.
 Тальма, Франсуа Жозеф — 80,
 172, 410.
 «Тамерлан» — 466.
 «Тангейзер» — 336.
 Тейлор, Том — 123, 214, 373,
 492, 546.
 Теккерей, Уильям Мейкпис —
 61, 125, 144, 351, 458, 494,
 518.
 «Тележка с яблоками» — 569.
 Теннисон, Альфред — 43, 104,
 153, 254, 315, 316, 319, 487,
 488.
 Теренций — 492.
 Тернер, Сирил — 172, 300.
 Терри, Марлон — 129, 262.
 Терри, Фрад — 122, 297, 406, 453.

- Терри, Элла — 118, 125, 175,
 178, 194, 195, 228, 310, 311,
 318, 349, 362, 397, 409, 451,
 478, 479, 484—490, 563.
 Террис, Том — 241.
 Террис, Уильям — 156.
 «Тетка Чарлея» — 255, 314.
 «Тит Андроник» — 307, 445.
 Тициан, Вечелли — 574.
 Тобин, Джон — 293.
 Толстой, Л. Н. — 55, 56, 64, 143,
 493, 512, 520, 523—525.
 «Том Джонс» — 294.
 Томас — 103.
 Томас, Брандон — 122, 248, 428,
 429.
 Томсон, Элизабет — 104.
 Торн — 84.
 Торп, Кортни — 325, 343, 354,
 383, 384, 387, 393, 412, 418.
 «Тоска» — 84, 191.
 «Трелони из «Уэльса» — 443.
 Три — 286, 380, 395, 439.
 Три (Герберт Бирбом) — 118,
 120, 180, 255, 285—287, 364,
 387, 414, 432—435, 438,
 440—442, 475, 536.
 «Тристан и Изольда» — 82, 208,
 361, 571.
 «Троил и Кресида» — 309, 322,
 465, 521.
 Троллоп, Энтони — 125, 143,
 518.
 «Трубадур» — 129, 555.
 Тул, Джон Лоуренс — 118.
 Тургенев, И. С. — 64, 493.
 Тутанхамон — 538.
 «Тщетные усилия любви» —
 136, 267.
 Тьеполо, Джованни Баттиста — 209.
 Тэйлер, Уот — 50.
 Тюрго, Анн Робер Жак — 494.
 Тюссо, Мари — 118, 317, 444.
 «Тяжелые времена» — 63.
 Уайлд, Оскар — 126, 129—132,
 140, 141, 579.
 Уайт — 105.
 Уде, Фриц Карл Герман фон —
 402.
 «Узник Зенды» — 265, 360,
 364.
 Уилберфорс, Уильям — 50.
 Уилкс, Джон — 200.
 Уиллер — 349.
 Уиллес — 419.
 Уиллс, Уильям Горман — 84,
 159, 160, 166, 254, 362, 487.
 Уильямс, Д. Дж. — 286.
 Уиндхем, Чарлз — 118, 124,
 363.
 Уисслер, Джеймс Мак-Нил —
 82.
 «Укропление строптивой» — 59,
 296, 414, 434.
 Улыбышев, А. Д. — 401.
 Уокли, Артур Бингам — 77, 91,
 92, 114, 247, 290, 362, 566.
 Уоллер, Льюис — 118, 122, 133,
 264, 265, 284, 286, 322.
 Уолсли — 99, 100, 107, 112.
 Уолстонкрафт, Мари — 59, 181.
 Уорд, Женеьева — 80, 310, 363,
 375, 380.
 Уорд, Хамфри — 317.
 Уорд, Чарлз — 233.
 Уоринг, Герберт — 122, 129,
 322, 383, 470.
 Уорнер, Чарлз — 237.
 Уортинг, Фрэнк — 217.
 Утрем, Леонард — 394, 413.
 «Ухмыляющаяся Сусанна» —
 171.
 Учелло, Паоло — 490.
 «Ученик дьявола» — 491.
 «Ушедшие» — 159, 165, 166.
 Уэбстер, Бен — 166, 309.
 Уэбстер, Джон — 72, 171, 299,
 444.
 Уэдмор, Фредерик — 92.
 Уэлдон — 182.
 Уэллер — 438, 439, 441.
 Уэллс, Герберт — 514, 515.
 Уэст, Флоренс — 133.
 Уэлч, Джеймс — 379, 380, 394.
 «Фаворитка» — 82.
 Файлз, Франклин — 152, 156.
 Фалтон, Чарлз — 386.
 Фарни, Г. Б. — 281.
 Фарр, Флоренс — 81, 85, 125,
 355, 365, 391, 470.
 «Фауст» (Göte) — 84, 153, 160,
 185, 333, 401, 481, 487, 597.
 «Фауст» (опера) — 443.
 Федерстоун, Вейн — 132, 386.
 «Федора» — 174, 177, 205.

