

С. ДИНАМОВ

0 $\frac{43}{738}$

БЕРНАРД ШОУ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МОСКВА • ЛЕНИНГРАД • 1931

I. РАННИЙ ШОУ

Бернард Шоу выступил впервые в печати как публицист и журналист. Первые его строчки были направлены против установленной религии, против ханжества и лицемерия общества. Протест Шоу был громок особенно потому, что он прозвучал в 80-е годы, в эпоху королевы Виктории. Внешнее благополучие еще не было разрушено в размерах, которые принесло последующее десятилетие. Именно в тишине звучал особенно потрясающе голос молодого атеиста. Его „не верю“ казалось полным отрицанием всего, на чем основано было благополучие Великобритании. „Краснейшим из красных“ был назван этот дерзкий молодой писатель. Как бунтовщик, как разрушитель, как иконоборец вошел Шоу в английскую литературу. Первые художественные произведения Шоу — это романы. Мы не знаем самого первого романа Шоу (всего их было пять, из них „Социалист-любитель“ — последний). Второй роман „Неразумный брак“ замкнут в пределы семейной драмы, художника привлекает главным образом проблема брака. В романе „Любовь артистов“ (1881 г.) Шоу опять возвращается к вопросам брака, ставя вместе с тем проблему искусства в обществе. В третьем романе „Профессия Кэшеля Байрона“ — известное расширение узкой идеи первых романов. Главная идея романа: „Человек должен делать в мире не то, что он хочет, а то, что он может“. Кэшель Байрон — боксер. Это выбрасывает его из орбиты „общества“, ставит на низшую социальную ступень, превращает в существо второго сорта. Шоу подчеркивает, что дело не в личном несчастье Байрона, а в том, что в буржуазном обществе каждый рабочий, каждый крестьянин находятся именно в таком второсортном положении. „Не сама профессия, как таковая, вызывала возражения, —

она была только предлогом; истинной же причиной являлась антипатия к классу людей, к которому прилежат боксеры". Нужна была известная смелость, что таким образом ставить вопрос. Но Шоу брал крохотную частичку социального вопроса, и это немногое он делал большим и решающим. Часть вытесняла целое. Мадавило на огромное. Рабочему классу вовсе не нужно бороться за то, за что борется в этом романе Шоу. Это производное. Суть в другом. Но для Шоу именно это кажется существенным. Он решает проблему мелкой буржуазии, для которой „честь“, „престиж“, „респектабельность“, „положение“ кажутся чем-то священным, актуальным, достойным борьбы. Роман разрастается вширь, но его пухлость есть пухлость количества, его проблемность — видимость проблемности. Эти четыре (напечатанных) романа Шоу — четыре ступени его пути к воинствующему публицистическому искусству. Шоу с каждым романом все больше и больше становился журналистом, вырастая в то же время как художник.

Последний роман Шоу и наиболее решительный по тону — „Социалист-любитель“ (1883 г.). Герой романа — салонный „социалист“ Трефусис. Он радикален и решителен, когда ему нужно бросать сентенции, когда действительность требует от него только слов. Вот, например, его грозная оценка современного ему общества: „Помою, современное английское общество, из которого я ушел, несмотря на свою культуру и моралистику, испорчено до последней степени. Это лицемерное общество любит ложь и ненавидит правду. Это общество стремится лишь захватить себе львиную долю во всех жизненных удобствах и вырывает эту долю из рук других классов, которые, создавая его благосостояние, сами принуждены голодать“. Он прекрасно видит, что его богатство основано на нищете, его благосостояние опирается на ужасающую нужду, его спокойная сытость вырастает из голода огромного большинства. Роман местами пре-

вращается в трактат политической экономии, Трефусис — в публициста.

„Могу ли я быть счастлив, чувствуя себя потомком хищника, завладевшего всеми источниками жизни?! „Трефусис видит, как раскалывается мир на две части, на меньшинство и большинство, на сытых и голодных, на трудящихся и буржуа. Он резок и нетерпим по отношению художественной интеллигенции, которая продает себя буржуазии. „Художники — это верховные жрецы современного царства Молоха. Девяносто девять процентов из них большие люди, в достаточной степени умно эксплуатирующие свою болезнь... художники — это самые низкие люди“.

Трефусис очень радикален. Но его радикализм направлен не на устранение, а на устроение, не на разрушение, а на исправление. „Мир плох“ — вот его формула. „Хорошо будем же стараться жить в нем, как можно лучше“ — вот вторая часть этой формулы. Так роман оказывается замкнутым, бездейственным, так разрушительные тенденции превращаются в свою противоположность, сламываются и разрушаются. Трефусис говорит о себе: „Будучи от природы эгоистом, авантюристом, болтуном, стремящимся итти кривыми путями, я способен лишь играть в освободителя человечества“. Но дело не только в герое. Дело и в авторе. Трефусис беспомощно-грозен. Шоу бросает его в центр романа, ставит его на первый план. Он изолирует его от общества. Трефусис оказывается вне классовой борьбы. Трефусис беспомощен, ибо беспомощен автор. Шоу „объективен“, он стоит в стороне, он не обжигает этого болтуна горячей насмешкой, не разоблачает его фразеологию. Самая острота нападок Трефусиса на общество есть особая форма их замазывания. Назвать отрицательное еще не значит его отрицать. Роман решает не проблему уничтожения капитализма, а проблему приспособления к буржуазному хаосу. Трефусис — внутри капитализма. Будь Шоу во вне — иначе бы выглядел этот образ, в иных направлениях двигался бы роман. Но одновре-

менно вот это прикосновение к противоречиям капитализма есть существенное и значительное явление. Нужно видеть слабость этого романа Шоу. Но нужно видеть, что художник пытался ставить большие вопросы, стремился увидеть отрицательное в буржуазном обществе. Он видел это отрицательное, но не знал, как же устранить его. Отсюда этот огромный рост отрицаемого. Оно заслоняло от художника, что наряду с огромностью того, что должно быть уничтожено, вырастает не менее прочная почва для борьбы. Этого не видел Шоу. Этого он не понял. Его радикализм оказался поэтому внешним, его решительность оказалась формой нерешительности, его воинственность была обратной стороной смирения, его резкость вела к мягкости.

Искусство Шоу — газетное, агитационное, художник не стремится к „чистому“ искусству, он ставит основные вопросы своего класса в обнаженной, заостренной форме. Он дает формулы, он агитирует, воздействует на читателя, он не скрывает своих задач, наоборот, всемерно их подчеркивает. Шоу не удовлетворяется только искусством, он снабжает свои произведения огромными предисловиями, он вводит в них своеобразные философские интермедии (сцена в аду в пьесе „Человек и сверхчеловек“). В предисловии к пьесе „Человек и сверхчеловек“ Шоу заявляет: „Ради одного только „искусства“ я бы не написал ни единой фразы“. В своем памфлете против Макса Нордау („Как Шоу уничтожил господина Нордау“) Шоу защищает свое право быть журналистом: „Журналист пишет о том, о чем всякий думает (или должен думать) в то время, когда он, журналист, пишет... Журналистика есть самая избранная форма литературы, так как всякая избранная литература есть журналистика“.

Не нужно думать, что Шоу проповедует плохую литературу под маркой журналистики. С своей обычной резкостью Шоу проводит ту мысль, что большое искусство должно быть тесно связано с боевыми вопросами современности:

Шоу приводит в доказательство имена Аристофана, Шекспира, Ибсена, Карпаччио. „Я — журналист, я горжусь этим, — пишет Шоу, — я намеренно вычеркиваю из моих работ все, что не является журналистикой, так как я уверен в том, что все, что не есть журналистика, не сохраняется долго, как произведение литературы, а пока сохраняется — не приносит никакой пользы“. Этот эстетический манифест Шоу был подтвержден всей его практикой. История Бернарда Шоу — это история мелкой буржуазии, ее тревог и поражений, ее политической борьбы, ее классовой роли в общественном движении. Шоу брал именно боевые вопросы, Шоу пытался организовать свой класс сознательно и намеренно, он хотел идти во главе общества, он желал быть учителем и вождем, агитатором-художником.

Х Драматургия Шоу — это журналистская драматургия. Шоу большой мастер сверкающего диалога. Его язык прекрасно выражает его мысли, художник умеет находить пламенеющие, — хочется сказать, — взрывающиеся фразы. Журналист Шоу — это художник Шоу, обновивший английскую драматургию, изгнавший из нее ложный розовый романтизм мещанства, заставивший сцену служить идейности. Когда-то Шиллер говорил, что театр — это своеобразное судилище. Шоу превращает сцену в трибунал. Пьесы Шоу — это прежде всего политические пьесы (беда Шоу в том, что он плохой политик, ибо он политик мелкой буржуазии). Шоу озаглавил свои первые три драмы „неприятными“. Этим он хотел выразить, что не хочет приспособляться к господствующим вкусам, что он шел напролом к своим целям. Следующим образом он объясняет, почему первые пьесы были им названы „неприятными“: „Основание для этого было у меня довольно понятное: сила драматического искусства в этих пьесах должна заставить зрителя стать лицом к лицу с неприятными фактами. Несомненно, всякий автор, искренне желающий благ человечеству, совсем не считается с чудовищным мнением, будто бы задачей литературы является лезть.

Но в этих драмах мы сталкиваемся не только с комедией и трагедией индивидуального характера и судьбы отдельного человека, но и с ужасными и отвратительными сторонами общественного устройства. Ужас этих отношений заключается в том, что обыкновенный средней руки англичанин, человек, может быть, почтенный и добродушный в личной жизни и, может быть, даже мечтающий о тысячелетнем царстве благодати, — в своих общественных проявлениях оказывается преступным гражданином, закрывающим глаза на самые подлые, на самые ужасные злоупотребления, если их устранение грозит ему потерять хотя бы один грош из своих доходов. В „Домах вдовиц“ я показал, каким образом почтенный средний класс и щеголяющая благородством своих чувств аристократическая молодежь, как мухи на навозе, откармливаются и жиреют за счет нищеты, ютящейся в трущобах голытьбы. Тема, согласитесь, не из приятных. В „Волоките“ я коснулся уродливых половых связей при помощи законов о браке, в котором одни видят политическую необходимость (особенно для ближних своих), другие — божественную заповедь, третьи — романтический идеал, четвертые — домашнее призвание для женщин, наконец, пятые — вопиющую несправедливость, устарелое учреждение, из которого общество давно выросло и от которого поэтому должны отказаться все „передовые“ люди“.

Шоу продолжает:

„В современном обществе, для слоев, сознательно относящихся к своим умственным и художественным запросам, типичны и первая сцена этой пьесы, и вся атмосфера, в которой развивается ее действие, и брак, которым она заканчивается. И по-моему, вряд ли можно отрицать, что все это очень неприятные вещи. В „Профессии госпожи Уоррен“ я подошел вплотную к тому факту, что у нас, как выражается госпожа Уоррен, единственный способ для женщины прилично обеспечить свое существование — это отдать свои ласки какому-нибудь мужчине, который может

позволить себе такую роскошь, чтобы содержать ее". В своей статье „Ибсен в Англии“ Шоу выступает за реализм, против ложного романтизма и общепринятых бессодержательных произведений. Шоу говорит, что людей „интересуют их жизненные истории, обсуждение какого-нибудь действия, раскрытие мотивов, столкновение характеров, обнаружение опасности, коротко говоря, освещение жизни“.

Шоу не только выступал с подобного рода заявлениями, но и претворял их в искусстве. „Неприятные пьесы“ положили основание драматургии Шоу. Романы Шоу значительно ниже его пьес. Драма — вот область, которую завоевал Шоу, — сфера, в которой он долгое время был ведущим художником и теоретиком.

В 1885 году знаменитый театральный критик Вильям Арчер заметил в Британском музее странного человека, который поочередно читал то „Капитал“ Маркса, то партитуру „Тристана“ Вагнера. Арчер познакомился таким образом с Шоу. Новые друзья решили написать пьесу, намереваясь в ней соединить Вагнера с Марксом! Но „Рейнское золото“, как Арчер и Шоу намеревались назвать пьесу, не было „создано“. Шоу оказался слишком Шоу, чтобы писать пьесу вместе с Арчером. В 1892 году Шоу нашел старый набросок пьесы, закончил ее и в 1892 году появилось ее первое издание. 9 декабря 1892 года она была поставлена, и Шоу сразу стал известен как „отвратительный ибсенист“, как пессимист и циник. Скандал принес, однако, в своем арьергарде славу. Шоу говорит в предисловии к пьесе, что он „наложил свою грубую руку“ на задуманный Арчером план „симпатично-романтической“, „хорошо сделанной“ пьесы модного тогда типа и превратил его в грубо реалистическое изображение трущобного лэндлордизма, муниципального маклерства и взяточничества, денежных и семейных связей между людьми этого круга и милыми господами с „независимыми“ доходами, которые воображают себя чистыми от этой грязи... Уже

первая постановка возбудила страшно много шума: социалисты и „независимые“ бешено аплодировали мне из принципа, а обычные посетители первых представлений на таком же основании яростно шикали и свистали. Так как я в то время уже обладал некоторой практикой в том, что невежливо называется митинговым ораторством, то я вскочил на эстраду и произнес перед публикой речь. Газеты целую неделю спорили по поводу пьесы не только в театральных рецензиях, но и в передовицах и в отделе „писем из публики“. Пьеса „Дома вдовиц“ характерна тем, что Шоу показывает экономическую основу буржуазной морали и нравственности. Повидимому именно этот подход Шоу и вызвал ярость буржуазных кругов. В этой пьесе Шоу разрывает присущие вообще его драматургии замкнутость, логизм, когда явления отрываются от целого, а тем самым — извращаются. В этой же пьесе Шоу вывертывает буржуазную мораль, он показывает, как вырастает она из экономики, он разрушает ее „чистоту“. Герой пьесы Сарториус и его дочь Бранш выступают в первом акте в намеренно благопристойной обстановке. Шоу накладывает розоватые тона на их образы, старый джентльмен и молодая девушка кажутся воплощением добропорядочности среднего класса. Не менее приятными выглядят и двое путешественников Тренч и Кокэн: образованные, воспитанные, милые. Уже во втором акте Шоу сталкивает этих „уютных“ людей, он резко обрывает розоватость тонов. Шоу показывает основу жизни этих людей: ужасные трущобы, где живет беднота, платящая за свои грязные, прогнившие, вонючие жилища больше, чем платят богатые за дворцы.

Сватовство Тренча взламывается рассказом служащего у Сарториуса сборщика ренты Ликчиза. „Взгляните на этот мешочек с деньгами на столе. В нем навряд ли найдется хоть один грош, который не приходилось бы взыскивать с семьи, где бы не плакал голодный ребенок, оставленный благодаря этому без хлеба“. Ликчиз говорит о своем хо-

зяине: „Никогда еще я не слышал от него, чтобы он был доволен: нет, он не был бы доволен, даже если бы я живьем сдирал с них шкуру. Я не говорю, чтобы он был самым худшим из домовладельцев в Лондоне; он, вероятно, не хуже других; он не лучше худшего из тех, с которыми мне приходилось встречаться“. Шоу сдирает маску джентльмена с почтенного Сарториуса. Но он не щадит и образованного любителя искусства Тренча. Сарториус бросает в лицо этой нежной душе: „Если я принуждаю этих людей крючкотворством, угрозами и жестокостью выплатить мне то, что они обязались уплатить по добровольному соглашению, то я не могу воспользоваться ни единым грошем из этих денег, прежде чем не уплачу вам ваших семисот фунтов. Я делаю для вас то же самое, что Ликчиз делал для меня. Мы с ним только посредники, а главный-то хозяин — это вы“. Шоу с большой силой показывает, как колеблющийся, чувствительный Тренч в конце концов становится прямым соучастником Сарториуса. Самое мягкое сердце, оказывается, не может устоять, чтобы не стать жестким от жесткой экономики. Эта пьеса — одна из лучших в творчестве Шоу, художник видит в ней экономические причины морали и нравственности, он не стремится удивлять и поражать оригинальностью, а дерется самым метким и самым поражающим оружием, какое только может найти в арсенале мелкой буржуазии. Конечно, и в этой пьесе Шоу остается в мелкобуржуазных пределах, ибо в конце концов дело не в обличении таких типов, как Сарториус: их обличениями не проймешь. Шоу так и не показывает тот класс, на который давит благополучный хищник Сарториус. Классовая замкнутость и ограниченность дают себя знать и в этой яркой пьесе Шоу. Даже в ней Шоу не доходит до понимания того, что общество основано на классовой борьбе и что через классовую борьбу — и только через нее — оно может быть перестроено. Однако Шоу многое сделал в этой пьесе. Она могла бы стать прочным фундаментом для дальнейшего движения

Шоу в направлении к действительному пониманию сущности общественных явлений. В следующей пьесе „Волокита“, написанной в 1893 году, Шоу обращается к гораздо более безопасной теме: флирту. Шоу „разоблачает“, как вредно ухаживать сразу за несколькими женщинами. Он мечет молнии против сердееда Чартериса, выступает в роли проповедника благопристойности и нравственности. Взята крохотная темочка. Тем сильнее налегает Шоу на внешнюю эффективность и тем яснее становится искусственность пьесы, точно сшитой из разноцветных лоскутков. Шоу сыплет парадоксами. Шоу хочет быть остроумным. Но это все еще не создает большой пьесы. Пьеса показательна: Шоу обратно отступает от своей первой пьесы, стремительно бежит в самую консервативную сердцевину своего класса, свертывает свои радикальные знамена, колеблется, падает вниз и опять стремится подняться в своей третьей „неприятной пьесе“.

