

ДЕВЯТЬ ЛЕТ назад, по пути к самой крайней точке Англии. Ландс-энд, я решила навестить «королеву детективов» Агату Кристи в ее корнуэльской резиденции. Но предварительно запросила письмо, можно ли. На письмо ответила секретарша, что, к сожалению, миссис Агата Кристи не будет дома, а едет в Лондон участвовать в постановке своей новой пьесы. Секретарша писала правду. Лондонские газеты известили вскоре, что «тетка Агата», как они ее неуважительно называли, заняла инсценировку своего очередного романа и переживает все бури авторских конфликтов с режиссерскими трактовками. Но что меня особенно тогда поразило, это анонс в колонке объявлений о том, что другая ее пьеса, «Мышеловка», идет в Лондоне второй год без перерыва.

А в этот приезд, развернув густой петит театральных анонсов, я увидела все ту же «Мышеловку», но с указанием, что идет она в Лондоне уже тринадцатый год. Советский зритель привык представлять себе спектакль, не снимаемый с репертуара (а их у нас немало), как повторяемый на сцене, среди других спектаклей, ну раз-два, ну — несколько раз в год. Но когда в Англии пишут: «идет тринадцать лет», — это значит такое, что нам и представить себе трудно! Это значит, что такой-то театр, снятый таким-то предпринимателем, поставил (на риск) с такой-то группой актеров такой-то спектакль, — один-единственный спектакль, подобно тому, как построенная фабрика выпускает одну-единственную продукцию. И, как эту одну-единственную фабричную продукцию, создаваемую изо дня в день, — театр из вечера в вечер, а иногда утром и вечером воспроизводит все тот же, один-единственный спектакль 13 лет. Прекратился спрос на фабричную продукцию — и фабрика закрывается. Перестал ходить зритель на данный спектакль, и он снимается. Он снимается без замены готовым новым, так как новый будет уже опять коммерческим предприятием со снятием свободного (как бы сдаваемого внаем) театра, с собираньем труппы, с нахождением пьесы и тем же «ва-банк», как говорили картежники, или решением идти на риск. Совершенно иная, в корне отличная постановка театрального дела, нежели у нас. Возьмите карандаш и подсчитайте, сколько это будет раз для группы актеров тринадцать лет подряд играть «Мышеловку», — даже не шесть раз в неделю, а восемь раз (дважды по утрам и вечерам, в четверг и субботу), с отдыхом в воскресенье и небольшой летней передышкой. Даже радиолоа, если заводить ее тринадцать лет подряд ежедневно, выйдет из строя. А как актер? Повторять и повторять одни и те же интонации, те же слова и жесты, с монотонностью заводной игрушки, — годы подряд, потому что на это все еще есть спрос, все еще валит зритель, а газеты кричат о грандиозном успехе, и успех надо поддерживать, использовать, отжимать до последнего фартинга, — вот судьба английского актера, и еще добавить надо: в лучшем случае. В худшем спектакль прогорает, предприниматель разоряется, актеры оказываются не у дел.

Забудьте в Лондоне нашу домашнюю привычку смотреть недельную программу МХАТа или Малого (или любого театра), чтоб выбрать из недельной разнообразия, куда и на что интересней пойти. В Лондоне выбирают не спектакль из недельной программы театра, а театр — с его годовой программой одного-единственного спектакля. Казалось бы, как не надоест это зрителью и откуда набирается зритель на одно и то же? Но я уверена, что на иные спектакли (в том числе и на «Мышеловку») лондонского зрителя хватит не только на тринадцать, а и еще на двадцать лет, — вплоть до конца семидесятых годов нашего века. И тут надо объяснить, почему. Театральный зритель вестэндских театров Лондона (расположенных в лучших, богатых кварталах города) идет поразвлекаться, как пошел бы в клуб, уверенный, что за свои деньги он купит удовольствие. Сидит он на мягком, пальто может, свернув, спрятать под сиденье, кофе и чай заказывает на антракт, и ему подадут его на подносе там, где он сидит; входит и выходит без толчеи, — дверей много; воздух в большей части театров кондиционированный; кое-где разрешается даже курить; еще недавно был обычай дезинфицировать залы после спектаклей и оповещать об этом в программах... А качество спектаклей всегда «на уровне» и главное — не расстроит на ночь, не заставит сильно пережить, глубоко задуматься. Так выродился театр в стране классических шекспировских подмоствок, превосходной драматургии и едва ли не лучшего в мире актера.