- Фелпс, Сэмюэл — 136.
 «Феномен в холщовой блузе» — 78.
 Фернандес, Джеймс — 349.
 Фернивал — 374.
 Филдинг, Генри — 79, 321, 521.
 Филлипс, Кейт — 286, 349, 393.
 Фитцджеральд, Обри — 238.
 Флетчер, Джон — 172, 300, 444—446.
 Флобер, Густав — 493.
 Фогль, Генрих — 320.
 Фон Шейтан — 213, 217.
 Форбс, Норман — 309.
 Форбс-Робертсон, Джонстон — 122, 151, 169, 227—231, 233, 255, 261—263, 266, 296, 298, 312, 413, 414, 416—421, 429, 435, 461, 473, 560.
 Форрест, Эдвин — 288, 289.
 Форсайт — 132.
 Форстер, Джон — 287—289.
 Фосетт, Миллисента — 59.
 Фосс — 387.
 Франс, Анатоль — 494, 521.
 Фредерик, Гаролд — 317.
 Фрейзер, Уинифред — 394.
 Фри, Мики — 64.
 Фридрих Великий — 109.
 «Фру Ингер из Эстрота» — 362.
 Фруд, Джеймс Энтони — 371.
 Фаррен, Уильям — 248, 296.
 Хаггард Генри Райдер — 127, 317.
 Хамфри, Гледис — 239, 240.
 «Хамфри Клинкер» — 58.
 Хант, Ли — 197, 198.
 Хантер, Хэррисон — 419.
 Харви, Мэй — 394.
 Харкер — 228.
 Харфорд, Уильям — 228.
 «Хедда Габлер» — 498.
 Хейдинг, Джейн — 394.
 Хейдон — 241.
 Хейнеки, Лина — 139.
 Хейнеман, Уильям — 140, 143, 358.
 Хейр, Гилберт — 395.
 Хейр, Джон — 118—120, 151, 167—170, 191, 255, 388, 390.
 Хемлин, Кларенс — 233, 238.
 Хемпден — 50.
 Хенберри — 111.
 Хенкин, Севт-Джон — 492.
 Хейли, Уильям Эрнест — 160, 189, 192, 193.
 Хоггарт, Уильям — 458.
 Холдейн, Джон Скотт — 514.
 Холидей, Генри — 264.
 Холльер, Фрэнк — 143.
 «Холодна, как лед» — 460.
 «Холодный дом» — 63.
 Хотри, Чарлз — 122, 132, 167.
 Хоуп — 364.
 Хьюз, Эрни — 162—164, 166.
 Хьюэлл, Уильям — 197, 198, 289.
 Хэнберри, Лили — 237, 387, 419.
 Хэннон, Николас — 541.
 Хэррис, Огастес — 122, 218, 367.
 Хэррис, Фрэнк — 460.
 Хэррисон — 429.
 Хэррисон, Остин — 568.
 Цезарь, Кай Юлий — 346, 400, 430, 437, 438, 457, 459, 465, 466, 495.
 «Цезарь и Клеопатра» — 466.
 «Цимбелин» — 225, 271, 301, 304—307, 310, 422.
 Цицерон, Марк Туллий — 300.
 Чадли, Артур — 443.
 «Чайка» — 512.
 «Чайльд Гарольд» — 205, 206.
 Чаплин, Чарли — 521.
 Чапмен, Джордж — 299, 444, 474.
 «Человек-зверь» — 495.
 «Человек и сверхчеловек» — 574.
 «Человек судьбы» — 489.
 Чемберс, Роберт — 418.
 «Ченчи» — 87.
 «Черноглазая Сюзен» — 377.
 Честертон, Гилберт Кейт — 542, 581.
 Чехов, А. П. — 55, 56, 64, 73, 512, 513, 516, 517, 524.
 Чимбабуэ — 517.
 Чосер, Джоффри — 347, 444, 580.
 Чаррингтон, Чарлз — 85, 214, 215, 376, 381, 383, 385, 391, 392, 394, 409, 470.
 Шалапин, Ф. И. — 600.
 Шамкиад, Луиз Стефани — 353.

