



*Статьи и
высказывания
театральных
деятелей
Англии*



СОВРЕМЕННЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

издательство
ИСКУССТВО

Москва · 1963.

*Статьи и
высказывания
театральных деятелей
Англии:*

*Джон Трюин
Джон Ферналд
Джон Гилгуд
Флора Робсон
Джон Пристли
Джордж Девин
Джералд Рэффлс
Юэн Маккол
Питер Нобл
Дэвид Три
Кеннет Тайнен
Джон Осборн
Ричард Кортней
Джон Муди
Розамонд Гилдер
Норман Маршалл
Одри Уильямсон
Майкл Редгрейв
Питер Брук
Дэвид Магаршак*

СОВРЕМЕННЫЙ



английский театр

Составитель и редактор сборника
Ф. КРЫМКО

Тексты переведены
В. ПОЗИНЫМ, Е. СУРИЦ, Ф. КРЫМКО,
И. ВРОНСКОЙ, Н. ЛОСЕВОЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Английский театр глазами англичан — так можно было бы назвать эту книгу. В ней собраны высказывания английских писателей, критиков, режиссеров и актеров, посвященные узловым проблемам современной театральной жизни. Организация театрального дела, положение в драматургии, режиссерское искусство, мастерство актеров — таковы главные темы, затронутые в собранных здесь материалах. Все статьи и отрывки из книг относятся к послевоенному периоду английского театра, хотя естественно, что в ряде случаев они не могут обойти факты, имевшие место в предшествующие годы.

Это не исторический обзор, не хроника и не систематический критический анализ, а собрание высказываний, почти каждое из которых было непосредственным откликом на события английской театральной жизни последних пятнадцати лет. Для того, кто хочет понять театральную жизнь, почувствовать биение ее пульса, высказывания непосредственных участников особенно выразительно характеризуют современное театральное движение в стране. Участники театрального процесса не всегда объективны. Вернее сказать, они редко высказываются объективно. Это и естественно, ибо как творческие работники они отстаивают свои художественные позиции, судят обо всем с особой точки зрения, и этого нельзя забывать, знакомясь с материалами, представленными здесь. Советские читатели, безусловно, будут помнить о кардинальной разнице между условиями развития театрального искусства в капиталистической Англии и в нашей социалистической стране. В Англии нет такой руководящей силы, которая направила бы драму и театр на службу интересам народа. К каким последствиям это ведет, всякому ясно. Читатель найдет в этой книге немало свидетельств того, как страдает подлинное искусство от анархии, господствующей в театральном мире Англии.

Для нас английский театр отнюдь не является больше таинственным незнакомцем, о котором мы могли судить только по печати. За последние годы в нашей стране побывали различные труппы, и советские зрители познакомились с английским театром непосредственно. Эти встречи всегда были интересными — на гастроли приглашались лучшие представители английского сценического искусства. Правда, мы видели далеко не всех из них, но с некоторыми мы знакомы по кинофильмам и, таким образом, в общем можем иметь некоторое суждение о характере и уровне театрального мастерства в современной Англии.

Но гастроли всегда обставлены с некоторой парадностью. Поэтому они не во всех отношениях показательны для состояния театра данной страны. В собранных здесь материалах перед читателем предстанут как лучшие страницы театральной хроники современной Англии, успехи ее замечательных мастеров сцены, так и отрицательные стороны театральной жизни, неизбежные в капиталистических условиях, где судьбы искусства в значительной мере определяются дельцами-коммерсантами.

Однако сколь ни велика роль денежного мешка в искусстве буржуазных стран, театр не может существовать без публики и, хотя большую часть зала ежедневно заполняет среднебуржуазный зритель, демократическая среда предъявляет театру свои требования, которые не могут не получить отражения в искусстве.

Да и сами деятели театрального искусства сопротивляются пошлым вкусам мещанской среды. Искусство имеет свои внутренние законы. Актер и режиссер инстинктом художника должны ощущать как жизненную правду, так и ложь и делать свой выбор. Вот почему в английском театральном искусстве есть интересные явления, вот почему, несмотря на неблагоприятные материальные условия, среди потока развлекательных и пустых пьес нет-нет да и мелькают произведения, близкие к насущным проблемам действительности. Но, пожалуй, больше всего говорят зрителю постановки пьес старейшего из драматургов Англии — Шекспира.

На трагедиях и комедиях Шекспира воспитываются и зрители и актеры Англии. Лучшие постановки пьес Шекспира характеризуются стремлением передать через немеркнущие образы творений великого драматурга современные чувства и то отношение к действительности, которое рождено нынешними условиями жизни.

Поэтому рядом с академическими постановками Шекспира существуют и постановки, наполненные вполне современным духом. Как в свое время Джон Гилгуд, так в наши дни Пол Скофилд показали именно такое наполнение роли Гамлета современной психологией, которое снимало дистанцию времени между Англией начала XVII века и Англией XX века.

Однако, если поверить некоторым англичанам, иметь такого соотечественника, как Шекспир, не только счастье, но и несчастье. Читатель найдет в данном сборнике парадоксальную статью драматурга Дж. Б. Пристли, жалующегося на то, что Шекспир «мешает» драматургам современности.

Английская драма действительно переживает кризис. После смерти Шоу ни один писатель не сумел занять места властителя дум публики. Новые пьесы десятками появляются в каждом сезоне, но, как прямо заявляет критика, произведений, отвечающих высочайшим художественным критериям, среди них нет.

