

Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

от 29 МАЯ 1948

Москва

Газета №

Мертвое ремесло

М. МОРОЗОВ

Слово «глемор» в англо-русском словаре переводится — чары, колдовство. В американских театральных кругах это слово в разные времена имело разные значения. Лет сто назад имной американский Гамлет приходил в такую ярость, что порой всерьез бросался на Лазарта со шпагой в руках и анализал за ним, покидая сцену и позабыв о публике. В те легендарные времена честные ковбои, бывало, постреливали из зрительного зала в актера, играющего Яго. Вот что понимали тогда под «колдовством» театр! В американских мелодрамах второй половины века «колдовством» считали то «попугасиющее» мгновение, когда добродетельный герой ловким движением выбивал из рук злодея нож, занесенный над спящей невинностью. Герой был красив, горяч, благороден; злодей поджимал губы, криво усмехался подлой улыбочкой, ходил змеиной походкой... Но вот в конце прошлого века явилась группа реалистов во главе с Джеймсом А. Херном, — умным актером, режиссером и драматургом. В статье, напечатанной в журнале «Арена» за февраль 1897 года, Херн объявлял борьбу против «искусства ради искусства», «во имя искусства ради правды». В качестве образцов для подражания Херн указывал прежде всего на произведения Льва Толстого и картины Верещагина.

Но делу, начатому Херном, не суждено было развиваться. Оно заглохло, чтобы от времени до времени вновь воскресать в отдельных попытках создания живого прогрессивного театра. Место законодателя американской сцены занял тогда Давид Бэлзаско, осуществивший много бесспорно талантливых постановок. Для его мелкого мастерства «глемор» стало означать «внешний эффект».

Но сейчас и это ушло в прошлое. Читая американские театральные рецензии, оценивающие игру актеров, нетрудно убедиться в том, что слово «глемор» в применении к актерскому исполнению стало означать не более, чем «шик и блеск». Так, сама семантика терминов американского и английского сценического искусства деградировала до уровня дамского ателле.

Взглянем на «олими» этого искусства. Перед нами — довольно подробное описание репетиций «Медои» в одном из театров Бродвея. Слов нет, напряженный ритм работы — прекрас-

ная вещь. Но то, о чем мы читаем, уже не театр, а какой-то шахматный блинчи-турнир. Шесть считок, затем переход на сцену, и через две недели премьеры! Режиссер, один из крупнейших английских актеров, приехавший в США на гастроли, торопливо бросает беглые замечания: «Вы играете роль наставника. Это человек мягкого права. Как слуга, он уважает своих господ». И это вся характеристика!.. Примечательно, что среди режиссерских указаний ни разу даже не упоминается идея пьесы, основная тема спектакля. Внимание режиссера поглощено другим. Он слушает чтение монологов, от времени до времени восклицая: «Кресчендо! Диминуэндо!..» Режиссера беспокоит и другое. «Нужно поскорей облекаться в плащи с широкими рукавами. Они подскажут вам эффектные жесты, — говорит он актерам, — Эллис Терри в таких случаях носился длинную спереди юбку. Она поддерживала юбку рукой, и это создавало красивые складки...» Вот и вся работа режиссера.

Безвыходный тупик, в котором находится актерское искусство в США и Англии и на который постоянно и горько жалуются американские и английские актеры, объясняется безидейностью этого искусства, его полной оторванностью от жизни.

Наличие такого тупика — факт общеизвестный. Недаром в одной комедии две американские старушки сильно огорчены, что племянник их стал театральным критиком. Утешают они себя только тем, что американскому театру осталось недолго существовать! Сценическое искусство в Америке и Англии «сохнет», как растение, корни которого лишены питания. Однако мало кто думает о корнях. Спасения ищут в новых комбинациях технических приемов. Так, например, известный американский режиссер и театровед Порис Хотон в качестве средства к спасению рекомендует актерам окончательно отказаться от «иллюзии правды» и «говорить текст в публику».

Завет Шекспира, требовавшего устами Гамлета, чтобы искусство актера «держало зоркало перед природой», давно позабыт. Напомним, что еще Уайльд уверял, будто Гамлет го-

ворит эти слова для того, чтобы убедить всех в своем сумасшествии. Но современным буржуазным театральным критикам не до салонных парадоксов. Они не просто отрицают и шутят, они клеймят. Если актер заговорит о мысли, заложенной в роли, о подробной характеристике исполняемого им персонажа, его начинают упрекать в «рационализме». Буржуазное театроведение повторяет на все лады, что искусство «абсолютно иррационально», или, как теперь предпочитают говорить, — «инстинктивно». В результате вся эта «философия» дезориентирует актеров.

Незадолго до начала войны Морис Эванс с огромным успехом сыграл в Нью-Йорке Гамлета. Тема борьбы мыслителя-гуманиста с темными хищными силами восторжествовала в его исполнении. По словам американской прессы, этот спектакль в те годы мобилизовал общественное мнение на борьбу с фашизмом. О масштабе успеха свидетельствовали бурные аплодисменты, в особенности «галерки».

В атмосфере пастушеской реакции все изменилось. Актер, судя по описаниям, приняв роли Гамлета своего рода детективный колорит, до крайности обмыслив ситуацию. Для нужного эффекта действующие лица облеклись в костюмы конца прошлого века (с фотографий бросаются в глаза циничные зингеты бравого офицера Лазарта). Тексты сократили, где только могли. Аплодисменты «галерки» стали жалкими. Таковы печальные результаты «инстинктивности».