«Шарлотта Корде» — 443.
Шебрук — 446.
Шекспир, Джон — 73.
Шекспир, Уильям — 56, 58, 59,
64, 72, 73, 75, 80, 82, 84,
118, 119, 122, 133—137, 139,
140, 144, 160, 170—173, 185,
193, 194, 216, 220, 222—224,
226, 229, 230, 233, 239, 240,
245, 252—254, 270, 271,
275—278, 281—286, 292,
300—311, 318, 320, 322, 334,
345—349, 360, 362, 364, 365,
391, 393, 395, 397, 399, 402,
405, 409, 410, 413, 414, 416—
418, 420—423, 425—427,
432—438, 440, 441, 444, 445,
447—453, 457—468, 471, 480,
481, 485, 487, 488, 495, 500,
501, 505, 508, 511, 516—520,
522, 523, 530, 535, 536—541,
543—546, 548, 549, 551, 552,
554, 567, 571, 573, 576, 579—
582, 590, 592, 598—600.
Шелли, Перси Биши — 43, 44,
45, 64, 65, 87, 187, 188, 409,
410, 464, 571, 572, 575,
Шеридан, Ричард Бринсли —
64, 79, 184, 247—249, 285,
291, 293—296, 298, 555.
Шиллер, Иоганн Фридрих —
398, 402.
«Школа злословия» — 184, 291,
293, 294, 296, 523, 555.
«Шоколадный солдатик» — 518.
Шонгауэр, Мартин — 302.
Шопенгауэр, Артур — 409, 416.

Шпор, Людвиг — 445.
Шуман, Роберт — 73, 505, 514.
«Щеголь» — 444—446.
Эванс, Марков — 286.
Эверит, Герберт — 139.
«Эдинбургская темница» — 47.
«Эдип» — 76.
Эдлин, Питер Геффи — 315,
316, 446.
Эйнсуорт — 142.
Эйнсуорт, Хэррисон — 387.
Эйнштейн, Альберт — 526, 597.
Элиот, Джордж — 291.
Эллиот, У. Г. — 323.
Эмери, Уинифред — 237, 238,
357, 384, 412, 428, 429.
«Эндимон» — 517.
Эразм Роттердамский — 515.
Эрвин, Сент-Джон — 569.
«Эрнани» — 129.
Эсмонд, Г. В. — 129, 349, 452.
Эсхил — 186, 520, 522, 597.
Эчегарай, Хосе — 326, 356, 365,
493.
Эчерч, Дженет — 80, 81, 85,
125, 195, 225, 325, 341, 342,
344, 351—357, 365, 384, 385,
391, 392, 396, 398, 409,
453—455, 457.
«Юлий Цезарь» — 434—438, 443.
Яков Второй, король Англии — 227.
«Янтарное сердце» — 487.
«Ярмарка тицеславия» — 338.