Я не пишу тут об английских «стадионарных» труппах с определенным, главным образом шекспировским, репертуаром, — их положение немного иное, и они показывают не один, а несколько спектаклей в год. Московский зритель знаком с некоторыми из них, знает и любит вдумчивых, обаятельных актеров — Поля

Скофилда, Лоуренса Оливье. Но вот, побывав в Стратфорде и увидав «Венецианского купца» в исполнении лучшей «шекспировской» труппы, — я едва досидела спектакль до конца, так мертво и безжизненно, без проблеска социального содержания шла эта острая вещь Шекспира. Не мудрено, что в лондонских старых, заслуженных театрах пустошато бывает в зале.

У англичан есть превосходная старинная социальная комедия, бесспорно, хоть и добродушно, высмеивающая ранние победы нынешнего «джентльмена», как «Она снисходит до победы, или ночь ошибок» Гольдсмита¹, но за оба посещения Англии я нигде, ни разу не слышала и не читала, чтоб ее ставили. Буду рада, если ошибаюсь!

За мое месячное пребывание в Лондоне программы тридцати девяти театров (включая хэмпстедский театральный клуб) оставались одними и теми же, с одними и теми же зазывающими рекламными в анонсах. О пьесе Пристли в «Критерионе»: «Стоит переплыть Атлантический океан,

ожиданного в повороте действия, в создающихся на сцене ситуациях. И драматургия (даже сегодняшнего дня), и мастерство актера (даже сейчас) в Англии на очень высоком уровне. Только уровень этот, поддерживаемый высоким классом эстетических требований, — очень нестойкий и может (а, пожалуй, и должен) катастрофически покатиться вниз, если в эстетическое совершенство не прибавятся высокие человеческие страсти и глубокие социальные требования современности. Нет этих глубин в изящной английской драматургии нынешнего дня, и неизбежно мельчает актерское мастерство.

Просматривая театральные программы, я наткнулась на один спектакль и на одно, дорогое для меня, имя. В изящном вестэндском театре «Королевы» шла пьеса отличного современного драматурга и поэта, Нозля Коуарда, с названием, взятым из шекспировской «Двенадцатой ночи» и в точности просто непереводимом «Present laughter» — с участием в качестве режиссера и главного действующего лица ар-

только первой скрипкой, но в то же время в какой-то мере чувствует весь оркестр в целом и даже как бы ведет его за собой. Найджл Патрик ни в одной вещи, которую я видела с ним на экране и теперь в театре, — не растворялся целиком в созданном им образе, но всегда оставлял за собой некий взгляд поверх целого, как хозяин всего зрелища, ответственный за него целиком. Сколько помню, этой особенностью за всю жизнь не видела ни в одном актере, кроме, может быть, Шалалина и Станиславского. И вот в легкой салонной комедии Коуарда я снова вижу любимого артиста своих старых дней. Он выходит в халате после бессонной ночи по милости одной из «забытых ключ», выходит в неприбранной квартире, в серое позднее утро, зевающий, почти без грима, — прошло десять лет со съемки «Пиквики», и артист чуть постарел, его акробатическая гибкость уже не прежняя... Все так ordinarily на сцене, так, словно бы, не глубоко по пьесе. Я испытываю почти страх, — мне очень не хочется разочароваться. Но вместе со страхом — незаметное, неосязаемое, медленно-медленно нарастает что-то, заставляющее вас думать. Зажигающее мысль.

Гремит гневный, истерический голос: «Каждая пьеса, которую вы играете, — все такая же поверхностная, фривольная, без малейшего интеллектуального значения! У вас огромный успех, сильная индивидуальность, а вы prostituiруете себя каждую ночь... Все, что вы делаете, — это носить халаты, да отпускать остроты, а вы могли бы реально помочь народу, заставить его думать, заставить его чувствовать!» Кто это говорит? Молодой человек в очках по Коуарду. Но на сцене вовсе не оксфорд. На сцене — юноша пролетарского типа, в мятой вельветовой куртке, мятых штанах, со взбудораженным, правдивым юношеским лицом без очков. И вы вдруг вспоминаете, что режиссер спектакля — сам Найджл Патрик, это он сделал из коуардовского оксфорда — бедного пролетарского студента и дал звучать его отповеди в совсем другой тональности, нежели у драматурга. Пусть дальше, по пьесе, актер груб с этим поклонником, но вы уже слушаете и смотрите по-новому и понимаете, что он груб — поневоле — со своей совестью, груб, ублажая публику, продавая себя, оглушая себя и свое дарование. Пьеса Коуарда неожиданна, на ваших глазах, начинает углубляться. А Найджл Патрик как будто и не играет. Он там на сцене — сам живет собой и своей судьбой и в конце пьесы вдруг начинает говорить с необычайной, совсем не театральной, энергией человека, вышедшего из своей роли. После любовной ночи с женой антрепренера он бросает ей при муже: вы добивались меня и получили, — но вы не заделали ни моего сердца, ни моей мысли. А вы, вы (в сторону всех собравшихся вокруг) — вы все, кого я кормлю своей игрой, чего вы еще хотите от меня? Я актер, я работаю, — оставьте меня в покое!

