



На мой взгляд, искусство актера наименее осязаемое и наиболее личное из всех искусств. Актер приобретает опыт непрерывно — и на репетициях и на спектаклях; этот опыт дает ему его окружение — товарищи актеры и сидящая в зале публика. Присутствие этих людей необходимо ему для того, чтобы воплотить свой замысел в законченный образ: сотоварищи — актеры и зрители при всем их качественном многообразии — единственное мерило, с помощью которого актер может оценить свою игру. Опираясь на них, он улучшает свою работу, сохраняет гибкость и свежесть исполнения и день за днем находит новые нюансы. Он учится слушать, наблюдать (не показывая, что делает это), подавать реплики, вести за собой партнеров в одних местах и следовать за ними в других, подвергая неокончаемому испытанию свою наблюдательность и гибкость.

Но усилия и творческие муки актера, каждый вечер прокладывающего себе путь сквозь лабиринт спектакля, интересны только для него самого. Когда он в течение многих месяцев работает над исправлением какого-нибудь физического недостатка, или борется со своими голосовыми недостатками, или экспериментирует с паузами, ударениями, ритмом или общим замыслом — это никого не касается, даже больше — этого никто не замечает. Люди не знают, что творится у него на душе — переживает ли он эмоциональную сцену, которую играет, или просто подсчитывает хозяйственные расходы, обдумывает меню обеда, сожалеет о неудачном завтраке. Вчерашняя публика, которую он проклинал за равнодушие, возможно, так же наслаждалась его игрой, как сегодняшняя, с которой, как ему кажется, его связывает самая сердечная личная симпатия.

Актеры вечно говорят между собой об ощущениях, которые они испытывают, занимаясь своим искусством; но ощущения эти у нас различны, а важен, по существу, лишь один фактор — мгновенный контакт между актером и публикой, который позволяет сыграть пьесу от самого ее начала до конца. По окончании каждого спектакля пьеса как бы отходит в прошлое, словно это было представление Панна и Джуди или игрушечного театра вашего детства; и на каждом следующем спектакле (даже если пьеса идет очень долго) она кажется сравнительно свежей и каждый раз обретает иную форму перед иной публикой. Этот процесс непрерывного разрушения и восстановления придает прелесть работе актера, несмотря на ее недолговечность, а иногда и монотонность. Бесконечный же конфликт, происходящий в уме актера, когда он пытается судить о качестве своей работы и не знает, кого слушать — себя, критиков, друзей или зрителей, нередко превращает его ремесло в безрадостное и тяжелое занятие.

Я часто завидовал художникам, писателям, критикам. Я думал, как они должны быть счастливы, что могут работать в одиночку, дома, не заботясь о том, как выглядят, имея при желании

возможность уничтожить, переделать или исправить свое произведение, объективно судить о нем в процессе его создания, наблюдать за его постепенным развитием и созерцать свои былые труды, выстроившиеся на книжных полках или развешанные по стенам. Я часто размышлял, сумели бы эти люди или нет примириться с рутинной нашей профессией, которая требует, чтобы актер не только хорошо сделал роль, но и повторял бы ее с неизменной любовью и тщательностью в течение, быть может, трехсот спектаклей подряд. Во время таких приступов зависти мне часто хотелось встать ночью с постели, зажечь свет и рассмотреть какой-нибудь из прежних моих спектаклей столь же спокойно и бесстрастно, словно стоящий у меня на камине макет.

Трудясь над этой книгой, я впервые познал муки и волнения писательского ремесла, но теперь, закончив ее, не испытываю особого желания глубже вникать в его тайны. Я счастлив вернуться в театр, где моя работа не оставляет осязаемых следов, могущих дать повод упрекнуть меня в недобросовестности или небрежности, и где завтра всегда будет новый зритель и новое вдохновение, которое, надеюсь, еще подвигнет меня на новые свершения.

Меня до сих пор удивляет, как мой скудный опыт, ограниченные физические возможности и недостаточно развитый вкус не помешали мне добиться успеха в некоторых великих шекспировских ролях. Забавно, что меня считают интеллектуальным актером, в то время как я всегда почти целиком доверялся чувству, наблюдению и интуиции. В театре мною владеют эмоции, хотя в критические моменты повседневной жизни мне, по-моему, удается держать себя в руках, казаться хладнокровным и бесстрастным. Но стоит мне войти в театр в качестве актера, режиссера или зрителя, как я обнаруживаю, что чувства чересчур легко берут надо мной верх. Тогда мне приходится решать, какие из своих эмоциональных порывов выбрать и как исполнить те из них, которые наиболее необходимы. Остановиться на одном из нескольких интуитивных побуждений, определить, какое из них наиболее существенно с точки зрения того, как я намерен сыграть ту или иную сцену или ситуацию, — вот и все, чему научил меня мой опыт.