Вступительная статья	А. Аникста	5
Из «Квинтэссенции ибсенизма»	перев. М. Марецкой и Д. Шестакова	39
Приложение к «Квинтэссенции ибсенизма»	перев. З. Александровой	78
Драматург-реалист — своим критикам	перев. З. Александровой	93
Предисловие к «Театрикал уорлд» Уильяма Арчера за 1894 год	перев. Е. Корниловой	115
Две новые пьесы	перев. Е. Корниловой	126
Бедный Шекспир!	перев. Е. Корниловой	133
Старая пьеса на новый лад и новая пьеса на старый лад	перев. Е. Корниловой	140
Новая пьеса Пинеро	перев. Е. Корниловой	146
Две плохие пьесы	перев. Е. Корниловой	152
Генри Ирвинг принимает лекарство	перев. Е. Корниловой	159
Новая леди Макбет и новая миссис Эбсмит	перев. В. Либераон	167
В объятиях Сарду	перев. И. Рацкого	174
Проблемная пьеса-симпозиум	перев. З. Александровой	181
Две пьесы	перев. В. Либераон	189
Дузе и Бернар	перев. В. Либераон	197
«La Princesse Loontaine»	перев. И. Рацкого	204
Дейли застыл на месте	перев. В. Либераон	213
Toujours Дейли	перев. В. Либераон	218
«Ромео и Джульетта»	перев. Е. Корниловой	228
Пинеро и как его играют	перев. Е. Корниловой	233
Может ли критик быть драматургом?	перев. И. Рацкого	242
Винноваты ли традиции?	перев. И. Рацкого	247
Новая и старая манера игры	перев. В. Либераон	249
«Майкл и его падший ангел»	перев. Е. Корниловой	257
Портной и театр	перев. В. Либераон	263
Бессмертный Уильям	перев. Е. Корниловой	270
«Генрих IV»	перев. Е. Корниловой	278
О некоторых наших критиках	перев. Е. Корниловой	287
Вторая смерть Шеридана	перев. И. Рацкого	291
Большие времена	перев. И. Рацкого	298
Порицание Барда	перев. Е. Корниловой	304
Моррис как актер и драматург	перев. И. Рацкого	312
Ибсен грядет!	перев. В. Хиккиса	320
«Пер Гюнт» в Париже	перев. И. Бернштейн	327
«Маленький Эйлоф»	перев. И. Бернштейн	336
Toujours Шекспир	перев. Е. Корниловой	345
Ибсен без слез	перев. И. Бернштейн	350
Новая пьеса Ибсена	перев. В. Хиккиса	358
Мередит о комедии	перев. И. Рацкого	365
«Иун Габриэль Боркман»	перев. И. Бернштейн	373
Слова «Кукольный дом»	перев. В. Хиккиса	381
Триумф Ибсена	перев. В. Хиккиса	388
Главным образом о Шекспире	перев. Е. Корниловой	395
«Лорензаччо»	перев. И. Рацкого	399

«Привидения» на юбилее	перев. В. Хинкиса	406
«Гамлет»	перев. Е. Корниловой	413
Шекспир и Барри	перев. Е. Корниловой	421
О прелести падения	перев. И. Рацкого	430
Таппертит о Цезаре	перев. И. Рацкого	436
Бомонт и Флетчер	перев. И. Рацкого	444
Шекспировские веселые джентльмены	перев. И. Рацкого	447
Как играть леди в высокой комедии	перев. Е. Корниловой	453
Лучше ли Шекспира?	перев. Е. Корниловой	457
Как писать пьесы, чтобы их читали	перев. О. Волкова	468
Письма Луи Калверту по поводу исполнения им роли Андершафта	перев. О. Волкова	475
Генри Ирвинг и Эдлен Терри	перев. Е. Корниловой	478
Какова наиболее эффектная драматическая ситуация	перев. З. Александровой	491
Из статьи «Три пьесы Брие»	перев. З. Александровой	492
О принципах, которыми руководствуется драматург	перев. З. Александровой	510
«Дом, где разбиваются сердца»	перев. А. Образцовой	512
Да, я классик, но воровал ли я у Шекспира?	перев. О. Волкова	516
Кто же Толстой — трагик или комедиограф?	перев. Е. Корниловой	520
По поводу статьи Клайва Белла	перев. О. Волкова	526
Научите их хорошо работать	перев. О. Волкова	529
Шекспир и театр в Стратфорде-на-Эйвоне	перев. Е. Корниловой	535
О литературном тексте пьес	перев. Е. Корниловой	540
«Гамлет» Джона Барримора	перев. Е. Корниловой	543
Здания театров и пьесы	перев. О. Волкова	545
Бернард Шоу о Бернарде Шоу	перев. Е. Корниловой	553
Слово Бернарда Шоу об актерах и актерском мастерстве	перев. Е. Корниловой	555
Речь Бернарда Шоу	перев. Е. Корниловой	566
Реплика в сторону	перев. Е. Корниловой	570
Как я пишу пьесы	перев. Е. Корниловой	578
Правила для режиссеров	перев. Е. Корниловой	584
Драма идеи	перев. Е. Корниловой	595
Комментарий	Д. Шестакова	601
Указатель		625

Бернард Шоу
О ДРАМЕ И ТЕАТРЕ

Редактор В. И. Маликов, Художник М. В. Серегин, Художественный редактор В. А. Астафьев, Технический редактор Л. М. Харьковская, Корректор Н. В. Спичкина

Сдано в производство 6/XII — 1962 г. Подписано к печати 22/III — 1963 г.

Бумага 84 × 108^{1/2} = 10,8 бум. л. 35,4 печ. л. в т/ч вкл. 25. Уч.-изд. л. 37,6

Изд. № 13/0216 Цена 2 р. 44 к. Зак. № 884

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва, 1-й Рижский пер., 2

Московская типография № 6 Управления полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза

Москва, 1-й Рижский пер., 2



Бернард Шоу



Генрик Ибсен.