Кульминация этой истерии настолько реальна, что вы переживаете ее вместе с артистом. Вы думаете: люди — творцы, писатели, актеры, музыканты — дают лучшее, что в них есть, все, что в них есть, — в своем творчестве, в своей работе, а толпа (именно толпа, а не народ!), принимая это даденное, хочет получить от полюбившегося ей творца еще и — как от человека, — любовь, внимание, советы, дружбу, письма, помощь, общение, не понимая, что творец уже дал, все дал, исчерпан, измучен, и ему, как полю после жатвы, нужен покой, покой, отдых... Вот удивительно яркое и глубокое впечатление, какое сумел создать большой английский актер из салонной пьесы Коуарда. Но это и рассказ о трагической судьбе комедийного актера в Англии, это и повесть о личной судьбе, — того, кто мог бы заставить мыслить и чувствовать и реально помогать своим искусством народу, а вместо этого, рад хлеба насущного, — сотни и тысячи раз из вечера в вечер механически повторяет себя. Когда, несколько дней спустя, Найджл Патрик пришел ко мне в гости, и я сказала ему, что ведь у Коуарда — студент совсем иной, — оксфордский «highbrow», «высококоловый» сноб в очках, — Патрик укоризненно поглядывал на меня с таким ясным выражением в глазах: «Как же ты-то, представитель рабочего государства, не понимаешь, почему!», — и мне стыдно стало за свою «поправку».

Я хотела написать и о кино, тем более, что как раз в мое время развернулась блистательная карьера «битлз», молодых людей, завоевавших со своим оркестром, под руководством миллионера-предпринимателя Элштейна Америку. В кинотеатре шел фильм с битлзками под коротким названием «Помогите!» («Help!»). Но я не люблю джаза, а музыка битлз — на мой взгляд — еще ужасней для ушей и нервов, чем джаз. Пусть пишут о них другие. Лучшее, что, на мой старческий вкус, я видела в лондонских кино, была англо-американская (дисневская, с замечательными английскими актерами) детская картина «Мэри Поппинс», — картина о волшебной няне, сумевшей перевоспитать родителей и очаровать ребятишек... И ее смотрели дети, и взрослые, и глубокие старики, как я, с одинаковым наслаждением.

Лондон

Английские письма

5. ТЕАТ Р И КИ Н О

Мария ШАГИНЯ

чтоб посмотреть ее! О «Сыне Обломова» в «Комеди»: «Самый забавный спектакль за много, много лет!» Об «Убийстве сестры Джордж» в театре «Герцог Норфолкский»: «Лучшая комедия Вест-энда за много, много времени!» О фарсе «Тарк» в театре «Гаррик»: «Я катался от смеха в кресле!» О «Блуждающем огне» в «Принце Уэльском»: «Бесподобно забавно!» О «Поймай-ка меня, товарищ!» в «Уайтхолле»: «Буря хохота!» Что ни пьеса, — лучшая за много лет: что ни драма, — сильнейшая в сезон: что ни комедия, — умрете со смеху! Да еще добавление кой-где — пятый, шестой год исполнения...

Я выбрала наудачу несколько самых зазывных и, разумеется, «Сына Обломова». Нашему Обломову везет в Лондоне, — он шел и всерьез, как переделька романа, и в шутку, под вывеской «Сына», но с тем же сюжетом и с невыносимой развесистой клюквой в виде соблазнительницы — Агафьи, похожей на испанскую красотку, и с огромной, на всю сцену кроватью, где возлежал в ночном белье «сын Обломова». Программа содержала цитаты из критиков о том, что «Обломовка» — это болезнь славянского характера и жизнь русского общества. Посмотрела в Риджент-парке на открытой сцене разграниченную молодежью шекспировскую комедию «Как вам угодно», поставленную с добрыми намерениями, в духе пасторали, но бог мой — до чего скучно и с какой резвой Розамундой, не имевшей ни грамма тонкого поэтического очарования шекспировского героини, хотя и расхваленной рекламными до небес.

Общая черта всего, что я успела посмотреть, — крайнее убожество постановки при огромной актерской культуре.

