

ПОТУХАЮЩАЯ РАМПА

Б. РОЗЕНЦВИГ

НА ФОНЕ ОБЩЕГО распада западноевропейского буржуазного театра встает один чрезвычайно острый и сложный вопрос — о роли актера в театре.

Возьмем для примера судьбу одного из самых одаренных, самых крупных и, пожалуй, самых чутких актеров буржуазного театра — **Сандро Моисси**. Как известно, Моисси вынужден был покинуть Германию и сейчас натурализовался в группе одного из крупнейших итальянских театров. Первый спектакль, в котором этот выдающийся трагик уже выступал, играя свою роль на итальянском языке, превратился в событие.

Нашелся «просвещенный» капиталист, который рискнул пойти на столь многоспешительное предприятие, как пересадка Моисси на итальянскую почву. Полмиллиона лир были вложены в это опасное предприятие. Для первого выступления Моисси выбрали известную пьесу Гюффмансталя.

Моисси выдержал испытание с честью. Как отмечают многочисленные иностранные буржуазные журналы, посетившие этот спектакль, не прошло и десяти минут с тех пор, как он появился на сцене и заговорил впервые в жизни по-итальянски, публика устроила ему бешеную овацию. В этом тоже был привкус сенсации, возможной на удовлетворенное чувство национального самодлюбия.

Трудно сказать, чему здесь больше удивляться: темпераменту зрителя или дарованию актера? Моисси выхлудил раскланиваться, и по щекам у него текли слезы признательности и удовлетворения. В них было много горечи, но это была, так сказать, горечь субъективная, автобиографическая. Выходя раскланиваться, большой актер благодарил за гостеприимство, за сочувствие и даже может быть за право персонального политического убежища на театре.

Однако обо всем этом Моисси молчал. Он не пытался сделать никаких политических выводов из всего происшедшего. Недавно американский чемпион по боксу, низкоробкий, похожий на гориллу гигант **Макс Бар**, пожимая победленным им боксеру-немцу Шмелингу руку, сказал:

— Я прошу вас считать каждый мой удар, нанесенный вам, адресованным Гитлеру.

Это была прямолинейная, как удар кулака, и не совсем удачная с точки зрения дипломатической вежливости демонстрация.

Никто не требует ничего подобного от Моисси. Но совершенно понятно, что и от него в столь критический момент требовалось **социально осмыслить свои слезы**, ибо если так подойти к ним, то и плач Моисси должен принять за плач над тушкой, над остатками буржуазного искусства. Моисси был заключен в гостеприимные объятия дружественной итальянской буржуазии, которая скрасила его седины новыми лаврами, но которая, разумеется, не в состоянии окрасить старость своего класса.

II

Впрочем, первоклассные актеры буржуазного театра чрезвычайно различны по своим устремлениям и даже в известной степени враждебны друг другу. В самом деле, что общего у Сандро Моисси с **Жозефиной Беккер**? Между тем по существу — это актеры-ровесники, однопольные эпохи, дети одной и той же полосы капиталистического искусства. Есть нечто глубоко символическое в том, что в каталоге великих актеров современного буржуазного театра без всякого стеснения **Жозефину Беккер** помещают даже впереди Моисси. По гонорару — раз. По размаху популярности — два. Наконец по степени человечности — три.

Чем все еще притягивает Моисси публику и что влечет еще в его дарования? Трагическая условность его таланта, окрашенная в цвета самого ядовитого лирического субъективизма. **Жозефина Беккер** подхватывает палку с другого конца. Она ударяется, по собственному признанию, в самый крайний, плоский, двумерный примитив. Этот примитив циничен до откровенности, или точнее он откровенен до цинизма. При этом **Жозефина Беккер** страшно боится того, что ее обвинят в аморальности. «Аморализм» в Париже может сейчас не сделать кассу.

Жозефина Беккер путает художников и называет, к великому стыду

своего антрепренера, мэтра Пикассо — «Пинарпо». Это не мешает ей отлично представлять себе конкретные задачи, поставленные перед ее искусством. Она давно уже забыла о своих обезьяньих танцах, и ее ряд, в свое время сделанный на живую нитку из банановых листьев и кожиры, сейчас давно уже заменен отличной моделью от Ворта или Пуаре.