Дженет Эчерч в роли
Норы («Кукольный дом»
Ибсена, постановка
1889 г.)



Бернард Шоу. 1889 г.



Бернард Шоу выступает на митинге лондонских докеров



Габриэль-Шарлотта Резкан
в роли Норы («Кукольный
дом» Ибсена)



Ульфред Фрезер в ро-
ли Хедвиг («Дикая ут-
ка» Ибсена, постано-
вка 1894 г.)



Уильям Арчер



Сцена из спектакля «Всеп леди Уиндермир» О. Уайлда, поста-
повка 1892 г.



Сцена из спектакля «Идеаль-
ный муж» О. Уайлда. Театр
Хеймаркет, 1895 г. Слева на-
право: актеры Мьюис Уол-
лер, Чарлз Хотри, Джулия
Нилсон



Артур Пинеро



Викторьен Сарду



Бернард Шоу, 1891 г.



Стелла Патрик
Кэмпбелл



Патрик Кэмпбелл в роли
Агнесы («Знаменитая мис-
сис Эбсмит» А. Пинеро)



Бернард Шоу на рецепцији. Рис. Б. Партриджа. 1894 г.



Бернард Шоу. Карикатура Макса Бирбома

Томасо Салвини в роли Орестю





Элеонора Дузе в роли Маргариты Готье («Дама с камелиями»
А. Дюма-сына)



Элеонора Дузе в
роли Магды («Ро-
дина» Г. Зудер-
мана)



Элеонора Дузе в спектак-
ле «Хозяйка гостиницы»
К. Гольдони



Эдмон Ростан



Сара Бернар в
роли Мелисанды
(«Принцесса Греза»
Э. Ростана)



Ада Реган в роли Виолы («Двенадцатая ночь» Шекспира)



Патрик Кэмпбелл и Джордж
Александр в пьесе «Вторая
жена Тэнкерей» А. Пинеро



Огастин Дейли



Бернард Шоу. Карикатура Дзозефа Сямпсона



Генри Ирвинг в роли Шейлока



«Гамлет» в постановке У. Поула (сцена представляет собой реконструкцию театра эпохи Шекспира)



Джордж Александер в роли Орlando
(«Как вам это понравится» Шекспира)



Герберт Бирбом-Три в роли Фальстафа



Ричард Бринели Шеридан



Гордон Крэг в роли Арвирага («Цимбелли» Шекспира)



Бернард Шоу. 1907 г.



Уильям Моррис



Вайолет Вэйнбру в роли Порции
(«Венецианский купец» Шекспира)



Альфред де Мюссе



Сара Бернар в роли Лорензаччо в пьесе А. де Мюссе



Джонсон Форбс-Робертсон в роли Отелло



Герберт Бирбом-
Три в «Ричарде
II» Шекспира



Патрик Кэмпбелл
в роли Офелии.
Театр Лицеум.
1897 г.



Бернард Шоу. Бюст работы П. Трубецкого



«Гамлет» в театре Лицеум. 1897 г.



Бернард Шоу



Шекспир и Шоу. «Человек и сверхчеловек». Карикатура Э. Рида



Здание театра
Лицеум в Лондоне



«Гамлет» в театре Лицеум. 1897 г.



Джордж Александер в роли Бенедикта
(«Много шуму из ничего» Шекспира)



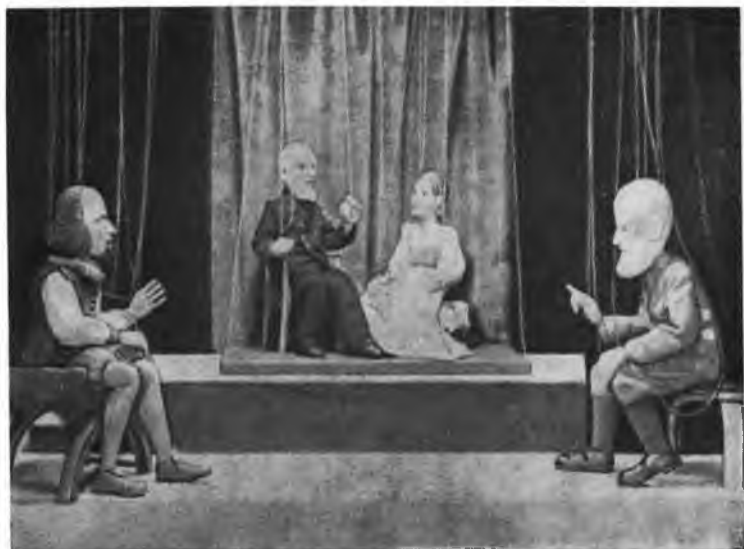
Эллен Терри в роли Иможены («Цимбелин» Шекспира)