Недавно известная английская актриса Сейлер опубликовала в американском театральном журнале статью о «костюмных» ролях. Мы с большим интересом принялись за чтение работы, которую редакция журнала квалифицировала, как «плодотворный анализ актерского мастерства». «Самое существенное в костюмных ролях, — пишет актриса, — заключено не в самом костюме». В чем же заключено, в таком случае, «самое существенное»? Оказывается, основой основ является... титл корсета! Например, роль из эпохи Виктории следует играть не в резинированном бандаже, а в корсете. В шекспировских ролях титловый ус корсета необходимо заменить негнущимися палочками и т. д. Корсеты, бандажи, пояса, подмышники — ими, и только ими, полон «плодотворный анализ».

Театральные рецензенты в подавляющем большинстве так же толкают актера на путь чисто внешней показа. Их заметки и статьи касаются, главным образом, красоты или недостатков голоса, жесты, костюма. Критик Элен Дент начинает свою статью о выдающемся английском актере Джоне Гильгуде с указания на недостаток его походки.

Но отойдем от этих «академических» высот и взглянем на работу рядового актера. Тут положение еще более безотрадное. Мы просмотрели ряд английских и американских учебников актерского мастерства. Дикция, понимаемая исключительно в смысле четкости речи, повышенный и полуженский голоса, а главное — штампованные жесты, позы и стандартные движения, — этим и только этим в подавляющем числе случаев исчерпывается все содержание наиболее распространенных учебников. Окончив подобную школу, молодой актер не попадает в театр. Как известно, в США и Англии почти нет постоянных трупп. Для каждой постановки актеры набираются заново. Молодой актер поэтому начинает с того, что заполняет анкету у агента по подысканию работы. Эти анкеты, приводимые в американском театральном справочнике Собеля, весьма красноречивы. Вот основные вопросы: «Рост. Вес. Описание внешности (например, цвет волос и т. д.). Справка: упоминает такого-то (обычно фамилия известного актера). Тонбр голоса. Артикуляция». К анкете прилагается несколько фото в фас и в профиль. По этим данным продюсеры и подбирают исполнителей «второстепенных» ролей. Выбор по внешности бывает иногда настолько тошным, что можно обойтись без гримера. Сыграв роль, рядовой актер снова ждет у моря погоды. Иногда ждать приходится очень долго. По последним данным, число безработных актеров достигло в США восьмидесяти процентов, в Англии — пятидесяти процентов.

Грозой американского театра является Голливуд. Он буквально пожирает драматический театр. По стране бродят «разведчики талантов» («стагент скаутс»), и присматриваясь не только к профессиональным, но и к любительским спектаклям, забирают для экрана все, что им представляется ценным. Достаточно сказать, что, не считая университетских и любительских театров, в США сейчас остается менее двухсот театральных зданий, где дают спектакли профессиональные драматические актеры. Конечно, здесь встречаются отдельные яркие исполнения, отдельные ин-

тересные постановки. Но пробиться к этим вершинам рядовому актеру бесконечно трудно. Талант его обычно захлебывается и гибнет в рутине «развлекательного бизнеса», как прочно окрестила американская театральная критика драматический театр.

Не помогают актеру и рецензии, отмечающие, как мы уже видели, одну лишь внешность. Ведущая критика, по словам известного американского театрального рецензента Брауна, утверждает, что единственная задача театра — дать зрителям «самозабвенье», создать «мыльные пузыри».

Тяжелое положение рядового изготовителя «мыльных пузырей», которого всячески стараются превратить в автомат, усугубляется еще тем, что на артиста, в особенности рядового, по свидетельству хотя бы уже упомянутого нами справочника Собеля, буржуазная публика в США продолжает смотреть, как на человека «полупотопленного» и что вообще работа актера не считается творческой.

От всего этого актерам становится тошно. В массах американского и английского актерства бродит неясная, но не угасающая надежда на обновление театра, живет мечта о создании «национального театра», свободного от капиталистической эксплуатации. С огромным интересом прислушиваются многие актеры к каждой вести о жизни советского театра. Замечательно, что американские и английские артисты с жадностью, как бы утоляя голод, читают книгу Станиславского «Работа актера над собой». И, наконец, когда в репертуар театра принимается действительно передовая пьеса, отвечающая на живучие вопросы современности, или когда на репетиции классического произведения раздается живое слово режиссера, актеры вдруг оживают и уже не как автоматы, а как мыслящие люди начинают с воодушевлением говорить о роли, образе, теме. А главное — в эти счастливые дни вместо обычного бесмысленного потугания и дешевых аплодисментов до актеров доходит из зрительного зала горячее сочувствие «простых людей». Но отдельные вспышки гаснут. Снова нужно ждать, пока антрепренер не предложит играть глупую роль в глупой «развлекательной» пьесе или исполнять по осточертевшему штампу текст знаменитого классика. И тогда, забывши заученные движения и жесты и выслушав все те же возгласы режиссера: «Кресчендо!.. Диминуэндо!», снова приходится тянуть ляжку бессодержательного мертвого, автоматического ремесла.