✓ „Профессия госпожи Уоррен“ написана, по словам Шоу, в год появления его „Волокиты“. Шоу заявил, что он „обработал сюжет потрясающей социальной силы“. С этим нельзя не согласиться: для мелкой буржуазии сюжет был, действительно, потрясающий. Цензор не разрешил пьесу к постановке. Когда в 1905 году пьесу поставили в Нью-Йорке, то пресса подняла невероятный шум. Автора обвинили в безнравственности, а зрителей пригласили не ходить смотреть эту „дрянь“. В Канзас-Сити пьесу запретили, а артистку, игравшую роль госпожи Уоррен, пригласили в суд и предложили ей выбор: или оставить город, или подвергнуться судебному преследованию. Шоу пишет, что подобная шумиха была поднята только потому, что правящие круги и пресса были затронуты пьесой экономически. В буржуазном обществе нельзя быть честным — вот тезис, который доказывает Шоу. Бесчестна система — бесчестны люди, схваченные капканами этой системы. Госпожа Уоррен — проститутка и содержательница публичного дома. Это — ее профессия. Шоу настаивает, что это про-

фессия является столь же почетной, как и профессия банкира, священника, бухгалтера, рабочего. Ибо в бесчестном обществе нет бесчестных профессий. Ибо честность есть глупость, когда мир основывается на мошенничестве, лживости, лицемерии и разврате. Госпожа Уоррен рассказывает своей дочери, почему ей нельзя было быть честной: „Мать называла себя вдовой и держала лавчонку там, внизу, около монетного двора. Она торговала жареной рыбой, содержала этим себя и четырех дочерей. Двое из нас были настоящие сестры — я и Лиза, — и мы обе были стройны и красивы. Наш отец, должно быть, был довольно породистый человек. Мать утверждала даже, что он был из хорошего общества; но я не знаю этого. Ее другие две дочери приходились нам сестрами только наполовину — они выглядели заморышами, были низенького роста и очень безобразны. Это были трудолюбивые, честные, жалкие создания. Обе они были честные девушки. Ну и чего же они достигли своей честностью? А вот я расскажу тебе. Одна из них работала на фабрике свинцовых белил, по двенадцати часов ежедневно за девять шиллингов¹ в неделю, покуда не умерла от отравления свинцом; бедняжка все думала, что это ничего, руки ослабеют, и тем дело и обойдется, а дело кончилось смертью. Другую нам всегда ставили в пример, потому что она вышла замуж за чиновника и умела содержать в чистоте и опрятности свою квартиру и воспитывать своих детей при восемнадцати шиллингах в неделю... покуда он не начал пить. Неправда ль, стоило из-за этого оставаться честной?“

Вспомним эпоху. Еще нет рабочего движения, нет сильных стачек и забастовок, мелкая буржуазия еще не придавлена окончательно, Великобритания господствует над морями, колонии не делают попыток оторваться от своей метрополии. Социальная тишина. Слышны лишь первые далекие отзвуки будущих потрясений. Такая пьеса в такое

¹ Шиллинг — около 50 коп.

время была вызовом, бунтом. Шоу не только осмелился написать о проститутке, но он осмелился показать, что капитализм превращает женщину-работницу в проститутку или сбрасывает ее преждевременно в могилу или публичный дом. Пьеса была ударом по буржуазной морали и буржуазному обществу. Шоу свел частное — проституцию — к системе, он пытался показать, что это есть одно из проявлений капитализма. Вместе с тем Шоу остался верен своей мелкобуржуазной идеологии. Мы видим, с одной стороны, понимание экономической основы проституции, сведение ее к системе, с другой стороны — личное кажется художнику спасением от этого общественного зла. Образ дочери госпожи Уоррен — вот разрешение, с точки зрения Шоу, всех противоречий. Воля, образование, энергия, практицизм, жесткость, иногда переходящая в жестокость, вот качества Виви, которые обеспечивают ей то, чего не могла достигнуть ее мать: честное господство над жизнью. Общественное зло побеждается индивидуальным сопротивлением. Нечестное общество побеждается сильной личностью. Выход? Нет: слабость класса. Но через образ Виви Шоу проповедывал своему классу также действенность, активность, решительность, волю, энергию. Но эта сила есть слабость, ибо только личная воля — ничто, если она направлена неправильно. Шоу показал общественную закономерность бессилия госпожи Уоррен и пример силы (в образе Виви). Сила и бессилие обоих образов — Уоррен и Виви — показывают силу и бессилие художника мелкой буржуазии. Таковы три первых пьесы Шоу: начало, в той или иной степени, в тех или иных вариациях сказавшееся во всех последующих пьесах Шоу.

✓ II. ГУМАНИЗМ ШОУ

После своих первых „неприятных“ пьес Шоу написал огромное число драм и комедий. Немецкий критик Юлиус

Баб в своей книге „Бернард Шоу“ (Берлин, 1916 г., русск. перевод В. М. Фриче — 1911 г.) замечает, что Шоу постепенно все более и более расширял круг своих тем. „Задаваясь педагогической мыслью выяснить свое мнение о действии жизненной силы, Шоу остается и в данном случае писателем, — пишет Баб. — Но самая тема уже не позволяет ограничиться одной только агитацией. Божественно-стихийный, а не исключительно человечески социальный характер этих проблем должен с особенной силой действовать на художественный инстинкт, а его у Шоу слишком много, чтобы он мог противостоять такому искушению... Вместе с расширением области тем пьесы Шоу получали все большее художественное значение, и писательская тенденция выступала уже не столько в виде злой критики, сколько в виде легкого и ласкового заигрывания с публикой“. Баб полагает, что отход Шоу от социальной резкости своих первых пьес есть его рост. Юлиусу Бабу кажется, что дробление больших тем на маленькие есть расширение творческого содержания Шоу. Это неверно. „Рост“ Шоу означал рост его популярности в буржуазной среде, расширение его тематики означало приспособление художника. Шоу стал превращаться в прирученного писателя. Шоу стал благовоспитанным, хотя его благопристойность и была скрыта парадоксальностью и оглушительностью, ничего общего не имеющей с подлинной социальной борьбой. Десятки критиков на Западе ставили вопрос: почему буржуазное общество не боится этого дерзкого бунтаря? почему оно терпит, даже похваливает этого мятежника? почему оно приемлет этого разрушителя всех и всяческих основ? Дело в том, что бунтарские речи Шоу всегда произносятся теми его героями, которые могут только говорить, а не делать, которые являются грозными болтунами. Герои Шоу, несмотря на всю свою горячность, несмотря на весь свой словесный пыл, никогда не переступают на деле границ дозволенного. Безмерными кажутся их притязания, но за

ними нет действий. Мужественны и храбры их речи, но за ними нет дел. Бунтари-бездельники, революционеры-болтуны, социалисты-любители, разрушители-оппортунисты, мятежники-реформисты, радикалы-буржуа, коллективисты-миллионеры, — вот герои Шоу. Они могут дать миру только жалкое слово, проповедь, призыв, фразу. Они не связаны с действительной борьбой за освобождение человечества, — и они ничего не могут принести этому человечеству, раздавленному капиталистической системой.

Шоу никогда и нигде не обращался к тому классу, который действительно борется за новый мир, за социализм, за коммунизм, за пролетарскую революцию. Да, грозные речи произносят герои Шоу, но кого эти речи могут испугать, если они произносятся людьми, крепко связанными с буржуазным обществом? Получаются своеобразные радикальные оратории. Да и самый радикализм этот носит внешний характер, в нем много шума, сенсационности, но в нем уже нет той трезвости, которая отличает, например, пьесу „Дома вдовиц“.

Капитан Блюнчли из пьесы „Герои“ (1894 г.) начинает эту галерею „сверхчеловеков“. Жизнь — забава для умного, страданье — для посредственного, пустота — для глупого, — вот основная линия этой пьесы. „Шоколадный солдатик“ Блюнчли победителем проходит по земле, попирая невежество и ограниченность, страшное и глупое. Человеческое — выше предрассудков и условностей. Сила, ловкость, энергия, ум, мужество, воля, решительность — обеспечивают ему успех в жизни. Он циник, этот Блюнчли, он изящно и легко разоблачает циничность и отвратительность войны. Но ведь жизнь — забава, не стоит трудиться, чтобы ее изменить полностью: лучше приспособить эдакий крохотный уголок для себя, не думая о других.

„Кандида“ (1894 г.) относится к числу пьес, названных Шоу „приятными“. Писатель, некогда бравшийся поднимать огромные глыбы социальных проблем, выступает теперь как камерный художник. Семья и третий вторгаю-

щийся и пытающийся ее разрушить, — вот „проблема“ этой пьесы. Художник „успешно“ идет по пути приспособленчества. Он разрушает свою былую разрушительность, он ниспровергает свой былой радикализм. Действительность сведена к ничтожному, ничтожное — стало действительностью, мир отстранен незначительнейшей своей частью, значительное потеряло свой смысл. Кандида — женщина тихого уюта, спокойных предрассудков, мирных чувств, безмятежных страстей, бесстрастного покоя. Есть в ней какая-то лучезарность, ибо художник ее поэтизирует и идеализирует, ибо вся мягкость Шоу переправлена в этот образ. Покоящийся мир схватывает художник. Да, пьеса — „приятная“, потому что она — ложная, потому что она рождает иллюзию и приукрашивает действительность. Поистине Шоу становится семейным художником: в своих следующих пьесах „Человек судьбы“ (1895 г.) и „Ни за что бы вы этого не сказали“ (1897 г.) он решает, как и в „Кандиде“, именно проблемы семьи. Это покажется странным, ибо „Человек судьбы“ — Наполеон-муж, Наполеон, насильственно изъятый из того водоворота социальных событий, которые сделали его соучастником европейской истории. Наполеон Шоу — это семьянин, больше всего заинтригованный вопросом о том, как вести себя перед лицом женщины, принесшей ему весть об измене его жены. Шоу, конечно, создает декоративное окружение для этой семейной истории, но побочное никогда не бывает главным.

„Ни за что бы вы этого не сказали“ относится к циклу „приятных“ пьес. В центре — расколота семья: мать, сын, дочери — на одной стороне; жестокий, узколобый отец — на другой. Шоу в „Домах вдовиц“ показал складывание семьи как классовое явление, он с грубой мужественностью вскрыл экономическую основу буржуазной семьи и нравственности. Иное — здесь. Шоу озабочен тем, как же объединить эти две расколовшиеся половины; он выступает как незатейливый и непритязательный архитектор, строящий безобразное здание буржуазного брака. Все све-

дено к случайностям, к особенностям характера, к отличиям темперамента, к различиям отношения к морали. Все — внутри, ничего — во вне. Случайное, мелкое, отрывочное, ограниченное представление о мире, — и это у художника, который пытался приподняться, хоть и с большим усилием, над низким горизонтом буржуазного мышления. Когда появились эти пьесы Шоу, что-то не слышно стало о борьбе с ним цензоров и буржуазных критиков. Да и чего им было драться с художником, который стал ручным?!
✓ В „Апостоле Дьявола“ (1897 г.) уже в довольно определенных очертаниях вкладывается гуманистическая концепция Шоу. Она намечается еще в „Кандиде“, хотя там жизнь побеждает гуманизм Марчбанка, а не гуманизм побеждает жизнь. Ричард — „апостол Сатаны“ — резок и нетерпим, груб и оскорбителен, храбр и откровенен. Он не боится выступать в одиночку против всей общины, резко бичуя ее лицемерие и религиозное ханжество. Ричард один бросает вызов всему миру, открыто заявляя, что „дьявол вот, истинный мой господин, повелитель и друг“ (не забудем, что действие происходит в 1777 г.). Но это — грубая оболочка нежности и великодушия: он встает на защиту покинутой девочки, он идет на виселицу, чтобы спасти жизнь приходского священника. Оказывается, догматы ереси есть внешнее в человеке, так же, как догматы религиозной ортодоксии не сковывают истинно верующего (священник Андерсон становится внезапно во главе борьбы против английской короны). Смысл пьесы хорошо выражен в финале репликой священника Андерсона: „Лишь в часы испытания узнает человек истинное свое призвание. Этот глупый юноша (кладет руку на плечо Ричарда) хвастался тем, что он — ученик дьявола; но когда пришел час испытания, он узнал, что его назначение — пострадать за других и быть верным до смерти. А я — я считал себя скромным священником, учителем евангелия и мира; но пробил для меня час испытания, и я понял, что мое назначение — быть человеком борьбы и что мое место

там, где свистят пули, где гремят выстрелы. И в пятьдесят лет я превратился в капитана Спрингтоунской милиции. А ученик дьявола обратился в досточтимого Ричарда Деджэна и будет учить добру мою немножко наивную, сентиментальную жену“.

Шоу вкладывает в уста Наполеона („Человек судьбы“) резкую филиппику против правящей Англии. „Англичанин в качестве великого борца за свободу и национальную независимость завоевывает и присоединяет к своей стране полмира и называет это колонизацией. Нужен ему, например, новый рынок, для его залежавшихся манчестерских товаров, — он сейчас же снаряжает миссионера проповедывать туземцам евангелие мира. Туземцы убивают миссионера; тогда он прибегает к оружию на защиту христианства; сражается за христианство; делает завоевания ради христианства и как воздаяние с неба захватывает рынок. Защищая родные берега, берет с собою на борт своего корабля священника; на брам-стенъгу прибывает флаг с крестом; и носится по морю во все концы мира, топя, сжигая и разрушая все, что оспаривает у него его господство над водами. Он гордится тем, что раб становится свободным, чуть только ступит ногою на почву Британии, а сам продает детей своих бедняков, заставляя их под угрозой телесного наказания работать с шестилетнего возраста на фабриках по шестнадцати часов в сутки. Сам совершает у себя две революции, затем объявляет войну нашей революции, во имя законности и порядка. Нет ни одной дурной и ни одной хорошей вещи, которую бы не проделали англичане. Но никогда вы не найдете, чтобы англичанин был неправ. Он ничего не делает без принципов: сражается с вами из принципа патриотизма, грабит вас из принципа деловитости; дерется он с вами — это принцип мужественности; поддерживает он своего короля — это принцип лойяльности; отрежет своему королю голову — это республиканский принцип. Лозунг его постоянно — долг, обязанности; и при этом он

никогда не забывает, что погибла та нация, у которой обязанности расходятся с интересами“.

✓ Резкая, но вполне заслуженная характеристика. Такие бичующих фраз у Шоу можно найти очень много. Но они виснут в неподвижном воздухе. Приспособленчество, оппортунизм — основное у Шоу, классовая резкость — побочное. „Обращение капитана Брассбоунда“ (1899 г.) — новый вариант гуманистической концепции Шоу. В центре пьесы стоит лэди Цецилия, символ веры которой: „Если любишь, всегда сумеешь доказать самому себе, что помочь необходимо“. Помогать другим — вот в чем видит свой долг эта энергичная аристократка. С помощью своей решительной доброты она спокойно проходит через самые рискованные ситуации и всегда оказывается победительницей. Капитан Брассбоунд, опустившийся на самое дно аристократ, внезапно становится прежним человеком, когда попадает в мягкие, как железо, руки лэди Цецилии. Познавай мир сердцем, покоряй человеческой добротой, усмиряй жестокость милосердием, побеждай сочувствием, будь человеком — вот к чему зовет пьеса.

С большой полнотой раскрывается Шоу-гуманист в пьесе „Цезарь и Клеопатра“, входящей в цикл „пьес для пуритан“, вышедших в 1901 году.

Цезарь — строитель нового мира, спокойно нарушающий традиции, если ему это нужно для того, чтобы отучить мир от плохих традиций. В пьесе есть одно очень яркое место, прекрасно характеризующее облик этого героя Шоу.

Теодот (на ступенях, подняв высоко руки). Ужас неизрекаемый! Горе! Горе! Помогите!

Руфио. Что такое?

Цезарь (хмурия лоб). Кто убит?

Теодот. Убит! О, это хуже, чем десять тысяч смертей! Невознаградимая потеря для всего человечества!

Руфио. Да что случилось? Говори!

Теодот (сбегает в зал). Огонь с ваших судов

стал распространяться. Гибнет величайшее из семи чудес света. Александрийская библиотека горит!..