Легко себе представить, сколько философской глубины и сколько обреченности было бы в ответе Моисси, если бы ему задали вопрос: «В чем должна состоять ваша связь с публикой?». **Жозефина Беккер** не задумывается над такого рода пустяками. Она отвечает легко и непринужденно, ни на секунду не стирая улыбки со своих уст:

— Я считаю, что должна всячески помочь зрителю **забыть о всех тех заботах**, с какими он приходит в театр...

«Вот Гегель, и какая мудрость, и смысл философии всей»... За эту козую задку **Жозефина Беккер** и подучает гонорары.

— Что вы называете искусством, мадемуазель? — пристает к ней с новым вопросом неутомимый журналист.

В первую минуту **Жозефина Беккер** даже теряет самообладание. В самом деле, что же такое она называет искусством? Затем она решает переработать этот вопрос своему антрепренеру. Вполне правильное решение: искусство, — это, повидимому, умение делать сборы. Вдохновение следует проверять по бухгалтерским книгам. Чеховая книжка — вот настоящий символ успеха. Но синьор Абатино — пылкий итальянец, из породы тех, кто устроил только вчера овацию Сандро Моисси. Он чересчур серьезно подходит к своей задаче и начинает читать длинную лекцию, что явно, конечно, нетерпимо. И **Жозефина Беккер**, пользуясь выражением ее интервьюера, вскакивает, как разъяренная пантера. Это еще что такое? Короче, выразительнее, проще и не так философически-старомодно.

— Искусство — то же, что любовь. Оно похоже на воздушные прыжки. Все главное достоинство в том, что на него тратят время, не замечая того, как быстро оно проходит.

Чехов презрительно называл дамскую философию «тюриной». Но **Жозефина Беккер** — этот Заратустра мюзик-холла — оплодье не так глупа и наивна. Пошлость ее взглядов становится силой, поскольку она — пошлость всеобъемлющая. Пруст называл свои романы «В поисках утра-

ченного времени». **Жозефина Беккер** могла бы назвать цикл своих гастролей «В беге от неутраченного времени». Те, кто уже не в состоянии перевести спредки часов назад, пытаются по крайней мере вообще забыть о том, что часы идут...

III

Сандро Моисси и **Жозефина Беккер** представляют собой как бы две крайние точки, между которыми свободно вмещается все театральное искусство буржуазного Запада. Это — искусство, прикованное золотой цепью к прометеевой скале капиталистического строя. И если Моисси представляет собой тяжелую артиллерию крупного философского калибра с многочисленными попаданиями и еще большими недолетами, то **Жозефина Беккер** сидит на «скорострельных орудиях», при чем искусство ее напоминает в условиях буржуазного общества бесприщипанную дотерю.

Вот почему, если смотреть фактам прямо в лицо, следует сказать, что все поколение этих актеров тесно и неразрывно связано со всем прошлым и настоящим буржуазного искусства, каковым бы судорожным и блуждающим порывам ни предавались отдельные его представители.

Виртуозы театрального искусства, изгнанные из Германии и загоняемые из сферы подлинного искусства всей политической капитализма, страдают, как мы видим, в лучшем случае политической немощью. Они молчат, однако, не потому, что не видят разницы между Герингом и Лозенрином; между Гретхен и Марлен Дитрих. В своем большинстве они принадлежат к той высокооплачиваемой, верхушечной части театральной армии труда, к той аристократии сцены, которая находит себе применение в любом ансамбле любой страны.

При одном условии: при условии молчаливого согласия со всем поведением буржуазии. Итальянский фашизм чествует Моисси, изгнанного германским фашизмом. Моисси приemel это как должное и молчит. Величайший актер Паленберг может быть не согласен, чтобы его смотрели на репетициях, где он играет так сказать «несдетым». Но Рейнгарду нужен этот трюк для подаяния сборов. Паленберг тоже молчит. И Мефистофель выходит в штатском костюме. В лице так называемых звезд буржуазный театр имеет в известной мере крепкую опору, и, пожалуй, именно эти первоклассные дарования и есть то, на чем он в сущности еще держится.