

ИЗМЕНЕНИЯ, которые за последнее время произошли в английском театре, лучше всего было бы рассматривать в трех планах: пьесы и драматургия, аудитория и, наконец, постановка и оформление спектаклей.

В последний раз «золотой век» английской драматургии наступил на рубеже нового столетия, когда из последователей Ибсена, для которого сцена была в равной мере проводником социальных идей и средством эмоционального воздействия на зрителя, выделилась группа драматургов, наиболее известные из которых Шоу и Голсуорси.

У этих писателей, сильно отличавшихся друг от друга и по таланту, и по методу, было одно общее стремление — освободить театр от ограничений, с которыми более двухсот лет у публики связывалось представление, что это лишь место развлечения и ничего больше. В той или иной степени их привлекало социальное искусство и влияние на него происходивших в то время изменений материальных условий жизни общества. Может быть, стоило лишь пожалеть, что социальное содержание в пьесах этих писателей не уравновешивалось в достаточной мере чувством театральности. Из пьес Шоу только в «Доме, где разбиваются сердца» и «Святой Иоанне» проявился одинаково ярко его гений и драматургия, и полемика; пьесы Голсуорси не выдержали испытания временем и больше не ставятся.

В противовес этим комментаторам общественной жизни школа «чистого развлечения» в драматургии выдвинула такого блестящего представителя, как Артур Пайнеро, а также Генри Артура Джонса и Эдварда Сатро, немалого уступающих Пайнеро в изобретательности, юморе и понимании законов драматургии. Эти драматурги с безразличием относились к тому, куда идет Англия, им не было дела до политических и социальных теорий, и их интерес к человеку не был настолько широк, чтобы они могли исследовать в своих произведениях многие из

проблем, постоянно обсуждавшихся мыслящими людьми. Человеческий характер представлял для них интерес лишь постольку, поскольку он мог дать повод для повествования, а они знали, как его вести языком театра.

Такая двойственность присуща английскому театру и в наши дни, если не считать периода между двумя мировыми войнами, когда ни школа «мыслящих», ни школа «развлекательства» не выдвинули никого, о ком стоило бы упомянуть, и английская драматургия находилась в состоянии кризиса.

Сегодня эта двойственность английской драматургии заметна, вероятно, лучше, чем когда-либо. Теренс Рэттиген — вероятно, наиболее преуспевающий наш драматург, если исходить из того, что успех измеряется кассовыми сборами. Он пишет модные пьесы: у них заманчивые сюжеты, и они дают достаточно творческих возможностей, чтобы привлечь внимание некоторых лучших исполнителей. Но мы допустили бы по отношению к Рэттигену несправедливость, если бы не сказали, что его пьесы, наверное, оставляют многих людей неудовлетворенными, ибо они мало или почти ничего не говорят о том, что занимает мысли людей. Они существуют в своем собственном выдуманном мире, ничем не связанном с реальностью за стенами театра. Многие считают, что положение в английском театре улучшилось с приходом Питера Устинова с его драгоценным (и во многом не английским) даром глубоко мыслить, быть тонким сатириком с его великодушным языком, с его способностью проникать в чувства людей и великодушно прощать их слабости.

Другая надежда «мыслящих театралов» — Джон Хайнинг, хотя его творчество и страдает от склонности драматурга нагнетать мрачность в свои произведения. Хочется надеяться, что это пройдет с наступлением зрелости. Обещающим драматургом является и Денис Кэннан, если судить по то-

му, как блестяще он делает первые акты своих пьес. Но он пока еще не умеет доводить дело до полного успеха во всех трех актах. Недавно со своей первой пьесой успешно выступил молодой актер Джон Осборн из английской драматической труппы Джорджа Девина. Одна из целей этой труппы — обнаруживать и привлечение новых отечественных драматургов. От Джона Осборна можно многого ожидать в будущем.

Характерная черта этих писателей, творящих для «серьезного» театра, черта, которую вы не заметите у Рэттигена (не была она заметна и у Артура Пайнеро), — это явная беззаботность в отношении искусства создания драматургических произведений.

Знакомясь с произведениями этих драматургов, ощущаешь, насколько они могли быть лучше, если бы их авторы дали себе труд изучить правила драматургического творчества. Но у них есть склонность относиться презрительно к этим правилам. А жаль, ибо среди этих драматургов нет ни одного, чья работа не удовлетворяла бы вкусам зрителей в значительной степени, если бы они только постигли секрет писать экономно и почувствовали, что такое театральность в высшем значении этого слова. То, что они пишут, предназначено для «литературного театра», их сила — в умении умно обращаться со словами и остро ставить вопросы. Их слабость в том, что они слишком полагаются на свои литературные способности и слишком мало уделяют внимания тому, что хорошие актер и режиссер могут прочесть между строк и что так необходимо для подлинного творчества.

Исключение, вероятно, представляет Кристофер Фрай, выделяющийся среди остальных драматургов не только тем, что он вновь возродил пьесы в стихах, но также тем, что ему удается делать

♦
Джон ФЕРНАЛД
♦

огромные кассовые сборы пьесами, часть которых доступна пониманию лишь узкого круга зрителей. Многие из его пьес превосходят это: это живые, изысканные стихи. Но как выпало бы его творчество, если бы оно не прешло типично английскими пороками, один из которых — интеллигентный снобизм!

Теперь поговорим об английской аудитории. Сегодня ее так же, как и более ста лет назад, нельзя назвать «массовой». Английская публика по своему характеру может быть разделена на три группы. Первая — мало мыслящие в искусстве и лишенные вкуса представители среднего класса, вторая — модная, богатая, предельно изощренная и слегка млуловатая «аудитория снобов». И, наконец, меньшинство — знающие люди, с высокими требованиями к искусству, но, к сожалению, недостаточно многочисленные и богатые, чтобы оказывать поддержку такому театру, который мог бы дать им то, что они хотят от него.