Руфио. Э! *(совершенно успокоившись идет назад в лодку и следит за приготовлением войск на берегу)*.

Цезарь. И это все?

Теодот *(не веря своим ушам)*. Все?! Цезарь, или ты хочешь, чтобы в потомство перешла о тебе память, как о солдате-варваре, слишком невежественном, чтобы понимать ценность книг?

Цезарь. Я сам, Теодот, писатель. Я говорю тебе — было бы лучше, если бы и египтяне больше жили живою жизнью, чем усыпляли себя книгами.

Теодот *(опускается на колени и говорит со страстностью педанта и очень книжно)*. Цезарь, лишь раз за десять людских поколений получает мир бессмертную книгу.

Цезарь *(невозмутимо)*. Если бы эта книга не льстила человечеству, ее сжигал бы палач.

Теодот. Не будь истории, смерть уложила бы тебя рядом с самым последним солдатом.

Цезарь. Смерть и так непременно сделает это. Я и не хочу лучшей могилы.

Теодот. То, что там сейчас горит, — это память о человечестве.

Цезарь. Позорная память. Пускай горит.

Теодот *(дико)*. Ты хочешь уничтожить прошлое?

Цезарь. Да, и из его развалин построить будущее.

Клеопатра говорит о Цезаре, подчеркивая его великодушие: „Кого мы любим? Только тех, кого не ненавидим: все нам враги и чужие, кроме тех, кого мы любим. Но Цезарь не таков. В его сердце нет ненависти. Он ласков со всеми, как с собаками и детьми“. Когда секретарь Цезаря, Бриттан, доставляет ему материалы о заговорщиках, Цезарь говорит ему: „Брось все это в огонь. Или ты хочешь, чтобы я ближайшие три года моей жизни

истратил на то, чтобы приговаривать к смерти тех, которые были бы моими друзьями, если б я им доказал, что моя дружба больше стоит, чем стоила дружба Помпея или стоит дружба Катона? О, ты, неисправимый британский островитянин! Разве я бульдог, которому только и нужно показать, какие крепкие у него челюсти...“ Все окружающее противостоит гуманности Цезаря, все толкает его к ненависти, к жестокости, к убийствам. Но он не истребитель человечества, а, с точки зрения Шоу, только победитель, покоряющий ничем несламываемой гуманностью. И когда Клеопатра пытается думать и действовать за Цезаря, проливая кровь, которую Цезарь не хотел проливать, — она терпит поражение, а с нею — все окружающие Цезаря полководцы и воины. Сила бессильна, если она руководится жестокостью; жестокость могущественна, если она направляется справедливостью, — вот мысль Шоу. Л. Н. Толстой дал однажды сочувственную оценку творчества Шоу. Думается, эта оценка не была случайна. Цезарь Шоу выражается как толстовец, когда диктует миру заповеди милосердия. Он говорит Клеопатре, по приказанию которой только что закололи любимца народа Потина: „Если бы нашелся хоть один человек на всем свете, теперь или когда-нибудь, который бы понял, что ты поступила дурно, этот человек или завоевал бы мир, как я его завоевал, или сам был бы распят за это (снова доносится шум с улицы). Слышишь? Вот они стучат в твои двери, — они тоже веруют в месть и убийство. Ты убила их предводителя; справедливо, чтобы они убили тебя. И почему же я, во имя все той же справедливости, не должен (он подчеркивает слово сильным сарказмом) убить их за то, что они убили свою царицу, и почему же, в свою очередь, их соотечественники не должны убить меня, вторгшегося в их родину? Что же тогда сделать Риму? Конечно, убить этих убийц, чтобы показать миру, как мстит Рим за своих сынов и за свою честь. И так до окончания истории, — убийство

будет рождать убийство и всегда во имя права, чести, мира, пока, наконец, боги не пресытятся кровью и создадут такую расу, которая поймет“.

Х Этот образ Цезаря великолепен именно тем, что в нем Шоу, прорываясь через факты истории и не считаясь с ними, создает своего Цезаря. Этот Цезарь вполне пригоден для того, чтобы подняться с первой скамьи английского парламента и предъявить программу мелкой буржуазии, сдавленной капитализмом, разможенной его железной пятой, бессильной для борьбы и противопоставляющей этому страшному для него миру проповедь гуманности и милосердия. Цезарь Бернарда Шоу — не отвлеченный идеалист, он тщательно подбирает доказательства выгоды гуманизма, как политики, но эта политика слабых и бессильных, политика для „внутреннего употребления“, жалкая и бесполезная. Величественность Цезаря — сладкая мелкобуржуазная ложь, розовая иллюзия, беспочвенная успокоительная фантазия, которая не опасна для тех, кто знает свои цели и сражается за них, и которая — губительный яд для тех, кто отступает не наступая Цезарь Бернарда Шоу — родной брат официанта из пьесы „Ни за что бы вы этого не сказали“, который неслышными шагами, как мышь, проходит по потрясенной коре земного шара, думая, что это поможет отстранить от человечества громады бедствий и катастроф капитализма. Гуманистическая концепция Шоу получает свое развитие во всех его последующих пьесах. Гуманизм сламывает жало его иронии в пьесе „Другой остров Джона Буля“ (1904 г.). Гуманизм пропитывает „Майора Барбару“ (1905 г.), где дан образ женщины, пришедшей в мир с евангелием в руке и с крестом на груди, чтобы взять страждущее человечество за руку, как благовоспитанного ребенка, и указать ему путь к счастью, имя которому — ложь, т. е. христианство. Этот же гуманизм поднимается за мятущейся фигурой пионера, пришедшего в девственные края, чтобы исковеркать самого себя и, по велению художника,

внезапно возродиться для новой жизни, почувствовав в себе горячее человеческое сердце. („Пробуждение Бланко Поснета“ — 1909 г.)

Гуманизм не есть общеклассовое явление. Гуманизм проповедуют Ромен Роллан и американские фашисты, Бернард Шоу и Анатоль Франс. Гуманизм ставит в центр общества общечеловеческого человека, выдвигает индивидуальное усовершенствование как средство для спасения человечества от всех противоречий, проповедует создание новой расы гордых и сильных людей. Но эта проповедь служит капитализму. Сильные люди создаются в ожесточенной классовой борьбе.

Гуманизм Шоу — буржуазный гуманизм. Шоу проповедует смирение, покорность, всепрощение, вселюбовь. Какому классу выгодна эта проповедь? Какому классу служит Бернард Шоу? Проповедь Шоу нужна для капитализма. Функция Шоу заключается в том, что он успокаивает тех, кто мог бы драться с буржуазным обществом, кто мог бы встать на позиции классовой борьбы. Проповедь всепрощения означает: нужно простить грехи капитализму, безжалостно уничтожающему миллионы людей на полях битв и беспощадно истязавшему подневольным трудом. Проповедь милосердия означает, что нужно дать капитализму право быть немилосердным по отношению к огромному большинству населения земного шара, ко всей массе трудящихся и интеллигенции. Проповедь человечности означает самую худшую бесчеловечность, ибо она служит капитализму. Именно поэтому Шоу был признан буржуазным обществом. Шоу шумлив, он не раз бросал неприятные истины даже в своих „приятных“ пьесах. Но буржуазное общество увидело сущность Бернарда Шоу и полностью использовало его. Шоу никогда не писал трагедий. Но все его творчество — большая трагедия большого художника, который встал на службу тому классу, который является угрозой огромного большинства человечества и опорой ничтожного меньшинства эксплуататоров.

III. „СОЦИАЛИЗМ“ ШОУ ✓

Я намеренно не коснулся одной из ранних пьес Бернарда Шоу — „Человек и сверхчеловек. Комедия и философия“ (1903 г.). Эта пьеса — самое характерное произведение довоенного Шоу. Он говорит в предисловии, обращаясь к Артуру Воклей, которому посвящена пьеса: „Я не собираюсь создать популярную рыночную пьесу, поэтому вы должны приготовиться прочесть полную обмана историю из современной лондонской жизни — жизни, в которой, как вам известно, главнейшей задачей мужчины является обыкновенно отыскание средств на поддержание положения и привычек джентльмена, обычным занятием женщин — старание выйти замуж“.

Герой пьесы Тэннер называет себя социалистом. Он резок и нетерпим в своих словесных атаках на буржуазное общество, он обрушивается на ханжество и лицемерие. „Мы живем в атмосфере, насквозь пропитанной чувством стыда. Стыдимся всего, что нам приходится делать каждый час. Стыдимся самих себя, своих родственников, своих средств, своих выражений, своих мнений, своего опыта совершенно так же, как стыдимся своей наготы. Мы стыдимся ходить пешком, стыдимся ездить в омнибусе, стыдимся нанять извозчика и не иметь своего экипажа, стыдимся, что у нас одна лошадь, а не две, что нет у нас кучера и лакея. И чем больше человек стыдится, тем больше ему почета“.

Тэннер выступает не только против „стыдливости“, т. е. предрассудков, но и против буржуазной идеологии вообще: „Я стал реформатором и, как все реформаторы, разрушителем. Только я разоряю уже не парники и изгороди, я разбиваю вдребезги верования и ниспровергаю идолов“. Шоу вставляет в текст особую философскую интермедию, в которой затрагивает ряд актуальных вопросов современности. Дьявол выступает в роли прокурора человечества, не хуже Тэннера. Он говорит: „Я приглядывался к

поразительным изобретениям человека. И я скажу вам, — ничего не изобрел человек для увеличения жизни, но в искусстве сеять смерть превзошел он самую природу; его химия и механика убивают лучше мора, тюрьмы и голода... В искусствах мира человек — ничтожный пачкун. Видал я его хлопчатобумажные фабрики и т. п. с машинами, которые мог бы изобрести жалкий пес, если бы ему вместо пищи нужны были деньги. Та дивная сила жизни, которой вы так хвастаетесь, — лишь сила смерти. Свое могущество человек измеряет способностью к разрушению. В чем его религия? В том, чтобы оправдывать ненависть ко мне. В чем его право? В том, чтобы оправдывать виселицы для вас. В чем его мораль? В том, чтобы оправдывать тех, которые потребляют, ничего не производя. В чем его искусство? В том, чтобы оправдывать тех, которые жадными глазами впиваются в изображение бойни. В чем его политика? Или в преклонении перед деспотом, потому что деспот может убить, или в парламентских петушиных боях... Правит на земле не сила жизни, но сила смерти". Тэннер противопоставляет скептицизму дьявола свою уверенность в том, что еще не все погибло, что может быть создан сверхчеловек, с новым мозгом, с новым мышлением и силой. „Я воспеваю не оружие, не героя, но философа, того, кто старается в созерцании постичь мировую волю, найти средство для ее использования и выполнить ее найденными им средствами". В этих репликах Тэннера виден сам Бернард Шоу, создавший учение о жизненной силе, управляющей миром и человеком. Громовые речи Тэннера, как и молнии Бернарда Шоу, гремят в пустом пространстве, не поражая и не разрушая, хотя Бернард Шоу, как и Тэннер, любит называть себя разрушителем. Тэннер приходит к выводу, что улучшение расы, евгеника, — единственный путь спасения человечества. К этому же пришел Шоу, через два десятка лет создавший биологическую концепцию как основу для устранения всех общественных противоречий („Назад к Мафусаилу"). Что

же питает протесты Тэннера? „Сверхчеловек“, оказывается, в этом хаотическом, дезорганизованном, смятенном мире больше всего боится женитьбы. Эта последняя вселяет в него настоящий ужас, именно с браком он готов бороться прежде и раньше всего, но в конце концов сам становится... мужем! Таков финал этой пьесы. Таков конец „сверхчеловека“. Что ж, конец последовательный: евгеника немыслима без семьи! Получается какой-то грандиозный пустяк и пустяковая грандиозность. В первых актах Тэннер сотрясает миры, взваливает на себя тяжесть борьбы за новое человечество, громит и сокрушает, разрушает и бунтует. А в финале — семья и брак. Что это? Сатира? Ирония? Издевательство над буржуа, который хотел перепрыгнуть через самого себя? Ни то, ни другое, ни третье. Это — отступление писателя от решений больших проблем на удобную дорогу колких парадоксов и острых фраз. Шоу говорит в предисловии, что он сознательно не хотел ставить политические вопросы в пьесе и ограничил ее. Но ограниченное ограничивает. Так и произошло с Шоу.

Это становится еще очевиднее, когда мы заглянем в приложенный к пьесе „Справочник революционера“, написанный от имени „Джона Тэннера, члена класса тунеядцев богачей“. Этот справочник дает очень верное представление о всей совокупности идей Бернарда Шоу. Сопоставление „Справочника“ с высказываниями самого Шоу доказывает с непреложной ясностью, что „Справочник“ выражает идеи именно Шоу и никого другого. Тем более необходимо внимательно присмотреться к этому „Справочнику“.

Собственность, узнаем мы, „грозит существованию самой расы“, ибо она несовместима с равенством, а неравенство несовместимо с естественным подбором человеческой расы. Не нужно думать, — успокаивает нас Тэннер-Шоу, — что упразднение собственности будет сопровождаться какими-либо потрясениями. Нет, это произойдет само собою, через создание „демократии сверхчеловеков“. Шоу отвергает

„обычную“ демократию, ибо невежественные избиратели отдают власть в руки негодных авантюристов: „вручать судьбу страны в руки черни — значит осуждать ее на погибель, так как чернь не может ни управлять, ни предоставить управление кому бы то ни было, за исключением тех, которые сулят больше хлеба и зрелищ“. Эти же идеи мы встречаем и в публицистических статьях Бернарда Шоу, в частности в большом его памфлете „Несообразности анархизма“. Шоу отрицает и анархические методы борьбы, подчеркивая, что анархия поведет к разрушению общества. Но аргументация Шоу резко отличает его постановку вопроса от нашей. Шоу просто полагает, что государство — это чистая форма, которая может быть использована любой властью, без разрушения государственной машины. Государство, с точки зрения Шоу, — беспартийная, бесклассовая организация. В указанном памфлете Шоу пишет: „Социал-демократ принужден, благодаря горькому опыту, оставить бесполезные обвинения государства. Легко сказать: уничтожить государство; а государство продаст твое имущество, запрет тебя в темницу, доведет тебя до банкротства, унизит тебя, застрелит, задушит, повесит, — коротко говоря, уничтожит тебя, если ты поднимешь на него руку. К счастью, в груди полисмена и солдата живет прекрасная беспартийность. Они получают вознаграждение и повинуются приказаниям, не спрашивая ни о чем. Солдат повинует, если ему приказывают разрушить дом всякого крестьянина, который отказывается вырвать кусок хлеба изо рта своего ребенка для того, чтобы помещик сделался еще богаче и мог бы, как праздный джентльмен, проживать в Лондоне. Но если бы солдату приказали помогать полиции при сборе подоходного налога (только по двадцать шиллингов с фунта) с каждого незарабатываемого дохода, то он делал бы это с той же добросовестностью и, может быть, даже с известным скрытым удовольствием, которое в первом случае могло отсутствовать!

Тэннер-Шоу предлагает миру свое евангелие спасения — оппортунизм в его классическом фабианском виде, „с его мирной конституционной, нравственной, экономической политикой социализма, для своего бескровного и благосклонного осуществления нуждающегося только в одном: чтобы английский народ понял и одобрил его“ („Справочник революционера“). Оказывается никакая революция не может изменить человека, если не будет изменена его природа. А эта природа может быть изменена только через половой подбор. Повторяю, эти идеи Шоу не были для него кратковременным теоретическим эпизодом, он снова вернулся к ним уже после мировой войны. Социализм Шоу, как мы видим, очень своеобразен. Маркс, оказывается, „впадал в грубые ошибки“, а он, Шоу, дает нам правильный, истинный социализм. („Иллюзии социализма“.) Шоу очень не нравится, что Маркс был не только, „политикоэкономом“, но еще и „революционером-социалистом, который пользовался политической экономией как орудием в борьбе со своими противниками (Там же.) Шоу выступает против „иллюзий“ марксизма, согласно которым „социализм закончится большой революцией, которая осудит и предаст изгнанию капитализм, торговлю, конкуренцию и все соблазны биржи, чтобы сохранить мир в царстве божьем на земле“. Шоу за тот социализм, который „начнет проявляться в небольших дозах в виде общественных учреждений“. (Там же.) В своей статье „Религия рояля“ Шоу заявляет, что он примкнул к фабианскому обществу и стал „носить отвратительную маску политического деятеля“, чтобы добиться всеобщего благосостояния. Бернард Шоу — социалист-оппортунист, который обвиняет марксизм в ненаучности, а сам проповедует социализм без разрушения капитализма. У него самое наивное и невинное представление о научном социализме.