Я думаю, что образы, навеянные воспоминаниями и прошлыми событиями, часто помогают актерскому воображению. Станиславский много говорит об образных внушениях. Играя в пьесах, подобных «Ричарду II», где в самом тексте уже содержится тщательно разработанная система образов, я на каждом спектакле пытаюсь восстановить те мысли и образные представления, которые возникли у меня во время первой репетиции. Но даже тогда, когда характеры персонажей обрисованы с величайшим искусством, я остро сознаю, в особенности теперь, как важно подчеркнуть в них главное. Когда впервые смотришь на знаменитый холст Ван Гога, изображающий стул, он вызывает изумление: странный угол зрения, сверкающий цвет... Но после того как вы видели эту картину, вы уже не можете

Англичанин Джон Гилгуд — один из крупнейших актеров современности. По преимуществу артист театра, он уделяет время и кинематографу, и концертным выступлениям. Так, например, советские зрители хорошо знают Гилгуда-чтеца, несколько лет назад он приезжал в СССР с шекспировскими программами. Скоро в Ленинградском отделении издательства «Искусство» выйдет перевод книги Джона Гилгуда, состоящей из двух частей: одна — теоретические размышления о сущности актерского искусства, вторая — мемуары. Некоторые фрагменты из них мы и предлагаем вашему вниманию.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Джон ГИЛГУД

взглянуть на кухонный стул, не вспоминая при этом Ван Гога. Его собственное, личное видение стула было столь поразительно оригинально, столь индивидуально прочувствовано, что оно будет воздействовать на зрителя всякий раз, когда тот посмотрит на кухонный стул. Точно так же наиболее яркие актерские удачи нередко объясняются тем, что актер сумел столь же индивидуально прочувствовать определенный момент пьесы. Но, открыв однажды свой индивидуальный способ исполнения этого момента, он должен быть в состоянии снова и снова воспроизводить каждую его деталь чисто техническими средствами — либо с помощью зрительных образов (что может быть его личным делом), либо своим умением отбирать выразительные средства и рассчитывать время. Благодаря долгому опыту он точно знает, как достичь тех или иных результатов.

Дисциплина работы в театре для меня теперь уж не такая неприятная обязанность, какой она была на первых порах моей сценической карьеры. В те дни я был не очень-то добросовестен. Я часто валял на сцене дурака и имел обыкновение приходить в театр к самому началу спектакля. Ныне я даже не помышляю о таком вопиющем нарушении дисциплины и очень сурово обхожусь с молодыми людьми, виновными в подобном поведении. Время, потраченное перед спектаклем на грим, также помогает ослабить напряжение актера. Конечно, в наши дни грим не очень моден, и многие обходятся вообще без него. Но я всегда испытываю подлинное наслаждение, когда забираюсь в своей уборной, сажусь за стол и, в окружении привычных мне вещей, неизменно (так же, как брелось каждое утро) гримируюсь, причём эта операция от спектакля к спектаклю становится все более механической. Приятно также не торопясь, тщательно надеть костюм, спуститься на сцену и послушать начало пьесы, точно зная, когда она кончится. Это так непохоже на бесконечную неопределенность, царящую в кинотеатрах, где люди, просидев чуть

ли не целый день, должны внезапно на какие-нибудь полчаса вступать в действие, а затем опять предаваться вынужденному ожиданию в течение бог весть скольких томительных часов. Точный, раз навсегда заведенный порядок в театре — прекрасная вещь, хотя при очень длительном исполнении одной и той же пьесы подчинять себя этому порядку удается лишь огромным усилием воли.

Иногда мне кажется, что актерам следовало бы ежедневно заниматься тренировкой, как это заведено у актеров балета. Некоторое время тому назад Джоан Литтлвуд, ставшая пьесой Брендана Биза «Заложник», попросила труппу собраться на сцене за час до начала спектакля и сыграть некий импровизированный этюд в духе пьесы. Этот брехтовский прием, пожалуй, не лишен смысла, хотя лично я, вероятно, сильно смутился бы, если бы нечто подобное предложил сделать мне самому. Я стараюсь не слишком связывать себя мыслью о театре, когда нахожусь вне его, хотя уверен, что весь день бессознательно экономлю силы для предстоящего спектакля.



я заметил бродягу, который лежал ничком на грязной траве, уткнувшись в нее лицом и руками. Его распластанная поза дышала тем же одиночеством и отчаянием, что и поза Раскольниковца, когда он после убийства лежит на кровати у себя на чердаке.