В провинциальных городах первая группа обескураживается небольшими «репертуарными театрами» (такие театры есть и в некоторых пригородах Лондона, тогда как одна часть театров «Вест-энда» ставит пьесы, удовлетворяющие вкусам среднего класса, а другая — пьесы, рассчитанные на «модную» публику). Эти репертуарные театры не имеют ничего общего с репертуарными театрами на континенте: постоянного репертуара у них нет. Они просто в зависимости от их средств, примерно числа зрителей и масштабов своего честолюбия каждую неделю или две ставят новый спектакль.

Это посредственные, а то и очень плохие театры. Их аудито-

рия не очень взыскательна. Исключение представляют репертуарные театры таких больших городов, как Бирмингем, Бристоль, Ливерпуль. Население их достаточно велико, чтобы спектакль мог идти три или четыре недели. У них достаточно времени для репетиций, и поэтому они иногда достигают в своих спектаклях очень высокого уровня, более высокого, чем у многих лондонских театров.

Возможно, в искусстве больше разбирается лондонская «светская» аудитория. Так, по-видимому, и должно быть, ведь она платит за свои места вдвое дороже! Эта аудитория интересуется не столько пьесами, сколько исполнителями. Слабый спектакль, если среди исполнителей есть один или два знаменитых актера или актрисы, обычно имеет успех. По-настоящему хорошая постановка при тех же условиях будет иметь не просто успех, она не сойдет со сцены даже в течение двух лет. Но без участия знаменитостей судьба даже хорошего спектакля очень проблематична.

Теперь о «мыслящих». Эта группа зрителей находится в самых неблагоприятных условиях. Она всеми силами старается поддерживать маленькие театры, которые служат больше богине искусства, чем маммоне бизнеса. Многие из них — не англичане: со времени второй мировой войны Лондон стал городом космополитом.

Характеризуя английских зрителей, мы, как легко заметить, ничего не говорили о рабочих, но с этим ничего не поделаешь. Пятнадцать лет назад английские рабочие и мастера действительно оказывали театру поддержку: они в какой-то мере шефствовали над труппами, руководимыми знаменитыми актерами, которые обычно гастролировали в провинции с репертуаром из шекспировских пьес. Еще раньше английских рабочих уделял много времени мелодраме, бывшей оплотом театра в викто-

рианской Англии. Но с появлением кино он променял театр на него, как на развлечение, которое значительно дешевле.

За рубежом мало представляют себе, какой огромный ущерб (по-испански Голливуд говорит на том же английском языке) нанесло английскому театру вторжение американских фильмов и их влияние на наши телевизионные программы.

Я сомневаюсь, чтобы нам удалось вновь завоевать рабочую аудиторию: в последнее время стоимость театральных постановок настолько поднялась, что сделало их посещение дорогим времяпрепровождением. К тому же наши драматурги сильно ограничены в выборе героев своих пьес, которыми очень редко бывают трудящиеся (если драматурги и изображают их, то лишь в качестве комических персонажей, следуя в этом старшему и старомодному обычаю в нашей драматургии). Они буржуазные писатели, и такое отношение к рабочим, вероятно, диктуется условиями, в которых они должны писать и работать.

Если английские драматурги и английская аудитория страдают от ограниченности, то в отношении английских актеров, вероятно, было бы справедливо сказать, что в мире нет актеров лучше английских. Просто удивительно, как часто актеру удается оттачивать свой талант на поразительно бедном материале. Его репутация, находясь в своей работе художественную правду заставлял выискивать ее даже в таких произведениях, в которых сам их автор не дал себе труда сделать это.

В методах постановки спектаклей и принципах сценического оформления в Англии многие годы сохраняется высокий, хотя и не блестящий уровень. Ученик Шекспира, актер и режиссер Хардгей Гранвилл Баркер оставил английскому театру великую традицию — умение глубоко проливать в замалках автора, и сегодня многие наши первоклассные режиссеры находятся под влиянием как

его традиции, так и постановок Федора Комиссаржевского, прекрасного русского театрального деятеля. Комиссаржевскому мы обязаны тем, что умеем сейчас достаточно правильно прочитывать Чехова; тридцать лет назад мы бог знает что делали из его пьес.

В нашем сценическом оформлении сейчас наблюдаются признаки любопытных изменений. Наши декораторы всегда отличались чувствительностью к иностранному и, в частности, к французскому влиянию. Хотя в настоящее время и есть признаки того, что они поддаются под влияние театра Бертольта Брехта, у них не хватает также проявиться определенная независимость, и в оформлении спектаклей становятся заметными новые веяния. Декорациями типа «павильона», изображающего три стены «натуральной» комнаты, которые благосклонно принимались и Ибсеном, и Пайнеро, и Чеховым, и многими другими, приходил конец. Теперь декораторы стремятся изобразить комнату или ее часть с помощью самых простых средств и тем самым расширить рамки интерьера. Так они освобождаются от услужливого натурализма, долго державшего их в рабстве. Поступая таким образом, они начинают оказывать влияние и на самих постановщиков. Условно возможно, что вскоре они, чем режиссеры, явятся теми, кто оживит свое влияние на театр будущего.

Чтобы сделать наше театральное будущее ярким, у нас достаточно талантливых работников сцены. Но истории театра создается не актерами, постановщиками и оформителями, а теми, кто для него пишет. Англия все еще ожидает своих Чехова и Ибсена, которых, конечно, ни в какой мере не заменят наши нынешние драматурги.

ЛОНДОН.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

25 мая 1957 г.

3 стр.