Вот как он, например, доказывает гибельность революционного социализма: „Я глубоко убежден в том, что

не стоит труда проводить социализм в его чистом виде, и скорее думаю, что социализм, гораздо раньше, чем он успеет проникнуть во все углы политического и промышленного устройства, до такой степени совершенно устранит то давление, которому он обязан своею властью, что он сам испугается ближайшего крупного социального движения, отступит перед ним и при этом оставит везде след нетронутого индивидуалистического либерализма, как либерализм сохранил остатки феодализма. Я думаю, что произведенное им разрушение маленьких автократий и капитализма повлечет за собой усиление настоящих частных предприятий, вместо того, чтобы подавить их; и я весьма склонен думать, что социалистические государства дойдут до того, что передадут антидемократическим путем сравнительно довольно большие денежные средства в руки определенных лиц, которые вследствие этого как привилегированный класс сделаются ненавистными лицам, постоянно стремящимся к равенству".

Таков „социализм“ Бернарда Шоу. Не нам защищать буржуазную демократию, которая столь же исправно служит интересам капитализма, как и фашизм. Но что предлагает Шоу взамен этого? Половой подбор! Частичные реформы! Медленную эволюцию! Разрушая лицемерие буржуазной демократии, Шоу на ее место ставит лицемерие социал-оппортунизма. Шоу не понимает марксизма, у него мелкобуржуазное представление о пролетарской революции и коммунизме. Его заботы направлены на то, чтобы, замазав трещины, поддержать дряхлеющее здание капитализма, а не разрушить его. Характерно, что Шоу специально обращается к капиталистам с своей проповедью оппортунистического социализма. В своем памфлете „Социализм для миллионеров“, напечатанном в английском журнале „Современное обозрение“ в феврале 1896 г., Шоу разрешает следующие „немаловажные“ вопросы: почему миллионеры не должны оставлять слишком больших

средств своим семьям, почему не нужно жертвовать на больницы, почему необходимо быть осторожным при субсидировании воспитательных учреждений, как решить вопрос о совестных деньгах (утаенных налогах) и денежных штрафах и т. д. и т. п. Шоу выступает в совершенно смешной роли человека, который проповедует социализм... миллионерам!

IV. ШОУ И ВОЙНА ✓

Бернард Шоу еще до мировой войны выступил с критикой английского империализма. В его пьесах можно найти ряд высказываний, направленных против английской колониальной политики, против английского империализма. В своей пьесе „Другой остров Джона Буля“ Шоу показывает, как Англия угнетает Ирландию.

В предисловии автора к этой пьесе любопытен эпизод из колониальной практики Англии, носящий название „Ужасы Деншавая“. Эпизод этот дает богатый фактический материал беспощадной расправы английских колонизаторов с египтянами. В „Справочнике революционера“ Шоу уделяет особый параграф английскому империализму. В пьесе „Газетные вырезки“ Шоу мы находим резкую сатиру на военное командование, высмеивающую его тупость и кровожадность.

Но эти отдельные выпады против империализма при общей мелкобуржуазности идеологии Шоу не смогли обеспечить ему правильных позиций во время войны, Шоу встретил войну памфлетом „Здравый смысл о войне“ (вторая половина 1914 г.), который в Англии разошелся в количестве 75 тыс. экз. и был напечатан в Америке в „Нью-Йорк Таймс“. Памфлет этот имеет чрезвычайно большое значение для понимания Шоу, поэтому мы остановимся на нем подробнее.

Английский народ с ненавистью относится к прусским юн-

керам, а немецкий — к английским юнкерам. Оба народа обмануты своими правительствами, но обмануты совсем не невольно. Им следовало бы обратить свой гнев на тех, кто действительно его заслуживает — на своих юнкеров и милитаристов. Героическое средство выйти из этого трагического недоразумения: солдатам обеих вражеских армий следовало бы перестрелять своих офицеров и отправиться домой, там, в деревнях снять урожай с полей, а в городах — произвести революцию. Но увы! Нет никаких шансов, что английские солдаты могут проявить такой необычайный здравый смысл. Юнкер — понятие, присущее не только Германии; в правящем классе Англии преобладают те же юнкера, а английское министерство иностранных дел мало чем отличается от юнкерского клуба. Англии нечего представляться невинной газелью, на которую напал злой волк. Она сама начала вести анти-немецкую пропаганду еще лет за 40 до мировой войны. В виде примера такой скрытой пропаганды Шоу называет ряд книг, начиная с анонимной „Битвы при Доркинге“ и кончая „Войной в воздухе“ Уэлса. Как немецкие милитаристы, например, Бернгарди, так и английские, окончательно сошли с ума: война не только не даст ни тем ни другим того, из-за чего они вцепились друг в друга, но и приведет к тому, чего они больше всего боятся и для подавления чего организовали анти-социалистическую лигу. Доказательство безумия английских милитаристов — если Англии и удастся побороть своего врага, Германию, у нее тотчас появится новый враг — держава, которая усилится после войны. Шоу касается и средств предотвращения войны: нужно лишить „Фореин оффис“ (Министерство иностранных дел) возможности создать такую обстановку, когда парламенту не останется ничего иного, как объявить войну; надо лишить „Фореин оффис“ возможности тайком подготавливать войну; если мы хотим мира, надо демократизировать дипломатию (?!).

Что должны делать лебористы (социал-соглашатели) для армии?

Шоу предлагает уничтожить солдата-милитариста путем введения особого профсоюза для солдат, который давал бы своим членам, как лицам, занятым особо опасной работой, все гражданские права. Шоу предлагает также обеспечить семьи солдат. Затем следует ввести особых секретарей профсоюзов, через которых солдаты могли бы поддерживать связь с политическими представителями в военном ведомстве. Если же с солдатами будут обращаться хуже, чем с лицами, состоящими на гражданской службе, то их представители в парламенте отсоветуют им служить (последняя мера может быть проведена, конечно, только в мирное время).

Шоу предлагает военному министерству ряд рациональных преобразований, например не приводить солдат к присяге, достаточно, если каждый волонтер даст честное слово, что готов умереть за родину и дело, которому он сочувствует; существующая ныне присяга королю отталкивает республиканцев от армии (словом, Шоу дает советы, как успешнее привлечь солдат в армию!).

С этой же целью он советует военному министерству отказаться от предохранительных прививок солдатам, так как прививки отпугивают от поступления в армию тех, кто еще колеблется, особенно молодежь из бедных слоев населения, а ведь армии нужны солдаты.

Плакаты, выпущенные военным ведомством, тоже отпугивают волонтеров, так как не гарантируют им работы по окончании войны. Если бы лебористы составляли эти плакаты, они вставили бы туда обещание обеспечить солдат. Шоу полагает, что волонтеров можно привлечь в армию, обещав им по окончании войны оставить их на службе, пока они не подыщут себе работы.

Лебористы должны воспользоваться расхождением между демократией и консерваторами и добиться парламентских побед.

Война не может долго продолжаться по той причине, что нации для здорового потомства нужен тот миллион здоровых, молодых людей, которые находятся в армии.

Шоу ненавидит царизм и говорит, что в нынешней империалистической войне англичане борются за „Россию кнута и розг“. Однако победа кайзера над английской и французской демократией будет несчастьем, так как это явится победой милитаризма над цивилизацией.

Итак, цель войны — установить военное преобладание англо-французского союза. Нельзя разорять Германию, это отразится на самой же Англии, так как Германия является ее коммерческим клиентом. Скорее можно отнять у Германии Бельгию, Эльзас-Лотарингию и Польшу, — немцы знали, чем они рискуют, когда ввязались в войну; это пробудит кайзера от его мечтаний о святой Тевтонской империи.

При заключении мира нечего сваливать друг на друга вину — кто первый начал войну: и Англия и Германия одинаково повинны в этом.

Милитаризм свойствен не только Германии, но и Франции, Англии, России. Милитаризм — это государственный анархизм, он вызвал войну, т. к. торгашеские правительства Европы считали, что править следует, руководствуясь только „волей к победе“ по Робертсу, бронированным кулаком кайзера и интересами биржи. Надо бороться с милитаризмом не только в других странах, но и у себя на родине, иначе войнам не будет конца.

Если эта война не будет последней войной в Западной Европе, — наши сегодняшние союзники могут стать нашими врагами, и наоборот. Поэтому, если Англия стремится в результате войны установить только новое равновесие военных сил, она, тем самым, идет к своей же гибели.

Мы должны использовать войну, чтобы прикончить средневековую дипломатию, автократию и анархический экспорт капитала и чтобы заставить мир прийти к выводу, что демократия непобедима. Будем бороться лишь за явно бла-

городные цели. Пусть те, кто не сможет обратиться с призывом к нашей совести, не рассчитывают, что они опять заставят нас воевать.

Нельзя не признать за Шоу известной смелости, ибо в 1914 г., в самый разгар патриотизма, он осмелился заявить, что империализм везде одинаков и что английские милитаристы и правящие классы Англии так же отвечают за войну, как и правящие классы Германии. Шоу пошел даже на то, что признал выходом из положения расстрел офицеров солдатами. Но все это оказалось позой, фразой. Шоу не верит, что в Англии могут случиться такие страшные вещи, и на этом успокаивается. Больше того, фактически Шоу дает либеральную программу для вербовки нового пушечного мяса. Шоу не склонен в этом признаваться (см. последнюю главу книги его биографа Арчибальда Гендерсона „Застольные разговоры Бернарда Шоу“, Лондон, 1925 г.), но это так. Пацифизм Шоу не выдержал испытания в период мировой катастрофы, он не сумел встать на позиции действительной борьбы с войной. Это нашло выражение и в его драматургии.

В пьесе „Государь Перусалемский“ (1915 г.) Бернард Шоу дает злую карикатуру на кайзера Вильгельма, высмеивая его тщеславие, ограниченность, чванливость и т. д. Пьеса — это патриотическая, даже ультрапатриотическая агитка. В том же году Шоу пишет пьесу „О'Флаэрти, кавалер ордена Виктории“. В предисловии Шоу заявляет, что его задачей является агитация за пополнение армии новыми солдатами. В пьесе, однако, Шоу пытается противопоставить сладенький и беспомощный пацифизм воинствующему милитаризму. Но это противопоставление обнаруживает лишь полную беспомощность художника, упорно не желающего понять, что милитаризм не может быть истреблен никакими хотя бы и самыми благочестивыми желаниями. Чем дальше от начала войны, тем решительнее становится Шоу. В своей пьесе „Дом разрушения“ (1917 г.) он дает картину Европы перед мировой войной. Правящие круги встре-

чатет мировую катастрофу бесконечными флиртами и танцами, бешеными спекуляциями, мошенничествами и разгулом. Жизнь — забава, забава — это жизнь. Ничего в прошлом, ничего в будущем, ничего в прошедшем. Капитан Шотовер, герой пьесы, потрясен ужасами жизни, он раздавлен тяжелой действительностью, его не спасает и мистицизм. Агония Европы перед войной — вот содержание пьесы Шоу. Но если Шоу в более ранних пьесах периода войны фактически помогал империализму, то здесь, на исходе войны, он бросается в другую крайность, рисуя только бессилие правящих классов Европы, усматривая только хаос и разложение, не видя могущественных врагов, вовлекших в мировую бойню миллионы людей. Это типично для мелкой буржуазии, шарахающейся от одного полюса к другому. В 1918 г. Шоу выступил на митинге в Стоурбриджи. После его речи один солдат заявил ему: „Если бы я знал все это в 1914 году, они бы никогда не сумели надеть хаки на мою спину“. Шоу на это ответил: „Поэтому я вам и не говорил этого тогда“. Да, Шоу стал значительно радикальнее в 1918 г., когда он увидел, к чему привела мировая война. Он понял, что объективно поддерживал тех, кто организовал эту мировую бойню, что и на нем лежит часть ответственности за войну. Если бы Шоу увидел это полностью, он не написал бы своих послевоенных пьес, в которых он стоит на своих прежних мелкобуржуазных позициях. Но вместе с тем война многому научила Бернарда Шоу. В несомненной связи с этим опытом стоит его сочувственное отношение к Октябрьской революции, к СССР.

После двухлетнего молчания, Шоу выступил в 1921 г. с большой пьесой „Назад к Мафусаилу“. В этой пьесе Шоу дает свое послевоенное „кредо“. В большом предисловии „Пятьдесят лет безверия“ Шоу высказывает ряд уже знакомых нам мыслей. Он осуждает капитализм, при котором „мир управляется полудетьми, разбойниками и головорезами“. Он рекомендует враждующим странам встать на

позиции коммунизма (точно это возможно без полного уничтожения капитализма). Мир плох, — говорит Шоу, — нужно что-то сделать. Что же нужно сделать? Ответ Шоу полностью повторяет уже знакомый нам ответ Тэннера, данный им в 1903 году. Евгеника, улучшение расы, половой подбор — вот они эти благодетельные принципы. Несмотря на уроки войны, Шоу остался в ограниченном кругу мелкобуржуазных представлений о действительности. Пьеса Шоу начинается буквально с... Адама и Евы. Он вводит нас в сад Эдема, где живут первые люди, все несчастье которых в том, что у них нет смерти. И они получают ее. Шоу обращается к нашему времени. И все несчастье его видит в существовании смерти. Долголетие — вот панацея от всех зол. Это всеисцеляющее средство Шоу великодушно предлагает человечеству, как свое последнее слово. Английский критик Меллерш в своей статье о Шоу в журнале „Фортнайтли Ревью“ (февраль 1926 г.) правильно указывает, что проповедываемая Шоу творческая эволюция прямым путем приводит его к религии. Шоу выступает, как фаталист, который ждет спасения не от действий общественного человека, не от борьбы классов, а от „жизненной силы“, которая постепенно приведет человечество в тихую гавань безмятежного счастья. Биологизм Шоу выгоден для буржуазии и капитализма, ибо Шоу проповедует бесконечное терпение. Шоу разбрасывает в этой пьесе огненные искры своей сатиры; фигуры Ллойд Джорджа (выведенного в образе Бэрджа) и Асквита (Любэн) выполнены с большим юмором, переходящим иногда в сарказм. Шоу возвращается в этой пьесе к итогам мировой войны, подчеркивая ее разрушительность. Устами Франклина Барнэбаса он обвиняет правящие классы Англии и Европы в невежественности и авантюризме. Достается от Шоу и рабочей партии, которая достаточно поправила для того, чтобы иметь своим лидером Ллойд Джорджа. Но все это — детали, главное — в том евангелии защиты капитализма, которое дает Шоу и в пьесе и предисловии к ней.

В пьесе „Ионна Д'Арк“ Шоу обращается к истории, чтобы высказать свои современные идеи. Американский критик Карл ван Дорен в своей статье „Марк Твэн и Бернارد Шоу“ (журнал „Столетие“, март, 1925 г., Америка) правильно отметил основную идею пьесы. В этой пьесе мы встречаем уже знакомую нам гуманистическую концепцию: личность может и должна противостоять миру как независимая, свободная индивидуальность.

В 1926 г. Шоу публикует свою публицистическую книгу „Справочник по социализму и капитализму для интеллигентной женщины“. Шоу и в этой книге полагает, что переход от капитализма к социализму может быть произведен простым правительственным актом. Он категорически отрицает революционные методы борьбы. Даже всеобщая забастовка изображается им, как „вид национального самоубийства, которому все здравомыслящие люди должны противиться, не останавливаясь перед самыми крайними мерами“. Шоу думает, что основа социализма — экономическое равенство — может быть достигнута и без революции, потому что „революция ничем не помогает национализации и часто делает ее более затруднительной, чем это было до революции“. Шоу уговаривает правительство поторопиться, ибо иначе вспыхнет „кровавая революция“.

Он заявляет в этой книге, что обращается к богатым женщинам потому, что сам принадлежит к их классу.

„Я сам — помещик и капиталист, достаточно богатый, чтобы быть обложенным крупным налогом; вдобавок я владею еще особым видом собственности, так называемой литературной собственностью, за пользование которой я беру с людей плату, совершенно так же, как помещик взимает арендную плату за пользование землей... Таким образом, — продолжает Шоу, — доказываю вам необходимость национализации банков и отнюдь не забываю, что вы можете оказаться держательницей акций и естественно должны интересоваться судьбою ваших денег при национализации. Я имел случай весьма близко столкнуться с этим вопросом,

так как моя жена как раз является акционером банка. Нам пришлось бы основательно урезать наши домашние расходы, если бы клиенты ее банка вздумали перейти в национальный или городской банк... а потому разумеется мы будем настаивать, чтобы правительство купило ее акции при национализации банков“.

Эта книга Шоу, его послевоенная программа, является типичнейшим документом, характеризующим мелкобуржуазность писателя. Показателен самый выбор аудитории, к которой обращается Шоу. Не правда ли, он напоминает его ранний трактат „Социализм для миллионеров“? Через 34 года мы видим Шоу, стоящего все на той же трибуне, обращающегося все к той же избранной публике, поучающего социализму... буржуазных дам. Шоу уклоняется от ответа на вопросы, которые ставит ему наша практика. Американский мелкобуржуазный критик и публицист Стюарт Чэйз в своей рецензии на эту книгу отмечает, что Шоу оказался между двух стульев. Чэйз издевается над Шоу, выступающим с подобного рода книгами, не попытавшись понять времени, в котором он живет, и забывающим „об опыте гигантской лаборатории — СССР“.