НАЧИНАЯ С ПЕРВЫХ ЛЕТ моей работы на сцене, я снимался в пяти фильмах. Первый фильм — «Кто этот человек?», очень внушительное предприятие, был экранизацией «Даниэля», с которым Сара Бернар в последний раз выступала в Лондоне («Принс театр», 1921 г.). Действие пьесы, написанной крестником Сары — Луи Вернейлем, сосредоточивалось вокруг образа Даниэля, маньяка-морфиниста, который появился на сцене лишь в третьем и четвертом актах; он сидел в кресле и являлся центральной фигурой эмоциональной кульминации, переходящей в драматическую сцену смерти. Эта роль и была предложена мне в фильме, но я, конечно, не сидел в кресле, а был скульптором в красивой блузе, лепившим из глины полузаконченную статую обнаженной женщины. В те дни я еще и понятия не имел, как на самом деле работают скульпторы, но, ничтоже сумняшеся, лихо действовал большим пальцем и каким-то инструментом с проволочной головкой. У меня была прелестная и очень сценичная мастерская с верхним светом и ковровой тахтой, на которую я бросался в перерывах между работой, чтобы выкурить трубку опиума (крупным планом). Погода стояла жаркая, и я страшно выматывался, играя в повышено мелодраматической манере под звуки рояля и скрипки, исполнявших слезоточивые отрывки из популярных мелодий.*

Режиссер оказался энергичным: он неутомимо настаивал на каждом кадре, лихорадочно размахивая руками

* Это, разумеется, был немой фильм. (Прим. автора).

и пытаюсь перекричать музыку. Для завершения фильма надо было отснять несколько кадров в Ле Туке, и однажды, в конце недели, мы отправлялись туда для натуральных съемок. Я снялся в двух коротких эпизодах, окруженный толпой изумленных и восхищенных зевак, и испытал глубокое смущение, когда мне пришлось в желтом гриме выводить машину (искусство шофера не относится к числу моих достижений) из ворот отеля «Эрмитаж». В готовом фильме этот кадр длился около пяти секунд (вероятно, из-за моего явно страдальческого вида), а заднего плана на нем вообще нельзя было различить; второй же кадр, снятый в Ле Туке, являл зрителям полосу песка и купальную кабину, что с не меньшим успехом можно было снять и в Маргейте. Как бы то ни было, конец недели я провел великолепно.

Следующий мой фильм — «Оскорбление» был сделан по пьесе Яна Фабрициуса, некоторое время с большим успехом шедшей в «Аполлоне». Это был мой первый звуковой фильм. Постановщик фильма американец Гарри Лэкмен был также художником. Он отличался очень острым чувством кадра, а его световые эффекты и сценическая композиция были превосходны, но с актерами он вел себя довольно эксцентрично. Внезапно лицо его наливалось кровью, и он начинал орать на всех — вероятно, не столько из злости, сколько из естественного желания время от времени подстегнуть ход событий. Действие фильма происходило на Востоке, и Лэкмену пришла в голову мысль показать один из эпизодов сквозь дымку тумана. Когда все было готово к съемке, десять человек принимались размахивать перед аппаратом вонючими факелами, изготовленными из какого-то отвратительного дымообразующего состава. Все мы начинали кашлять и тереть глаза, и как раз в тот момент, когда дым начинал рассеиваться, раздавался восторженный вопль Лэкмена, и операторы принимались крутить камеры. Удовольствие от долгих часов работы над «Оскорблением» еще более усугубляли животные: у нас были осел, обезьяна и несколько лошадей, на одной из которых я осторожно ездил верхом (в крупных планах) по узкой деревенской улице, построенной на студии, в близости стоял мой дублер, готовый вскочить на моего горячего коня или соскочить с него (в дальних планах).

В кино существует множество ненавидимых мне вещей. В первую очередь — раннее вставание. Затем муки кинематографического грима, из-за которого приятная двадцатиминутная процедура, ежевечерне разрешаемая в театре, превращается на студии в хирургическую операцию, длящуюся по сорок минут каждое утро. Я ненавижу, когда меня похлопывают и пошлепывают, завывают и мажут, пока я инертно и беспомощно лежу в неком подобии зубоорачебного кресла. Я ненавижу бесконечные часы лихорадочной работы, которая неделя, а то и больше идет в одной и той же декорации, заставленной прожекторами, завешанной

проводами и наполенную разmontированной, за исключением той небольшой ее части, куда направлена камера. Я ненавижу отсутствие последовательного действия, из-за чего мне, как идiotу, приходится двадцать раз проходить по коридору с чемоданом в руке для того, чтобы войти в комнату, где я играл очень важную сцену три недели тому назад. «Погодите-ка! Вы тогда были в этом костюме? А вы не помните, галстук у вас высывался? А носовой платок торчал из кармана! Так, правильно. Съемка!»