в пятьдесят лет
Эллен Терри



Сцена из спектакля «Майор
Барбара» Б. Шоу. Луи Каль-
верт — Андершафт; Х. Грэн-
виль-Баркер — Казинс. По-
становка 1906 г.



Сцены из кукольной пьесы «Шекс против Шо» Б. Шоу



Харли Грэнвилль-Баркер



Джон Берримор в роли Гамлета



Патрик Кэмпбелл в роли Элизы («Пигмалион» Б. Шоу)



Отъезд Бернарда Шоу в СССР. 1934 г.



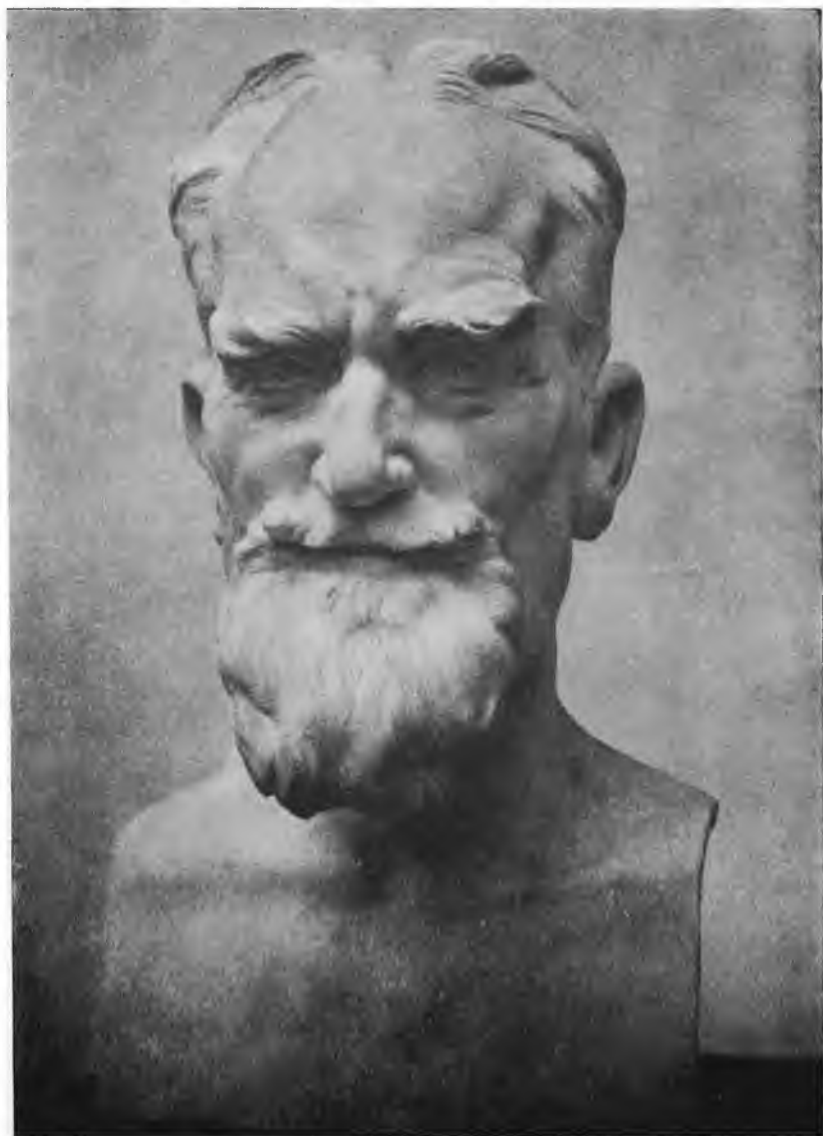
Бернард Шоу диктует своей секретарше Бланш Пэтч



Лила Маккарти в «Трагедии
Нэн» Джона Мейсфида

Лила Маккарти в
роли Дженифер
Дюбеда («Дилем-
ма врача» Б. Шоу)





Бернард Шоу. Бюст работы Ж. Штробла