В своей последней пьесе „Яблочная тележка: политическая фантастика“ (поставлена в 1929 г., издана в 1930 г.) Шоу продолжает свою критику капитализма, он с тревогой всматривается во все более растущее могущество трестов (предисловие). Шоу заявляет, что он не верит в демократию, которая все равно передает власть в руки правительства. Он заявляет, что не верит и в борьбу революционного пролетариата. „Тот, кто поверит в это, — говорит он в предисловии, — тот скоро увидит, что рабочие никогда не бывают революционерами и что прямое действие пролетариата направляется полицейскими агентами, если оно вообще когда-либо направляется“. И в этой последней пьесе мы видим все того же старого Бернарда Шоу, Шоу, как мы помним, не раз ждал спасения от „сверхчеловека“, от сильной могущественной личности. В „Яблоч-

ной тележке“ Шоу находит эту личность в образе короля Магнуса: величественного, энергичного, образованного, обладающего природным умом, решительного и ни перед чем не останавливающегося. Магнус сламывает сопротивление своего премьер-министра и добивается полного себе подчинения. Не есть ли Магнус искомый „сверхчеловек“, очень похожий на идеализированного фашистского героя? Английский критик Десмонд Мак-Карти в своей статье в „The New Statesman“ 28 декабря 1929 г. отмечает, что король Магнус напоминает Муссолини. Это ли хотел изобразить Шоу?

V. ШОУ И АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бернард Шоу является типичным представителем мелкобуржуазной английской литературы. Его творчество получает большую выразительность на общем фоне творчества художников мелкой буржуазии (Арнольд Беннет, Джон Бересфорд, Джозеф Конрад, Джемс Джойс, Давид Лоуренс, Герберт Уэлс). Одни из них чрезвычайно близки к Бернарду Шоу (Уэлс), другие далеки от него (Беннет, Джойс), но они, как и Шоу, решают проблемы мелкой буржуазии, выражают ее идеологию, ставят ее вопросы, она породила их, так же как и Бернарда Шоу.

Арнольд Беннет является своеобразным центром притяжения для группы увеселителей английского мещанства. Беннет — талантливое издание таких простых „развлекателей“, как Ульям Локк, Джером Дотерой, А. Конан Дойль, Оливия Уэдсли“.

Беннет однажды заявил, что он писал свои пьесы ради денег. Возможно, — не в этом дело. Беннет писал для тех, кто хочет иметь деньги. Это главное. Именно Беннет дал образ идеального мелкого буржуа, начиная с энер-

гичного предпринимателя в цикле романов о „Пяти городах“, где он вывел мелких промышленников („Клэй Хенгер“ — 1920 г.), спекулянтов и финансистов („Гильда Лесвэйс“ — 1911 г.), владельцев небольших силикатных предприятий („Леос Нора“ — 1903 г., „Анна из Файв Таунс“ — 1902 г., „Цена любви“ — 1914 г.), сукноторговцев и металлопромышленников („Повесть старых жен“ — 1908 г.) и т. д. Характерен герой романа „Фигура“ (1911 г.). Мелкий клерк благодаря подлогу проникает в верхушку „общества“, завязывает там знакомство, обращает на себя внимание и постепенно начинает свое восхождение к общественной верхушке. После ряда спекуляций, бывший клерк становится богачом и избирается в мэры. Сами избиратели знают цену ловкому мошеннику, но это не мешает им поставить его во главе города.

Герой не отталкивает Беннета, он с удовольствием и явной симпатией повествует о несложных подвигах этого предприимчивого и беззастенчивого дельца.

Жизнь — не такое уж серьезное дело, чтобы над ней стоило задумываться — вот сущность идеологии Беннета, художника наиболее консервативных слоев мелкой буржуазии, так старательно выскивающего своих героев в среде сукноторговцев, адвокатов, лавочников, мелких промышленников.

Только война опрокинула прочно осевшего на мелкобуржуазной почве Беннета.

В „Райсимен-Степс“ с большой изобразительной силой и психологическим мастерством обрисовывает он образ мелкого буржуа — лавочника, который становится жертвой своей приобретательской, собственнической мании, толкающей его к сумасшествию. В „Лорде Рейнго“ Беннет иронически изображает быт высших правительственных кругов во время войны.

Последние романы Беннета целиком и полностью находятся на „уровне“ развлекательной литературы. Как художник Беннет умер задолго до своей смерти, немногие

проблески подлинной талантливости были погашены в нем. Беннет обслуживает своего мелкобуржуазного читателя не только художественной пищей — он написал до двух десятков публицистических и критических книг, некоторые из которых являются практическими справочниками „для желающих разбогатеть и сделать первый шаг на дороге успеха“ (объявление об одной из подобных книг). Беннет поучает и о том, как сделаться писателем и как следует тратить свое время и лучше „Прожить двадцать четыре часа в сутки“ (так озаглавлена одна из подобных книг Беннета). Беннет наиболее крупный промышленный представитель литературы консервативных слоев английской мелкой буржуазии, но помимо него есть десятки других, менее талантливых, но не менее известных, как У. Локк, О. Уэдсли, М. Арлен и др., произведения которых для нас лишены какого бы то ни было значения.

Герои Беннета — полнокровные, здоровые буржуа, никакими сомнениями обычно не тревожимые, спокойно занимающиеся своими делами, умело предохраняющие себя от общественных неурядиц.

Джон Бересфорд берет иной круг мелкой буржуазии. Его герои чего-то ищут, их не удовлетворяет окружающая буржуазная среда.

Вершина творчества Бересфорда — трилогия из трех романов: „Ранняя история Якоба Шталя“, „Искатели правды“ и „Невидимый случай“. Герой этих романов Шталь ведет спокойную, без особых внешних потрясений, жизнь архитектора, а затем писателя. Действительность для него сводится к немногим явлениям и людям, в которых он внимательно, по его словам, точно через микроскоп, всматривается. Он, однако, находится в непрерывном движении, ищет оправдания своего существования, хочет стать человеком, для которого в мире имеется определенное и твердое место. Любовь как бы кристаллизует его смутные стремления, и он сознает себя искателем правды. Но в чем сущность этой „правды“? — Шталь не знает,

как и все герои Бересфорда. Только в одном послевоенном романе „Революция“ Бересфорд показывает, что эта „правда“ заключается в толстовстве, в „идеализме без страха и возмездия“.

Бересфорд — художник обычных простых людей из мелкой буржуазии, самый протест у которых протекает без бурных вспышек, без острых столкновений, без разрушительных конфликтов.

Жизнь героев Бересфорда ровная, без изломов, их переход из одного положения в другое (освобождение от предрассудков) никогда не приобретает трагического характера. Их конфликты индивидуальны, и разрешаются они в пределах их общественной группы, а не путем перехода от одного класса к другому.

„Самое существенное — это точное воспроизведение обычного“, — заявляет Бересфорд. „Моя история похожа на историю мистера Хорнби, — никаких внешних событий и напряженная внутренняя жизнь“, — говорит героиня его романа „Жильцы“. Бересфорда привлекают обычные люди в обычных положениях, он раскрывает своих действующих лиц, главным образом, со стороны психологической, каждое несложное событие в их жизни обрастает у него обширным психологическим материалом.

Кроме Беннета, Бересфорда, Локка, представляющих те слои мелкой буржуазии, бытие которых еще имеет прочные основы, в Англии есть другая группа мелкобуржуазных писателей, у которых эти прочные связи уже оборваны, творчество которых отмечено знаком упадка и разложения, все более и более охватывающего средние слои буржуазного общества. Как и во всей западной литературе, подъем этой группы писателей в Англии с особой очевидностью определился после войны, вызвавшей на Западе резкий экономический и социальный кризис, выбивший значительную часть мелкой буржуазии из былого консерватизма и общественного безразличия, поставившего перед ней ряд жгучих проблем.

Первым таким значительнейшим писателем упадка в Англии был Джозеф Конрад.

Свой первый роман Конрад начал в Лондоне в 1889 г. Он писал его во время своих странствований по Конго, Франции, Швейцарии, Австрии и Польше. „Не страницы за страницей, а вернее строчка за строчкой рос „Каприз Олмейра“, — пишет Конрад в книге „Личное“.

„Каприз Олмейра“ — роман о (реальном) белом, заброшенном к туземцам, оторванном от цивилизации, остро чувствующем свое одиночество, которое толкает его к безумию. Олмейра привлекают колонии не своей экзотикой или приключениями, а скрытыми в них возможностями богатства. По своей психологии он — буржуа, приобретатель, ему мерещатся груды золота, он любит фантазировать о своих будущих накоплениях. Но этот страшный человек, без внутреннего стержня, — не типичный колонизатор, кровью и железом насаждающий торгашескую цивилизацию. Олмейр — надломленный неудачник, у которого даже в колониях все валится из рук, для которого мучительна необходимость что-то делать, что-то организовывать, устрашать, убивать и грабить. Империалист по психологии, он, однако, безволен. Он видит крушение своих деловых предприятий, развал семьи, уход дочери с туземцем и — ничего не может сделать. Так Конрад выявляет себя как художника необычного (Олмейр именно необычен в джунглях, среди дикарей, его место — в городе, за конторкой), как художника нецельных, надломленных людей и тех жизненных явлений, когда действительность противостоит человеку, угнетает и дробит его.

Эти мотивы еще ярче развернуты в другом колониальном романе Конрада „Сердце тьмы“ (1902 г.). Повествование ведется от лица Марлоу.

Он — морской офицер, отнюдь, однако, для этой среды не характерный („Марлоу не был типичным представителем моряков“), склонный к мучительному самоанализу.

пытающийся найти неизменно ускользающую от него таинственную сущность фактов, настолько мало связанный с действительностью, что последняя кажется ему иногда просто иллюзией. К необычайной жизни тропиков он подходит не так, как прямолинейные империалистические герои Киплинга.

„Мне кажется, — говорит он, — что я, пытаюсь рассказать вам сон, делаю тщетную попытку передать словами ощущение сна, эту смесь нелепицы, удивления, недоумения и нарастающего возмущения, когда вы чувствуете, что стали добычей невероятного“.

При описании тропических дебрей он употребляет особые сравнения, навевающие впечатление чего-то таинственного.

Реальность для Марлоу — только кажущаяся „внешняя реальность“. Жизнь — страшна и загадочна, человек в ней ничего понять не может: „Суть дела скрыта под поверхностью и недоступна мне, мое вмешательство ничего не изменит“. Это — психология упадочнических общественных групп, но она нужна для того, чтобы скрыть империалистическую сущность изображаемых белых колонизаторов и мраком тайны окутать их вовсе не таинственные, но чисто эксплуататорские поступки. Наряду с Марлоу в романе фигурирует некий Курц, который натравливает одних туземцев на других, устраивает разбойничьи экспедиции за слоновой костью, безжалостно уничтожает сопротивляющихся ему негров. Но этот подлинный облик Курца-колонизатора скрыт, а вместо него подан этаким таинственный человек, который заглянул в себя и страдает, безумец, в одиночестве. Для морского цикла Конрада характерен роман „Лорд Джим“ (1900 г.). Два мира лежат перед писателем в этой книге. Один — это родители моряка Джима, обычные мелкие буржуа, которых так любит изображать Беннет. „С ними никогда ничего не случалось; их никогда не застигнут врасплох и не придется им померяться судьбой“. Конрад

проходит мимо таких людей; их спокойное, размеренное существование не привлекает этого художника надломленных жизнью людей. Другой мир — Джима, моряка, но особого психологического склада, резко отличавшегося от своих товарищей. „До этих людей ему не было дела, он работал с ними бок-о-бок, но коснуться его они не могли, он дышал одним с ними воздухом, но был иным человеком“. Когда матросы бросают гибнущий корабль, переполненный пассажирами-туземцами, этот нечестный поступок их не потрясает, они попрежнему продолжают свою обычную жизнь. Но Джим — другой, его неустойчивое жизненное равновесие разрешается этим поступком. „Он был очень утончен и очень несчастен. Натура чуть-чуть попроще не познала бы такого надрыва. Она заключила бы с ним сделку“. Товарищи Джима, когда их бегство с гибнувшего судна было раскрыто, просто на время исчезли и этим покончили со всей историей. Но Джим решает „закрыть двери жизни“, он рвет с цивилизованным обществом, уходит к дикарям. Свой поступок он воспринимает как непреодолимое препятствие к дальнейшей жизни, действительность представляется ему, так сказать, в ее окончательных, неизменных и грозных формах. „Он увидел бездну, которую не покроешь ни взглядом, ни голосом. Он был ошеломлен неизъяснимым, ошеломлен своей собственной личностью, даром той судьбы, которую он всеми силами пытался подчинить“.

В „Лорде Джиме“ мы встречаем ту же упадочническую психологию, тех же упадочнических героев, что и в „Капризе Олмейра“ и в „Сердце Мрака“.

Джозеф Конрад — художник агонии, мучительных психологических моментов, трагических ситуаций, странных и кажущихся его героям необъяснимыми положений, художник надрыва и распада цельной человеческой личности. Конрад говорит о Джиме: „Все, что бы ни делалось на земле, — все было ему безразлично“. Вот это замыкание в себя, углубление в собственные индивидуальные пережива-

ния, ограничение себя, как страдающего субъекта, от остального мира, отношение к этому внешнему миру, как стоящему над человеком, пригибающему и подавляющему его — характерно для всех героев Конрада.

Шкипер Антони в „Случае“ — великодушный и храбрый моряк, одиноко страдающий на своем судне, не в силах сделать ни одного решительного шага к разрешению угнетающих его противоречий, возникающих из-за его любви к столь же несчастной и безвольной Флоре. Разрешение острого и трагического конфликта не в их силах, — они безвольные игрушки „судьбы“.

Таков же и герой „Ностромо“. Он — рабочий, но оказывается в одном лагере с врагами своего класса. Ностромо понимает, что англичане — концессионеры, несут его республике не цивилизацию, а ярмо, однако самоотверженно, рискуя жизнью, спасает имущество этих концессионеров. „Ностромо — здесь, Ностромо — там“, с горечью говорит он, но ничего не может предпринять, чтобы найти свое утерянное классовое лицо. Какая-то неведомая сила бросает его из стороны в сторону, а он слепо подчиняется ей, не зная, зачем и почему.

Молодой моряк в „Теневой черте“ неожиданно бросает удобную, комфортабельную жизнь и, отправляясь в море на паруснике, переживает тягостную агонию штиля. Даже в прошлом Конрад выискивает такие же образы надломленных людей (повесть „Дуэль“ из эпохи Наполеона). Даже в такой среде, как английские шпионы и сыщики, известных не своими психологическими „переживаниями“, а совсем другими подвигами, Конрад находит расщепленных, безвольных людей („Тайный агент“). С этой же точки зрения смотрит он и на русских революционеров, подавая их в манере Достоевского („На взгляд Запада“).

У Джемса Джойса никакой экзотики нет. Но он, как и Конрад, — художник упадочнических слоев мелкой буржуазии. Его творческая установка такая же: на психику человека, замкнутого в „я“, свою индивидуальность сде-

лавшего границей действительности, в свое сознание замкнувшего весь мир. Джемс — более поздний, чем Конрад, художник. В его, современное нам, время процесс распада мелкой буржуазии принял более резкие формы. Джойс — художник остановившегося мира, он не в движении, но в неподвижности, он — лишь созерцатель действительности. Поэтому-то Джойс для определенных писательских кругов Запада — признанный глава, ему подражают, перед ним преклоняются, его признают вождем литературных направлений. И однако Джемс Джойс является в сущности автором одной книги — огромного романа „Улисс“, запрещенного в Англии и Америке.

Описание — проникновенное, глубокое, предельно детальное, тщательное, — вот в чем видит Джойс свою творческую задачу. Описание и только описание — без всяких выводов, без каких бы то ни было проблем. В „Улиссе“ Джойс берет только 24 часа человеческой жизни, расписывая их на 735 страницах.

Все с одинаковой полнотой внес Джойс в свое произведение: чувства, мысли, поступки, — словом все, что составляет содержание человеческих суток.

Для Джойса все одинаково важно. Но не есть ли это обратная сторона безразличного отношения ко всему? Джойс созерцает действительность без отбора ее элементов. Поэтому-то биологические явления его так же привлекают, как и социальные — в „Улиссе“, например, он посвящает половому акту несколько десятков страниц. Нужны ли эти биологические подробности для художника, который своим искусством хочет организовать свой класс? Нет, не нужны. Но как раз на них непреодолимо останавливается художник, для которого действительность — предмет бесстрастного созерцания.

Джойс обращается только к мелкобуржуазной среде, и психологию только этой группы подвергает своему анализу, оставаясь исключительно в пределах узко-индивидуальной психологии.