Как я ненавижу на съемках еду, которую жар прожекторов делает еще более отвратительной! В фильме «Добрые товарищи» мы целую неделю сидели вокруг огромного стола, а над головой нашей сияло штук двадцать — тридцать электрических дуг — по две на каждого из двенадцати присутствующих, — так что еда на наших тарелках скисала через каждые полчаса и ее приходилось заменять свежей. В одной из сцен я должен был съесть кусок шоколада, но как только я начал разворачивать его, он таял под лучами прожекторов. Рядом стоял режиссер с двадцатью запасными плитками, и в каждом кадре я откусывал кусочек новой плитки.

Столь же неприятны съемки, когда камера следует за вами, пока вы идете или танцуете, или внезапно спускается на вас сверху, с крана, а также крупные планы, когда героиню не вызывают и вы играете решающий момент эмоциональной сцены в ее отсутствие, а камера находится от вас меньше чем за метр. «Пожалуйста, смотрите на два дюйма правее, вот на этот кусочек бумаги — он изображает лицо мисс Н. Постарайтесь только чувствовать то, что надо, и придайте взгляду соответствующее выражение».

Сцены в поезде — вообще бедствие: актеры скучиваются на крохотном пространстве, вагоны и коридоры на студии так же неудобны и набиты, как и на железной дороге, а жар прожекторов еще более невыносим, чем обычно. Кроме того, в последний момент перед каждым кадром в окно пускают клубы пара от локомотива. Если в какой-нибудь сцене я решаю курить сигарету (чтобы оправдать курение в павильоне, что строжайше запрещено, за исключением тех случаев, когда «этого требует действие»), я немедленно начинаю сожалеть об этом: после нескольких минут ожидания сигарета так сгорает, что уже не совпадает с предыдущим кадром, и рядом со мной приходится ставить человека с запасом сигарет, которые обрезают до требуемой длины и которые я должен курить одну за другой до боли в горле... Я решаю играть сцену в пальто и задыхаюсь в нем не каких-нибудь несколько минут, а целую неделю, пока не придет к концу бесконечный эпизод. Если я придумываю интересную деталь в крупном плане, я должен не забыть слова и снова повторять ее и в «дальнем плане», иначе что-нибудь обязательно не совпадет.

Виктор Свилл и Элфрид Хичкок — очень интересные собеседники, не го-

воря уж о том, что они блистательно знают свое дело. Поэтому мне нравилось сниматься в их фильмах, хотя условия работы на студии не становились от этого приятнее. Хичкок славится своими шутками и вечно потешает всех, но, даже слушая его, я не в силах стряхнуть с себя летаргию, вызванную многочасовым ожиданием, грохотом и всевозможными задержками, и минуты на три привести себя в напряженное состояние искреннего и сильного волнения только для того, чтобы затем снова в отчаянии ожидать полчаса, а то и больше. Напряжение, с которым работает режиссер картины, и количество нервной энергии, которую он затрачивает на такую работу, в течение трех-четырех месяцев, — поистине неслыханными для меня. При этом надо помнить, что постановщик разрабатывает все подробности картины еще до того, как начнутся съемки и будут приглашены актеры.

Деятели кино всегда считают привязанность драматических актеров к театру чрезвычайно странной, пожалуй, еще более странной, чем мы, актеры театра, считаем их страсть к кино. Во время съемки «Тайного агента» меня интервьюировал один известный кинокритик, статьи которого в некоей ведущей газете я всегда читал с восторгом и почтением. В воскресенье, предшествовавшее встрече со мной, он сделал довольно прозрачный намек на моего «Ромео», которого недавно просмотрел. Встретясь с ним, я немедленно спросил, что ему не понравилось в спектакле. Критик сперва несколько растерялся, увидел, что я угадал, какую пьесу он имел в виду, а затем сказал: «Знаете, в театре мне всегда трудно понять, на что следует обращать внимание, когда поднимается занавес: там столько деталей, что поневоле путаешься. В фильмах же все важное показывают крупным планом». До этого мне не приходило в голову, что возможно и такая точка зрения, но ее, вероятно, разделяет множество людей, которые постоянно ходят в кино и очень редко — в театр.

«Ромео и Джульетта» с ее удивительными драками (несколько раз в неделю приводящими к несчастным случаям), убийствами, отравлениями и горестными жалобами — весьма волнующая пьеса, но после хаоса студии в Хаммерсмите, где мы снимали «Тайного агента», она производила на меня весьма успокоительное действие. Я убежал со студии в пять тридцать, поспешно пообедал, полчаса крепко спал и приходил в театр, сгорая от нетерпения — так мне хотелось играть перед живой публикой и наслаждаться участием в настоящей точно поставленной пьесе. Никогда еще чтение шекспировских стихов не доставляло мне такого удовольствия, и теперь я особенно ценю последовательность и компантность театрального представления. Думаю, что кино столь сильно действует на не нервы именно царящей в нем атмосферой неопределенности, хаоса и расточительности, а также присущим ему смещением предельного натурализма с вопиющей искусственностью.