Поскольку каждый спектакль — коммерческий риск, экономят на всем: декорации на самую дешевку, костюмы, даже неизменные вина и сигареты — от фирм за рекламу в программах; и невозможное, унижающее музыкальное сопровождение с помощью то граммофона, то старенькой пюанолы, то пианиста за сценой, которого в старые времена звали «тапером». Дребезжающая этой музыки, к счастью, почти не слышна. Вспоминаешь невольно все великолепие наших блестящих постановок с настоящими художниками, как Вирсаладзе: с подлинным оркестром перед сценой, с неистощимыми выдумками, как у Завадского и Вахтангова, у московской театральной молодежи, у Акимова и Товстоногова в Ленинграде... Но при всем убожестве лондонских постановок есть нечто, превращающее убогую сцену в подлинный «храм искусства». Я имею в виду высокое качество слова на английской сцене. Оно превосходно произносится, потому что, как правило, у актеров удивительно ясные, натренированные, голоса с отличной дикцией, поставленные лиловой так, как в Италии два века назад ставились (с ударением на диафрагму) голоса певцов. И оно, это слово, превосходно выбрано, потому что тексты комедий и драм, которыми, будучи глуповатой, я всегда заранее запасалась в оригинале, так написаны, что даже читать их глазами, а не только слушать со сцены, — доставляет большое эстетическое наслаждение. Казалось бы, — салонные пьесы, с салонными сюжетами. Но как они написаны! Как остроумны и блестящи диалоги, сколько не-

тиста Найджла Патрика. Шесть вечеров подряд, а по четвергам и субботам днем и вечером... Я взяла билет на дневной спектакль.

Советский зритель хорошо знает Найджла Патрика по изумительной трактовке им роли жулика Джингла в «Записках Пиквицкого клуба». Он так сыграл деклассированного бродячего актера, что создал как бы режизно дикиенсовского романа. Заново перечитав текст Диккенса после этой игры, я десять лет назад в статье об английском кино рассказала о глубокой актерской трактовке этого текста и не хочу тут повторяться. Но то был текст гениального Диккенса. А здесь — салонный драматург Коуард, тонкий и умный, но далекий от всяких глубин. Легкая любовная пьеса. Герой ее — «первый любовник» актер, от которого, устав от его бесчисленных пьес, ушла жена: он живет холостяком в маленькой квартирке с лишней комнатой для гостей: у него лакей, горничная и пожилая секретарша: к нему без конца идут письма поклонниц и сами эти поклонницы, обычно вдруг вспоминающие на вечеринках, что забыли ключ от своей квартиры... и нехотят ли выручить их, дать им переночевать в его свободной комнате? Так происходит дело в пьесе Коуарда, которую я раздобыла и прочла перед тем, как идти в театр. Есть в ней еще молодой человек из породы оксфордских интеллектуалов, в очках. — Он тоже влюблен в актера и читает ему наставительные речи. Есть антрепренеры и деловые «продюсеры», устраивающие ему турне, и молодая жена одного из них, тоже «позабывшая ключ от квартиры». Пьеса кончается истерикой актера, бегущего из своей холостяцкой квартиры, осажденной, как крепость, в собственной жене... Вот и все в пьесе. Никакого как будто подтекста, все на грани водевиля. Неужели Патрик, — глубокий и думающий актер, — сыграл это с тем актерским удовольствием, без которого творческий артист вообще не возьмется ни за какую работу? И может ли он сделать во всем этом хоть какое-нибудь открытие?

За свой долгий век я пережила несколько возрастных подходов к театру. Юношеский — когда тянешься туда, под занавес, в волшебный мир, куда нет доступа, но где все поет вам и завлекает вас и действует на вас с огромной силой, способной формировать ваше мироощущение, вашу волю. Зрелый — когда уже знаешь, что на лицах — грим, декорации — подделаны, костюмы — потрепаны, интонации — наиграны, но ты все еще способен понять и ощутить божественный холодок, когда вдруг услышишь со сцены подлинное и увидишь вдохновенного актера. Старческий — когда почти не ходишь в театр и всегда сравниваешь прошлое искусство с нынешним не в пользу нынешнего. А я вдобавок имела великое счастье девочкой слышать Элеонору Дузе; поговяать за «Демоне» с Шалалиным, в котором он выступил только дважды: видеть Михоэлса в «Короле Лире»... Но даже на старости есть минуты, когда вы вдруг по-юношески переживаете медленный сдвиг театрального занавеса, открывающий новый для вас мир.

В театральной деятельности Найджла Патрика всегда был некий «икс», некое остаточное движение за кулисами исполняемой роли. Для самой себя я назвала это чувством «хозяина целого», «босса», чем-то сходным с психо-логией композитера в оркестре, который, хоть он и является

¹ Oliver Goldsmith. «She stoops to conquer or the mistakes of a night»