К Джемсу Джойсу близок по основным тенденциям своего творчества Давид Герберт Лоуренс. В своих романах он развивает лишь одну тему — распада половых и семейных основ буржуазного общества.

Это тяготение к сексуальному, это сведение человеческих отношений только к половым — характерны опять-таки именно для упадочнических общественных групп (в России мы имели эти настроения в эпоху реакции, а в наше время нездоровый интерес к сексуальному характерен для некоторых попутчиков, все более и более отходящих от революции).

В „Сыновьях и любовниках“ (1913 г.) и „Флейте Аарона“ Лоуренс показывает, как распадается рабочая семья, — по Лоуренсу, женщина и мужчина по самой своей природе враждебны друг другу.

Эти же мотивы развивает он и в других своих книгах („Влюбленные женщины“ и т. д.), в особенности же в романе „Радуга“ (1915 г.), запрещенном английскими властями за безнравственность (русские переводы — „Семья Бренгуэнов“ и „Урсула Бренгуэн“).

Если бы романы Лоуренса были действительно порнографическими, на них не стоило бы останавливаться. Но никакой „безнравственности“ нет в творчестве Давида Герберта Лоуренса, — поэта, философа и драматурга. Запрещение „Радуги“ было вызвано тем, что перо Лоуренса подняло завесу над тем моральным разложением, которое охватывает мелкобуржуазные слои Англии.

В „Радуге“ Лоуренс разворачивает тему о любви и браке в трех поколениях мелкобуржуазного семейства. Встречаются мужчины и женщины, влюбляются и начинают метаться в бессильной ярости от невыносимой пустоты жизни.

Пол делает их врагами. И чтобы сблизиться, они захлестывают себя разнузданной чувственностью, предаются половому неистовству. Семья — это бесконечная война. Но ведь семья есть клеточка государства. „Сочетание семей было

просто смехотворной флотилией лоханей, сталкивающихся между собой в пустоте". Такова картина Англии!

Лоуренс не только художник, но и философ. Он пытается найти пути разрешения половой проблемы. В чем они заключаются? „Если ты хочешь избежать гибели, то должен идти один, оставаясь безразличным к другим". Но сам же Лоуренс показывает, что люди не могут проходить жизнь в одиночестве.

Лоуренс, как и Бернард Шоу, видит выход в „гордом" индивидуализме, в уходе от общества (роман „Сент Моор"), общественным противоречиям он дает чисто личное разрешение. Как Конрад и Джемс Джойс, он выявляет в своем творчестве идеологию класса, у которого нет будущего, а настоящее — полно неразрешимых и мучительных противоречий.

Вступив в творческий период своей жизни в ту эпоху, когда английский империализм неудержимо вырастал на развалинах распадающегося либерализма, когда рабочее движение уже начало разрушать рамки соглашательского тред-юнионизма, увидев всю беспорядочность и бессвязность капиталистической системы — Уэлс не остался в стороне от схватки. Он сделался социалистом. Но социализм для него стал „зарей целесообразности и контроля, спасением от отвратительной и ничтожной действительности, системой планомерной организации человеческих усилий", а не боевым знаменем борьбы. Молодой писатель поднял свой голос протеста против окружающей его хаотичности в книге „Избранные разговоры с дядей" (1895 г.), составившейся из статей. В том же году появляется научно-фантастическая повесть „Машина времени".

Бросая свой взор в далекое будущее (802, 701 год!), — писатель и там находит взаимную злобу, ненависть, господство сильного, отсутствие целостной и спокойной жизни, непрерывную жестокую борьбу.

Впиваясь взглядом в грядущее, он видит жуткие контуры грандиозных столкновений, где миры сплетаются в страш-

ной разрушительной войне, где рушится привычный порядок явлений, взрывается обычный поток событий („Война миров“ — 1898 г.). Наука служит не благу человечества, наоборот, точно мощная пружина она толкает его к конечной гибели от чудовищных средств истребления. Будущее человечества окрашено в кровавый цвет истребительных войн, оно неудержимо несется в бездну уничтожения („Война в воздухе“ — 1908 г., „Освобожденный мир“ — 1914 г.).

В этом будущем строе классовые противоречия не сглаживаются, а, наоборот, еще больше углубляются. Щупальцы экономических спрутов современности — трестов — разрывают национальные границы, и весь мир оказывается в неограниченной их власти. Пролетариат сдавливается еще туже, синяя холстина рабочего становится символом рабства и позора, малейшие попытки сопротивления беспощадно подавляются, рабочий делается простым придатком машины („Когда спящий проснется“ — 1899 г., „Повесть о грядущих днях“ — 1899 г., „Первые люди на луне“ — 1901 г.). Только однажды Уэлс попытался полно нарисовать гармоничное современное общество. Роман „Люди — боги“ (1923 г.) — это возвращение Уэлса к классической утопии, попытка его изобразить мир, где царят „покой, красота, полная гармония во всех творениях человека, полная гармония душ и умов“. Но даже в этом романе больше сумрачных теней современности, больше борьбы против существующего, чем безмятежности грядущего.

Какие же выводы делает Уэлс из им же описанных социальных противоречий? Что утверждает он в своих произведениях?

В „Чудесном посещении“ (1895 г.) Уэлс лишь робко и неопределенно намекает на необходимость изменения существующего общества.

В рассказе „О грядущих днях“ (1899 г.) он нарисовал образ врача, который хоть и служит капиталистическому обществу, но противопоставляет последнему идеи своего „класса образованных людей“: капиталисты не нужны,

„наука растёт и зреет понемногу. Торопиться не к чему... Настанет когда-нибудь время, и люди будут жить иначе, чем теперь“, ибо власть перейдет к интеллигенции. Только перед мировой войной Уэлс в романе „Освобожденный мир“ (1914 г.) целиком начертил себе „евангелие спасения“. Мир неизбежно погибнет, если предоставить ему нестись дальше все по тем же путям борьбы и бесплановости. Поняв это, короли и ученые, министры и политики собираются на совещание и постановляют прекратить дальнейшую борьбу, создать мировое государство, повести человечество мирно и спокойно в иную, уравновешенную и светлую жизнь. Наконец в романе „Люди — боги“ (1923 г.) Уэлс указывает путь к „великой революции“ через революцию сознания, через просвещение человечества: когда оно поймет преимущества социализма, — оно шагнет незаметно к социалистическому строю.

Итак — Уэлс против революции. Но он — за эволюцию. Уэлс против диктатуры большинства. Но он безоговорочно за диктатуру меньшинства, за диктатуру науки. Надо отметить, что эти идеи Уэлса-художника вполне совпадают с идеями Уэлса-публициста.

Он называет себя социалистом, но, как мы уже видели, социалист он весьма своеобразный.

„Если я отрицаю социализм угодливости, то я точно так же отрицаю и социализм борьбы. Если социализм есть только средство борьбы с бедностью, то он — ничто. Я считаю, что социализм есть и должен быть битвой против человеческой ограниченности, эгоизма и беспорядочности, битвой, поднятой против всех зарослей и джунглей человеческой души“ („Первые и последние вещи“ — 1908 г.). Социализм для Уэлса — не учение о классовой борьбе, которое он, как и классы вообще, не признает, но средство перевоспитания человечества и внесения плановости в общество. Но как это сделать? Эволюционно, постепенно, незаметно. И кто проводники этого эволюционного социализма? — Интеллигенция: врачи, учителя, техники.

Уже во второй своей публицистической книге — в „Предвидениях“ (1901 г.) — Уэлс подчеркивает все растущее социальное значение научно-технической интеллигенции. В „Современной утопии“ (1905 г.) он провозглашает, что „не серая голосующая масса“, а „аристократия духа“, каста „самураев“, составлявшаяся из интеллигенции, должна владычествовать в обществе.

Войдя в фабианское общество, Уэлс несколько отходит от этих идей (чтобы снова к ним вернуться в наше время), и его публицистические книги, начиная с „Нового мира для старого“ (1908 г.), — это трактаты о необходимости внедрения в мир принципа коллективизма. С этого времени Уэлс чем дальше тем больше уточняет свои общественные взгляды, сводя их в конце концов к следующим основным положениям: нужно создать единое мировое государство, отбросив тесные национальные границы; путь к этому — распространение научно-поставленного образования. Уэлс уверен, что как только человечество поймет, что надо сделать, оно приступит к переустройству общества и изменит его.

Идеи правят миром, по Уэлсу. А раз так, то достаточно реформировать преподавание истории, создать хорошие учебники, и мир прыгнет — с этим учебником в руках — в царство социализма. Как ни нелепы эти положения, но именно так думает Уэлс. В 1920 г., на квартире Максима Горького, в Ленинграде, он написал следующее: „Опыт всей моей работы по международным вопросам оставил во мне определенное впечатление, что прочного мира на земле не может быть достигнуто, пока в каждой отдельной стране школьное изучение истории останется — как это было в течение всего прошлого столетия — пропагандой самого интенсивного националистического патриотизма. Я пришел к убеждению, что если будет реформировано изучение истории во всем мире — и никаким иным путем (?!) — можно добиться разумности, на которую только и может опереться прочный мир на земле“.

Так опрокинуты Уэлсом упрямые факты во имя торжества его идеалистической схемы, так оказалось, что не общественно-экономические условия определяют „преподавание истории“, а наоборот, они сами определяются педагогией. Оказалось, что пролетариат совсем без всяких оснований пытается революционным рычагом сбросить с себя капиталистический груз: Уэлс протягивает пролетариату учебничек истории, им же, Уэлсом, написанный¹, и поучает:

„Сим победиши“.

Ту же систему взглядов встречаем мы и в фантастических произведениях Уэлса.

Первая группа реалистических произведений Уэлса — это романы о мелкой буржуазии. Если Диккенс с мягкой симпатией рисовал персонажей из этой среды, то Уэлс, сын лавочника, бывший приказчик и учитель, в ряде образов показал пустоту мелкобуржуазного существования, всю никчемность жизни этих необразованных, узких и ограниченных людей („Колеса счастья“ — 1896 г., „Киппс“ — 1905 г., „История мистера Полли“ — 1910 г., отчасти и „Сон“ — 1924 г.). Даже наиболее привлекательный тип — мелочной торговец Полли — конечным своим идеалом избирает животное существование в захолустном трактире. Но так называемое „общество“ — нисколько не лучше Полли. Путем ряда сопоставлений Уэлс показал, что утонченность „общества“ — это лишь завуалированная вульгарность; культурность — тонкий внешний налет на интеллектуальной органиченности; высокие идеалы — прикрытие низких побуждений (семья Уолшингэмов в „Киппсе“, Беншоу, Медлен Филиппс и Лакстон в „Билби“, Боновер в „Мистере Льюишеме“, лорд Брамль в „Сне“).

Роман „Отец Христины-Альберты“ (1925 г.) является очень знаменательным отступлением от этой линии. Эпоха войны и революции, упадка „старой, веселой Англии“

¹Краткая история мира, 1922 г.

не прошла бесследно для мелкой буржуазии, и Уэлс, внимательный документатор современности, отразил этот процесс в романе. Примби, агент по найму помещений, впоследствии владеец прачечной, внешне далек от своих предшественников мистеров Полли и Киппсов. В глубине его существа зарождается иной Примби, принимающий ответственность за все зло мира, пытающийся взять на себя руководство этим последним, признающий, что каждый человек — царь всего окружающего. Но все же Примби — бунтующий мелкий буржуа, пышным знаменем своего бунта скрывающий отсутствие под ногами какой бы то ни было почвы. Примби — тот же мистер Полли, но только прошедший через раскаленную атмосферу наших дней.

Интеллигенция — вот основа произведений второго цикла. В трех планах берет Уэлс английскую интеллигенцию: сексуальном, религиозном и политическом.

Он показывает, что брак — это тот груз, который давит на необеспеченные слои интеллигенции и сужает ее духовный мир („Любовь и мистер Льюишем“, 1900 г.); по Уэлсу, брак не есть союз двух свободных личностей, а, наоборот, обострение сексуальных противоречий, очень часто — простая торговля, трагически кончающаяся сделка („Брак“, 1912 г.; „Страстные друзья“, 1913 г.). Новый образ женщины начертил Уэлс в „Отце Христины-Альберты“ (1925 г.). Христина не признает „общественных условностей, христианской морали, брака и семьи, капиталистической системы и Британской империи. Ей нравится большевизм, и она верит в разрушительную и очистительную мировую социалистическую революцию“. Но образ Христины слишком смутно и схематично набросан, чтобы заразить читателя. Религиозные ноты писателя впервые ясно прозвучали в романе „Мистер Бритлинг видит все“ (1916 г.).

Систематизировав свои религиозные взгляды в книге „Бог — невидимый король“, Уэлс в том же 1917 г. написал

своей второй „богоискательский“ роман „Душа епископа“. Через два года появился третий — „Огонь неугасимый“. Третий цикл реалистических романов Уэлса посвящен капиталистическому классу. В „Тонно-Бенке“ (1909 г.) он показал, как распадается аристократия под капиталистическим напором. Впоследствии он рисовал капиталистический класс как социальную силу, вносящую в человечество дух конкуренции, борьбы и дезорганизации, способствующую понижению культурного уровня, разжигающую старые инстинкты, ставящие женщину в положение рабыни (Харман в „Жене сэра Исаака Хармана“, Джустин в „Страстных друзьях“, сэр Элифас в „Неугасимом огне“). Направляя свои творческие удары против капиталиста-хищника, Уэлс, однако, по-иному подошел к капиталисту-организатору и капиталисту-интеллекту, к капиталисту-радикалу. Таковым является сэр Ричмонд Харди („Тайники сердца“, 1921 г.). Он стремится сломить эгоизм частной собственности, подчинив ее обществу, он хочет организовать мир на более научных основах.

Через пять лет Уэлс снова вывел радикального капиталиста — Клиссольда в новом романе „Мир Вильямса Клиссольда“ (1926 г.).

„Мир Клиссольда“ — систематизация всего, чему учил, что проповедывал и о чем писал Уэлс с начала своей литературной деятельности“ — вполне правильно замечает М. Колюм в одном американском журнале.

Все сложное сплетение проблем жизни и смерти поставил Уэлс перед своим героем Вильямсом Клиссольдом. Книга эта — попытка найти спасительную тропку среди капиталистического хаоса, стремление ввести дико-беспорядочный жизненный поток в зеленые берега организованности и гармонии.

Клиссольд — новый в литературе и жизни тип капиталиста-философа — вбирает в свое сознание почти все стороны действительности, он проходит почти через все жизненные напластования. Отправимся вместе с ним в это интеле-

ресное путешествие. Жизнь в целом для него лишена смысла, она — набор случайностей, хаотична и неорганизована.

„В потоке событий нет ни схемы, ни плана. Спектакль жизни остается бессвязным, несмотря на все мои поиски“. Капитализм — разрушительная система, капиталисты — недалекие, ограниченные люди, управляющие, однако, судьбами мира.

„Некоторые банкиры ворочают колоссальными капиталами, но мозги в их черепах остаются еще недостаточно пропорционально развитыми. Это — дети, которым некогда было расти, перебесившиеся дети“.

Так отрицает Клиссольд свой же собственный класс, хотя и пытается задержать его падение подпорками рационализации.

Едкая ирония брызжет со страниц, посвященных правящей Англии. Плохие школы, столь же плохие университеты, отнюдь не являющиеся культурными центрами, создают тип государственного деятеля „чопорного, заносчивого, глубоко невежественного и крайне непонятного остальной непосвященной части человечества“. Английская монархия „уничтожает достоинство науки, издевается над прогрессом и обесценивает самую жизнь“.

Военное командование — тупое и невежественное, заслуживающее лишь презрения. О печати он говорит так: „Пресса шумна, безграмотна, лжива, благодаря ей жизнь наша удивительно смахивает на жизнь в доме с раскрытыми окнами, выходящими на никогда не утихающий вокзал или вечную ярмарку“.

Клиссольд отвергает религию. „У меня нет бога, — пишет он, — который следовал бы за мной по пятам“. Религия — прибежище для слабых, Клиссольд противопоставляет ей свой призыв:

„Будем собирать знание и силы, будем объединяться и учиться действовать коллективно, возьмем в свои руки жизнь и судьбу“.

Ощущая лихорадочный пульс современности, прислушиваясь к болезненному содроганию капиталистического общества, Клиссольд ставит мрачный диагноз:

„Мы живем в последний чахоточной стадии умирающего порядка. Великое человеческое стадо блуждает в странных, непроходимых и опасных местах: никто не ведет его в открытое место, и опасность и неверность пути составляют трагедию почти всех умов, рождающихся среди такого состояния“.

Капиталистическое общество стремительно несется к неизбежной гибели — таков основной вывод Клиссольда, устами которого говорит, конечно, сам Г. Уэлс. Что же может остановить этот роковой бег? Клиссольд обращается к социалистам-соглашателям и отбрасывает их прочь оружием своей резкой критики. Для этих капиталистических лакеев у него находятся только слова презрения и разящей иронии. Вот, например, как он характеризует английскую рабочую партию, руководимую Макдональдом:

„Деятели рабочей партии, произносящие патетические речи или обезьяничающие и носящие придворные костюмы, не смогут осуществить ее широкие планы. В рабочей партии идет низкий торг за положение и власть“.

Социализм для Клиссольда слишком правый. А коммунизм — слишком левый. Он не может без ненависти говорить о СССР и с особым негодованием обрушивается на Маркса за его учение о классовой борьбе. Но где же выход? Клиссольд видит его в заговоре образованного меньшинства, в образовании единого мирового государства путем медленной и постепенной замены другим, более гармоничным и совершенным. Клиссольд — за диктатуру меньшинства, он против пролетарской диктатуры.

Роман „В то время как...“ (русский перевод — „В ожидании“) — это новое звено в той цепи, которая была начата Уэлсом в 1917 г. „Душой епископа“. Это звено было вызвано к жизни всеобщей забастовкой в Англии в 1926 г. и стачкой углекопов. В романе две группы персонажей,

для одной из которых (Филипп, миссис Рейлендс) характерен Семпак, для другой (полковник Буллес, лорд Иденсок) — лэди Катерина.

Семпак многим напоминает самого Уэлса, и прообразы его имеются в других романах писателя (Ричард Харди в „Тайниках сердца“, Клиссольд в „Мире Вильямса Клиссольда“).

Семпак — ученый, мыслитель, исследователь утопий и писатель — сумрачным взором скептика смотрит на окружающее: капитализм — режим войны, дезорганизации и насилия; рабочие не способны изменить существующий порядок вещей, никакой диктатуры пролетариата быть не может, мир в целом — это система хаоса, все увеличивающегося беспорядка и социальных конфликтов. Но мрачность современного положения рассеивается, если подняться на вершины грядущего, если оторваться от данного и устремиться к должному. Мир изменится, — думает Семпак, — в мире зреет новая „творческая революция“, растет роль образованного меньшинства, человечество постепенно, эволюционным путем, перейдет в новый мир счастья, благоденствия, организованности. Наука и люди науки — вот рычаг этого изменения...

Такова философия Семпака. В чем ее значимость? В том, во-первых, что в ней есть здоровое ядро — критика капитализма и парламентаризма, признание того, что капиталистический строй должен быть устранен. Английские реакционеры поняли это и обрушились именно на эту сторону взглядов Семпака — Уэлса.

Но Семпак, во-вторых, вместо классовой борьбы выдвигает теорию „конструктивного социализма“ и, в-третьих, вместо диктатуры большинства (пролетариата) выдвигает диктатуру меньшинства (интеллигенции.) Семпак хочет постепенно выйти из капитализма и установить господство ученых, вместо того чтобы, сломав двери, дать ученым действительно возможность научной работы в обществе социалистическом. Семпак не понимает этого, ибо он — вырази-

тель тех взглядов Уэлса, которые тот высказывал еще четверть века тому назад („Предвидения“, 1901 г.).

Одно из главных положений утопического социализма — совершенное общество поставить можно, — надо только, чтобы люди убеждались в его возможности. Некоторые утописты к этому добавляют: можно убедить сильных мира сего в преимуществах социализма, и тогда социализм будет декретирован сверху.

Выступив с первым положением еще в „Предвидениях“, Уэлс развил второе в „Мире Вильямса Клиссольда“.

Клиссольд — прототип Филиппа.

Он не мог не заметить, что интеллигенция, выступая как изолированная группа, не может вывести человечество на широкую дорогу будущего. И заметив это — толкнул интеллигенцию не к пролетариату, а к буржуазии.

Семпак — человек мысли, а не действия, оторванный от действительности, находящийся в плену у своих красивых мечтаний, — к концу романа уступает свое место Филиппу, „либеральному“ шахтовладельцу, капиталисту-„филантропу“.

Такова практика „конструктивного утопизма“, таково его назначение — быть оболочкой старого товара, имя которому — либерализм.

Образы Филиппа и Семпака — свидетельство бессилия „конструктивного утопизма“, знак того, что отрыв интеллигенции от трудящихся приводит ее в конце концов к буржуазии.

Уэлс — противник коммунизма, но он вынужден был с похвалой отозваться о деятельности компартии в период всеобщей забастовки. Уэлс — за мирное эволюционное изменение общества, но он с едкой иронией обрисовал поведение реформистов в памятные дни стачки.

Последний роман Уэлса — „Мистер Блетсворси на острове Ремполь“ (действие разворачивается в современное автору время, но в каком-то отдаленном неизвестном месте).

Уэлс, видимо, пришел к сознанию бесплодности всех своих попыток провести человечество по гладкой дороге „конструктивного социализма“. Он отказывается от своих идей „творческой революции“, „открытого заговора“, образованного меньшинства. Кризис его классовой группы, очевидно, настолько глубок, настолько внутренне неразрешим, что Уэлс в сущности даже и не пытается что-либо утверждать, к чему-либо призвать.

Новый роман Уэлса („Мистер Блетсворси на острове Ремполь“) — крушение всей предыдущей программы этого писателя. В центре романа стоит мелкий буржуа, над головою которого проносятся грозы классовых конфликтов, разрушительных войн, острых противоречий капиталистического общества. И он не знает, что ему делать в этом полном противоречий мере. Никакого просвета. Полная беспомощность. Предельное безволие. Все окружающее ему враждебно. Он не видит никаких сил, которые могли бы разрушить давящую действительность, и этот мятущийся мелкий буржуа панически бросается в патриархальное общество дикарей, там он хочет найти социальный покой.

Шоу сближается с Арнольдом Беннетом тем, что он, как и Беннет, в ряде пьес до предела притуплял противоречия своего класса, стремился „успокоить“ мелкую буржуазию, создать иллюзорный образ капитализма мирного и безмятежного. Короче говоря, Бернард Шоу сближается с Арнольдом Беннетом тем, что он тоже был в ряде своих пьес развлекателем, избегающим действительности и превращающим ее в недействительную иллюзию. Но Шоу отличается от Беннета тем, что это не было его главной чертой, что развлекательство было лишь одной из многих сторон Шоу, тогда как у Беннета оно было главной стороной его творчества. Бернард Шоу сближается с Джозефом Конрадом, Джемсом Джойсом и Давидом Лоуренсом тем, что он, как и эти три художника кризиса, был выразителем безнадежного отчаяния мелкой буржуазии, которой нечем дышать при капитализме, но которая в то же время не

хочет другого, свежего воздуха, ибо другое — значит революционное. Шоу чужды были не эти слои мелкой буржуазии, иначе бы он не написал „Профессию госпожи Уоррен“ и не думал так смятенно и беспорядочно над тем, где же выход, как же вырвать человечество из этого анархического дикого состояния. Но Шоу отличается от этих художников отчаяния и падения, поскольку пытался по-своему понять действительность, чтобы изменить ее. Правда эти его попытки были направлены лишь на частные недостатки. Гораздо ближе к Шоу стоит Герберт Уэлс, с которым его связывает убеждение, что общество может быть изменено и переделано только через воспитание эволюционным, постепенным путем. Как и Уэлс, Шоу отвергает революционную борьбу с капитализмом, как и Уэлс, Шоу стремится лишь реформировать, подчистить капиталистическую систему. Однако у Шоу никогда не было той враждебности к нашей революции, которую проявлял Герберт Уэлс, лишь в самое последнее время, перед лицом огромных успехов социалистического строительства признавший, что Октябрьская революция — не только разрушение старого, но и создание нового мира.

VI. ШОУ И СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

Лет десять тому назад нельзя еще было писать о влиянии нашей революции на мировую литературу. Но непрерывный рост пролетарской революции, общие успехи социалистического строительства, укрепление международного положения СССР, всеобщий кризис капитализма, усиление революционного движения на Западе, создание массовых компартий, общий рост симпатий к нам со стороны широких зарубежных масс, в том числе и со стороны интеллигенции, изменили лицо мировой литературы и культуры. Появились десятки, теперь уже сотни книг о СССР. „Десять дней“ Джона Рида являются непревзойденным, ярчайшим

изображением нашей революции, крупнейшим произведением мировой пролетарской литературы. Книги Альберта Вильямса, прожившего у нас с добрый десяток лет, дают картину обновившейся и коллективизированной советской деревни. Хентли Картер, английский ученый, на фоне кризиса искусства на Западе дал анализ огромного роста искусства в СССР. Луи Лозовик, американский художник, неоднократно выступал со статьями о нашей современной живописи. Джессика Смит, пробывшая у нас несколько лет, написала большой труд о женском вопросе в СССР. Люси Биллетон в своей работе „Новые школы новой России“ (1928 г.) показала очень глубокое знание системы образования в СССР.

Следует отметить также „От черного до красного моря“ и „Историю одной фабрики“ Франца Юнга, „Одна в советской России“ Виолис, „Цари, попы и большевики“ Киша и т. д. и т. д.

Но даже чуждые нам люди, далекие от нашего дела и борьбы, не могут не видеть, что СССР — не кратковременная шутка истории, не большевистский эксперимент, но грандиозное историческое явление (Теодор Драйзер, Айви Ли, Дороти Томпсон, Бергер и др.). Есть, конечно, и явно клеветнические и просто глупые книги („Что я видел в Советской России“ Анри Бери, вызвавшая ответную книгу коммуниста Вайана Кутюрье „Месяц в Красной Москве“, безграмотная, полная ненависти и невежества книга какой-то миссис Нанкивель „Четырнадцать пальцев святого Петра“, вызвавшая критику даже со стороны американской буржуазной печати, и т. д.), но их можно пересчитать по пальцам.

Немецкий писатель Леон Фейхтвангер в одной из своих статей указывает, что появилась новая тема в западной литературе, — тема СССР. „Литература белых народов за последние двадцать лет столь бессмысленная, бесцельная, далекая от реальной жизни, ставившая себе лишь развлекательную цель, постепенно начинает поддаваться воздей-

ствию войны, революции и высокой технике, — пишет он. И читателей и писателей все больше манят к себе обычаи и нравы ведущего наступления пролетариата, американские предприятия, „Советская Россия“.

Эта „тема советской России“ по-разному трактуется разными в классовом смысле писателями. Реакционные „художники“ ужасно любят описывать страдания русской аристократии, причем обычно повествуют о несчастных принцессах. Так некая Барбара Марим в своем романе „К этому концу“ повествует о любви художника к русской принцессе, этакому эфирному созданию, обиженному большевиками, утратившим под бойким пером Марим всякое человеческое подобие. От нее не отстают и Гилгад, в „Красной земле“, вдоволь насладившийся картинами жизни русских офицеров и княжны, выброшенных крестьянством из их имений. Гарольд Мак-Гард в романе „Волки хаоса“ даже в 1929 году рассказывал о русской принцессе, бежавшей от большевиков и нашедшей приют в Париже. Мария Моравская в книжке под симпатичным названием „Птица огня“ также клеветает на послеоктябрьскую Россию, рисуя фантастического „принца Ваню“. Поддался модной теме и бравый полковник Айэн Хэй, в своем „Бедном джентльмене“ так увлекшийся живописанием „большевистских зверств“, что даже консервативный журнал „Нью-Йорк Таймс Бук Ревью“ вынужден был рекомендовать читателям пройти мимо этой галиматии. Француженка Габриели Реваль в „Огненной башне“ также осчастливила своим вниманием советский Кавказ, откуда — увы и ах! — вынужден был бежать сиятельный граф, оставив свои нефтяные предприятия. Реваль очень жалеет бедного графа, — и правая французская печать ее в этом единодушно поддерживает. Немецкие фашисты упражняются по другой линии: они сочиняют чудовищные фантазии на такую, например, тему: как Карахан стал мировым диктатором и предал весь мир, Германию в первую очередь, огню и мечу.

Во всех этих книгах много ненависти к нашей стране, злоба

хлещет в них через край, но кислота невежественной ярости еще никогда не создавала искусства: все эти антисоветские романы на редкость бездарны и неграмотны, это признает даже консервативная печать. Иначе, само собою разумеется, пишут о нас наши друзья, которые стремятся понять исторический опыт СССР и передать его пролетариату Запада („Джимми Хиггинс“ и „Нефть“ Элтона Синклера, „Штурмуемые небеса“ Ральфа Фокса, „Пою пятилетку“ Иоганнеса Бехера и т. д.).

Влияние Октябрьской революции на мировую литературу выражается не только в количестве иностранных произведений на темы о нашей жизни и стройке: иностранные писатели не только пишут об Октябре, но и начинают мыслить по-октябрьски, по-революционному, по-большевистски. Октябрьская революция в России знаменует собой начало Октябрьского периода и в мировой пролетарской литературе, ныне охватившей главнейшие страны Запада. Но не только пролетарская литература находится под прямым влиянием рабочего класса СССР. Мелкобуржуазные, а иногда даже и буржуазные писатели Запада, неоднократно выступали в защиту СССР, помогали нам в нашей борьбе. Так, когда вся мировая буржуазия объединилась, чтобы задуть нас интервенцией, французские писатели и художники опубликовали манифест в нашу защиту, под которым стояли подписи Анатоля Франса, Анри Барбюса, Жоржа Дюамеля, Стейнлена и др. В этом манифесте писатели и художники говорили рабочим Советской России: „Рабочие, вы правы, создавая новое государство, где каждый стоящий слишком высоко должен быть принижен, а каждый, кто слишком унижен, должен быть возвышен; государство, где труд станет обязанностью, а довольство — правом“. „Советская республика, — читаем мы в этом манифесте, — воплощает истинный, а не лжесоциализм“. Знаменитый французский писатель Анатоль Франс в беседе с сотрудником английской газеты „Дейли Геральд“ от 18/II 1921 г. заявил: „Мы вступаем в революционную эпоху“.

„Я и раньше постоянно уверял, — продолжает он, — что парламентаризм лишь ослабит социалистическое движение. Нами правят теперь многочисленные банды людей, заработавших на войне хорошие деньги. Эти милитаристы-реакционеры становятся с каждым днем все наглее и все настойчивее в проведении своих замыслов... Уже теперь есть некоторая надежда на улучшение положения, снова огонь горит в сердцах людей. Взгляните на восток! Казалось, для русского народа не было выхода из мрака царизма, на революцию и в особенности на революцию победоносную не было надежды. Но Россия страна, где сбывается и невозможное. Большевики это невозможное теперь совершают до конца“.

Мировой писатель Ромен Роллан, неоднократно заявлявший, что он не революционер и всякое насилие ему противно, выступает ныне с решительной защитой СССР. В июне 1920 г. он выступил с призывом к борьбе против международного капитализма, готовившего, как и сейчас, войну против СССР.

„Мы не потерпим, чтобы под лицемерным прикрытием религии и права, цивилизации и гуманности, самая гнусная реакция — реакция золота, штыка, дубины и папской тиары использовала наш Запад и пыталась бросить наши народы против великих братских народов русской революции, против их героических усилий... Мы срываем с вас маску и разоблачаем вас перед миром. Заговорщики, вернитесь в свое логово! Прочь руки от СССР!“ В своих выступлениях в 1931 г. Ромен Роллан еще более решительно призывает к борьбе с теми, кто организует войну против СССР.

Знаменитый ученый Альберт Эйнштейн в своем письме к СССР в 1929 г. также указывает, что хотя наши средства отличны от его средств, но он согласен с теми целями, которые ставит наша революция. Характерен путь к нам одного из крупнейших писателей наших дней — Теодора Драйзера. В письме от 14/III 1927 г. он очень осторожно замечает: „Россия интересуется меня чрезвычайно“, упоминает

в частности о том опыте, который проделала теперешняя спутница Бернарда Шоу в его поездке в СССР лэди Астор, предложившая любому рабочему за ее счет поехать в СССР. Лэди Астор была уверена, что отправленный ею металлист Мортон вернется обратно, не выдержав жизни в СССР. Драйзер в письме ядовито отмечает неудачу этого опыта, ибо тов. Мортон навсегда остался в СССР. В ноябре 1927 г. Драйзер прибывает в СССР, проводит здесь несколько недель, объезжает Украину и другие части СССР и по возвращении в Америку издает книгу: „Драйзер смотрит на Россию“, в которой дает дружественную в общем оценку нашей страны. Милюков на своих лекциях в Нью-Йорке атакует Драйзера за его книгу, фашистский „Американский Легион“ устраивает Драйзеру враждебную демонстрацию. В 1930 году Драйзер выступает с призывом борьбы против организаторов войны с СССР. В своем письме клубу имени Джона Рида от 10 июня 1930 г. Драйзер противопоставляя СССР капиталистическому миру, замечает, что „стрелки времени отмечают начало великих изменений“. Артур Голитчер в своей книге „Бедеккер наизнанку“ сопоставляет гниение буржуазного Запада и ростом СССР. „Идея „Москва“ будет жить, — говорит Голитчер, — пока не станет общим достоянием будущего человечества. Ибо она означает сознание, что единственное спасение человечества заключается в разумном справедливом распределении всей мировой наличности сырья, людей и сил природы по всему земному шару. Первая из мировых войн породила большевизм. Последний породит мировую революцию“. В интервью с корреспондентом „Индустан-Таймс“ Рабиндранат Тагор заявил о своем пребывании в СССР. „Россия совершила чудо. В Москве я убедился в том, что русские крестьяне и рабочие повышают не только свою техническую квалификацию, но и свой культурный уровень. Широкие народные массы заполняют театры, концертные залы и музеи. То, что осуществлено в России, за последние восемь-десять лет, представляется нам, индусам, настоящим чудом. При царском режиме народ-

ные массы в России были столь же невежественны и темны, как индусские народные массы в наши дни. В Индии всего 5% населения грамотно. При царизме расовая и религиозная вражда была в России таким же повседневным явлением, как и в современной Индии. Ныне в России все эти явления совершенно исчезли. Россия поистине совершила чудо".

В почетный ряд этих писателей — друзей СССР, уже давно встал Бернард Шоу... Противоречива его идеология. Художник эпохи империализма, лицом к лицу стоящий перед огромными противоречиями этой эпохи, видящий загнивание всей буржуазной системы, наблюдающий оцепенение некогда столь бурно росшего капитализма, сталкивающийся с той борьбой, которую ведет рабочий класс, широко открывающий свои зоркие глаза большого писателя на все явления действительности, — Бернард Шоу, как художник мелкой буржуазии, как выразитель ее настроений протеста, не мог до конца связать свою судьбу с капитализмом обреченным на гибель. Большая трагедия этого художника в том, что он не сомкнул силы своего протеста с силой единственного революционного класса — пролетариата. Бунт Бернарда Шоу — это бунт одиночки, бессильного даже в период своего наивысшего подъема. Пятьдесят лет спустя Бернард Шоу этим одиноким путем, пятьдесят лет капитализм давил на этого художника, используя его и боясь ударов его критики, ибо за ней не стоял класс могущий эту критику словом превратить в критику действием. Бернард Шоу обращался со своими призывами к правящим группам или к мелкой буржуазной интеллигенции, он от них ожидал спасения от ужасов капитализма. Бернард Шоу полагал, что возможен реформированный, подчищенный и приглаженный капитализм без войн, кризисов, национального угнетения, нищеты и бедствий. Бернард Шоу думал, что новое человечество может быть создано путем эволюции — медленным, но без потрясений, длительным, без классовой борьбы. Действительность беспощадно разбивала эти мелкобуржуазные иллюзии. А художник в

снова и снова, опять и опять, падая и вновь поднимаясь, поднимаясь и вновь падая, возвращался к ним и неустанно продолжал свой трагический сев, не собирая жатвы. Беспощадный ветер капиталистической действительности сдувал его семена, и над опустошенным полем пятидесятилетней работы одиноко вздымалась фигура художника, скованного своим классом, бессильного в своей огромной творческой силе, беспомощного в своей огромной художественной мощи. Шоу никогда не стоял в центре действительной борьбы с капитализмом. Но он никогда не был сознательным безоговорочным защитником буржуазного строя. В момент самой большой близости художника к капитализму всегда находилось нечто, мешавшее этой близости быть близостью до конца, мешавшее раствориться в ней. Так, толчками, развивался художник, пока не вспыхнула Октябрьская революция, пока рабочий класс царской России не создал СССР. Началась новая полоса в развитии Бернарда Шоу, которая не находит еще места в его творчестве, протекающем по старым каналам эволюции и гуманизма. Но Шоу публицист, журналист, уже начинает говорить другим языком. Он заявил в Колонном зале Дома Союзов в Москве 26 июля 1931 г.: — Товарищи, вот уже десять лет подряд, как я говорю англичанам всю правду о России. Я не выжидал проведения пятилетки в жизнь. Уже в 1918 г., когда о России на капиталистическом Западе говорились самые отвратительные вещи, я однажды послал одну из моих книг Ленину с посвящением, полным энтузиазма, в надежде, что это посвящение будет опубликовано во всей Европе... Я знаю много о том, как вы тогда страдали. Но уже с самого начала я верил, что победа будет за вами. И я знал также, что, независимо от того, победите ли вы или потерпите поражение, мой долг заключался в том, чтобы помочь вам всем, на что я способен."

Когда на Западе велась против нас кампания самой невероятной лжи и клеветы, Бернард Шоу выступает в нашу

защиту. Он встречается 1921 год статьей „Ужасы Советской России“, в которой выступает с трезвой и дружественной оценкой положения. „Русский солдат, — пишет он, — сделал одну, чрезвычайно удивительную вещь. Долго он сражался, испытывая ужасные страдания, а потом ему вдруг пришла в голову одна остроумная мысль, он взял и неожиданно перестал сражаться, вернулся домой и — захватил себе земли страны. Это — с точки зрения грабительских классов других стран — была первая ужасная русская жестокость. Может быть, это и есть жестокость, но если это так, то это жестокость очень практическая и хорошая. Когда потом русские приступили к организованной работе, они стали организовывать промышленность в интересах народа, уничтожая бездельников, а также буржуазную демократию, стоявшую им поперек дороги.“

Бернард Шоу дает дальше восторженную оценку Ленину:

„В данный момент есть один только интересный в самом деле государственный деятель Европы. Имя его — Ленин. По мнению Ленина, социализм не вводится большинством народа путем голосования, но, наоборот, осуществляется энергичным меньшинством, имеющим убеждения. Нет никакого смысла ждать, пока большинство народа, очень мало понимающее в политике и не интересующееся ею, не проголосует вопрос, тем более, что вся пресса дурачит его, надувая ему в уши всякие нелепости“. И дальше Шоу продолжает:

„Мы, социалисты, завоевав себе немного удобств и комфорта, готовы ждать, но люди, желающие в самом деле что-нибудь сделать, как Ленин, не ждут...“ Шоу отмечает правильность положения, что нетрудящийся да не ест, противопоставляя это общественному строю Англии, в котором трудиться обязаны все, кроме тех, кто принадлежит к буржуазному классу.

„Ленин сделал еще одну „ужасную вещь“, — говорит Шоу. — Предположим, что вы воюете с большевиками. Предположим, что большевики одолевают вас. Вы в плену

и уже заранее знаете, что с вами сделают большевики (отрежут кончики пальцев, нос, уши и т. д.) Когда вы отдохнете, к вам является человек с кипой литературы и спрашивает: „Вы англичанин?“ Вы, разумеется, с гордостью, отвечаете: „Да“. Тогда он подает вам целую кипу большевистской литературы на английском языке и вы должны читать ее... Вы начинаете понимать, чего хотят и что делают большевики. Затем вас посылают три раза в неделю в театр и пускают гулять по городу, чтобы вы видели, как идет жизнь. Вас заставляют читать книги точно так же, как это делают у нас высшие классы с детьми в церковных школах. Они напихивают в ваши головы свои идеи. Эта „жестокость“ совершается ими, однако, не только над взрослыми, но и над всеми детьми России. Русских детей теперь с ранних лет учат, что в высшей степени бесчестно для человека не быть производительным работником. Вот каким „ужасам“ учат большевики детей.“

С известной симпатией отзывается Бернард Шоу о Советском Союзе и в предисловии к своей пьесе „Назад к Мафусаилу“ (1921). В 1925 г. вышла в Лондоне книга Арчибальда Гендерсона „Застольные беседы Бернарда Шоу“. В этой книге имеется ряд высказываний Шоу о социализме и коммунизме. Приведем некоторые из них:

Гендерсон. Вы анархист?

Шоу. Слава богу, нет. Прочтите мою работу „Невозможность анархизма“. Я — коммунист. Анархизм означает отсутствие законов.

Гендерсон. Будем продолжать наш катехизис дальше. Вы социалист?

Шоу. Ну, вот еще! Я же вам сказал, что я коммунист; а вы спокойно спрашиваете, социалист ли я. Как будто возможно быть коммунистом без того, чтобы быть социалистом!

Гендерсон. Большевик ли вы?

Шоу. Еще Карл Маркс сказал, что если придет революция, ее вожди должны перебросить мост над

хаосом через диктатуру. Если бы здесь случилась социалистическая революция, диктатура назвала бы себя диктатурой пролетариата. Именно это случилось в России; и это случайно было названо большевизмом. Но ведь здесь нет революции; как же я могу называть себя большевиком?

В этой же книге Гендерсон отмечает, что Шоу сочувственно характеризует идеи Ленина.

В 1931 г. Шоу выступил в английском журнале „Джон Буль“ с положительной оценкой пятилетки.

„Исключение России из международной торговли было актом слепоты и сумасшедствия со стороны капиталистических держав, — говорил он. — Бойкотируя Россию путем неистового террора против коммунизма, они предоставили ее собственным ресурсам и заставили спасать себя при помощи развития своих физических и культурных сил“.

„Сейчас, — продолжает Бернард Шоу, — ленивая, пьяная, грязная, суеверная, рабская, безнадежная Россия отвратительного царизма становится энергичной, трезвой, чистой, по-современному интеллектуальной, независимой, цветущей и бескорыстной коммунистической страной“.

„Пятилетний план, — указывает далее Бернард Шоу, — завершается успехом, ибо каждый мужчина, женщина и ребенок, занятые планом, знают, что результаты принесут ему пользу, а не будут расточаться лентями. Они знают, что пятилетний план уже дал им короткую рабочую неделю и более высокую заработную плату, а также воспитательные и культурные возможности, о которых не мечтали их отцы, и полное социальное признание как действительно органической части общества. Такой план невозможен в Англии или Америке, так как рабочие знают, что их усилия означали бы лишь более высокую прибыль для лентяев, сокращение продолжительности жизни и потогонные условия труда для самих рабочих.“

В заключении Шоу указывает, что мировая война дала

ужасный урок, свидетельствующий о бессилии капитализма. Второй урок заключается в успехе пятилетнего плана и освобождении России через коммунизм.“ Неужели мы совершенно неисправимы?“ — спрашивает Шоу.

Приезд Бернарда Шоу в СССР приобретает тем большее значение, что Шоу приехал к нам, чтобы здесь отпраздновать свое семидесятипятилетие. Три четверти века жизни, две с лишним четверти — творческого труда. Самый старый художник нашего времени становится самым молодым, ибо он откалывается от старого, гниющего капитализма. Он заявил в своей речи в Колонном зале в Москве:

„Смысл моей поездки в Советскую Россию не в том, чтобы иметь возможность сказать англичанам что-нибудь такое, чего я раньше не знал, а в том, чтобы иметь возможность ответить им в тех случаях, когда они говорят мне: „А, вы считаете советскую Россию замечательной страной, но вы ведь там не были, вы не видели всех ужасов“. Теперь, когда я вернусь, я смогу сказать: да, я видел все „ужасы“, и они мне ужасно понравились.“

Шоу рассматривает свой приезд в СССР как продолжение его прежней линии защиты и дружественного отношения к СССР. И он прав. Его приезд к нам — есть вызов буржуазному строю, и, одновременно, призыв к Западу последовать опыту пролетариата царской России, сбросившего капитализм и создавшего СССР. Шоу говорит:

„Россия оказалась первой. Английскому народу надо было бы стыдиться, что он вас не опередил. И вместе с Англией все западные нации должны были бы разделять это чувство стыда и завидовать вашей славе. Когда вы доведете ваш эксперимент до торжествующей конечной победы, — а я знаю, что вы это сделаете, — то мы на Западе, мы, которые все еще только играем в социализм, мы должны будем последовать по вашим стопам, — хотим ли мы этого или не хотим.“

В своей речи в Ленинграде 25 июля 1931 г. в кино-студии Союзкино для звуковой фильмы „Ленин“, Бернард Шоу

указывает: „вы не должны думать, что значение Ленина — дело прошлого, потому что Ленин умер.“

„Мы должны думать о будущем, — продолжает Шоу, — о значении Ленина для будущего, а значение его для будущего таково, что если опыт, который Ленин предпринял, — опыт социализма не удастся, то современная цивилизация погибнет, как уже много цивилизаций погибло в прошлом. Мы знаем теперь из истории, что существовало очень много цивилизаций и что они, достигнув той точки зрения, до которой дошел теперь западный капитализм, гибли и вырождались. Неоднократно представители человеческой расы пытались обойти этот камень преткновения, но терпели неудачу. Ленин создал новый метод и обошел этот камень преткновения. Если другие последуют методам Ленина, то перед нами откроется новая эра, нам не будут грозить крушение и гибель, для нас начнется новая история, история о которой мы теперь не можем даже составить себе какого-либо представления.“ Председательствовавший на вечере в Колонном зале т. Халатов правильно выделил конец этой речи Бернарда Шоу:

„Если будущее с Лениным, то мы все можем этому радоваться, если же мир пойдет старой тропой, то мне придется с грустью покинуть эту землю.“

Бернард Шоу пришел к пониманию того, что капитализм — означает гибель всей культуры, истребление всего лучшего и ценного, что дали тысячелетия развития человечества. Бернард Шоу, вступая в последнюю четверть своего столетия (будем надеяться, что Шоу будет жить еще долго), обращается к Ленину и к рабочему классу, как к единственным спасителям мировой культуры.

Бернард Шоу не раз подвергался яростным атакам реакционной критики. Так, некий Рене Гроо выступил в декабре 1926 г. в „Меркюр де Франс“ со сплошной руганью за то, что Шоу — противник семьи, религии, „сердца“ и т. д. Согласно Гроо, единственное ценное в творчестве Бернарда Шоу, — это его критика марксизма. Что скажут

теперь все эти реакционеры и противники СССР, когда Бернард Шоу нашел такие горячие и дружеские слова для оценки нашей борьбы и нашего строительства, когда великий художник, лично ознакомившись со строительством социализма, выступил против буржуазной лжи и клеветы, опровергнув всяческие басни об СССР и признав, что СССР есть единственная надежда человечества?!

Переступив границы СССР, Бернард Шоу в ряде интервью выступил с решительной защитой СССР. Возвращаясь из СССР, Бернард Шоу заявил представителям печати в Варшаве:

„Я был коммунистом раньше, а теперь, после пребывания в СССР, я сделался коммунистом еще в большей степени. Советская Россия является величайшим положительным фактом“. В беседе с представителем газеты „Вельт ам абенд“ он заявил: „все, что пишут буржуазные газеты о СССР, — ложь, ложь и еще раз ложь“.

„Советский Союз является той страной, — сказал Шоу, — которая покончила со всеми старыми традициями и парламентскими методами. В парламентах всегда говорят, — ждите, ждите еще полчаса, завтра все уладится... Но в СССР взялись за работу, и поэтому я того мнения, что эта система работы и производства может быть распространена на все страны.“

„Сталин, — сказал Шоу, — очень приятный человек и действительно большой руководитель рабочего класса.“

Нет никаких сомнений, что помимо прямых выступлений против Бернарда Шоу будет пущена в оборот старая версия о том, что Бернард Шоу — это шутник, ни во что не верящий и всем играющий. Французский критик Клод Бертон заявил в „Нувель литерер“ в ноябре 1924 г., что Шоу писатель, забавляющий марионетками британскую толпу. Фрэнк Харрис в 1926 г. заметил в немецком журнале „Ди нейе рундшау“, что Шоу не нужно брать всерьез, ибо он юмористически воспроизводит жизнь. Бернард Шоу немедленно на это ответил, что „не принимать Шоу

всерьез, значит — набрасывать плащ для трусливого бегства из боязни столкновения с ним.“ Наши западные товарищи уже давно выступили против такой поверхностной точки зрения на творчество и политические высказывания этого большого художника. Так, товарищ Джексон в 1925 г. в английском журнале, „Коммунистическое обозрение“ призывал к тому, чтобы рассматривать творчество Бернарда Шоу серьезно.

Да, Шоу умеет смеяться. Но он принесет в мир смех на острие режущей сатиры. Этого забывать не нужно. Шоу начинает новый этап своего творчества. Будем ждать от этого большого писателя, что теперь, освобождаясь от груза прошлого, обнаруживая правильное понимание СССР, выступая с горячей его защитой, — он поймет свои старые ошибки и встанет на путь, на который встал уже Ромен Роллан. Бешеный, оголтелый вой, который подняли Черчилли и Вандервальде вокруг поездки Шоу в СССР, вокруг восторженных отзывов „старого ирландского чорта“ о нашем строительстве, — свидетельствует, что великий драматург уже совсем близок к этому пути.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
I. Ранний Шоу _____	3
II. Гуманизм Шоу _____	14
III. „Социализм“ Шоу _____	25
IV. Шоу и война _____	31
V. Шоу и английская литература _____	40
VI. Шоу и Советский Союз. _____	62