Правда, в недавнее время появилось несколько драматургов, чьи пьесы оживили сцену, — Дж. Осборн, Ш. Делэни, А. Уэскер, Б. Копс, Б. Бизн. Благодаря им театр явно приблизился к действительности. В лучших современных пьесах, в каждой по-своему, ощущается глубокая неудовлетворенность жизнью, тревога за судьбы страны. Но нельзя не заметить, что печать некоторой ущербности все же лежит на отдельных произведениях и этих авторов.

В современном английском театре немало ярких дарований как среди режиссеров, так и среди актеров. В этом мы могли убедиться во время московских гастролей разных трупп. Халятура и дурной вкус есть всюду, но достижения театра меряются не ими, а творческой деятельностью лучших мастеров. Такие художники есть на английской сцене, и им она обязана тем, что ни кино, ни телевидение не могут отнять у театра его привлекательности.

В современном английском театре происходит борьба различных тенденций. Материалы сборника отражают постоянные поиски наиболее убедительных выразительных средств, колебания между традиционным пониманием сценического реализма и элементами условности, которую англичане называют стилизацией. Само собой разумеется, что есть пределы и для этой стилизации. В буржуазном театральном искусстве имеются несомненные декадентские элементы, совершенно не приемлемые для нас, как бы ни маскировались они под «экспериментаторство». Подлинные творческие эксперименты имеют целью углубление жизненной правдивости искусства, тогда как формалистическое трюкачество уводит театр в тину субъективизма, что противоречит самой природе театрального искусства.

Англичане внимательны к театральному опыту других стран. Времена островной замкнутости давно уже отошли в прошлое, и читатель найдет в сборнике свидетельства влияния театра России, Франции, Германии на английское театральное искусство. Сейчас английский театр все больше ощущает влияние США. Речь идет не столько о художественном влиянии, сколько о проникновении в Англию некоторых отрицательных сторон бродвейской коммерции. Деятели английского театра пытаются сопротивляться тлетворному влиянию американского театрального бизнеса. Но там, где правительство столь щедро предоставляет территорию для военных баз США, не так-то просто бороться с проникновением бродвейских элементов на театральные подмостки.

В театре Англии идет непрестанная борьба. Какие тенденции победят в сценическом искусстве? Хочется верить, что в той мере, в какой это возможно при нынешних условиях, тлетворное влияние коммерциализма и упадочничества будет преодолено здоровым стремлением к жизненной правде и верностью лучшим традициям английского национального театра.

А. Аникст

ТЕАТР В АНГЛИИ

Организация театрального дела в Англии во многом отличается от театральной практики других стран Европы, не говоря уже о Советском Союзе.

В Англии, как правило, нет постоянных театральных трупп. Театральное дело в основном находится в руках предпринимателей, которые снимают помещение, собирают труппу и организуют рекламу. Труппа в течение более или менее длительного времени играет один и тот же спектакль, пока он делает сборы. Когда спектакль сходит со сцены, труппа распадается.

Центром этих так называемых коммерческих театров является часть Лондона, заселенная состоятельными людьми. — Уэст-Энд. В выборе репертуара театральные предприниматели ориентируются на «среднего» буржуазного зрителя, потакают его мещанским вкусам, ставя в основном развлекательные ревью, легковесные комедии, фарсы.

Именно эта театральная система, по мнению английской прессы, одна из главных причин кризиса, в котором находится современный английский театр. Второй причиной критики считают высокий налог на зрелища. Вплоть до 1957 года в Англии действовал закон, введенный во время первой мировой войны. По этому закону налог, взимаемый с театральных предприятий, составлял баснословную сумму. По свидетельству журналов «Плейз энд плейерс» и «Драма», в течение десяти лет (1946—1956) закрыли свои двери около ста театральных предприятий. Многие районы страны лишились театра вообще.

Наряду с театрами коммерческого типа существуют и так называемые репертуарные театры. Большинство их возникло после войны, в основном в провинции. Это не обычные репертуарные театры в нашем понимании. Некоторые из них меняют репертуар раз в неделю, но есть и такие, которые меняют репертуар раз в месяц. Труппы у них более или менее постоянные. Но часто на какую-либо роль приглашаются ведущие актеры других трупп. Репертуарные театры имеют небольшие помещения, доходы их невелики, отсюда невелико и жалование актеров; но жалование хоть и маленькое, однако постоянное. Кроме того, актер здесь имеет возможность играть различные роли в хороших пьесах, а в Уэст-Энде он три года может дублировать какую-нибудь крохотную роль во второразрядном детективе или выступать в длинных очередях у дверей телевизионных студий.

Ведущие репертуарные театры страны — это «Олд Вик» и Стратфордский Мемориальный, который с лета 1961 года носит название Королевского Шекспировского театра. Репертуар их состоит из классических пьес, в основном из произведений Шекспира. К крупным провинциальным репертуарным театрам относятся «Бристольский Олд Вик», Бирмингемский репертуарный, театры в Оксфорде, Ноттингеме, Челтенхеме, Ковентри и др.

Уже более полувека в стране идет борьба за создание Национального театра. Еще в начале столетия театральные деятели Англии выдвинули план создания Национального театра, который не являлся бы коммерческим предприятием. Генри Ирвинг был одним из инициаторов этого плана. Для осуществления его не хватало одного — денег. Фонд, необходимый для постройки здания и организации постоянной труппы, состоял из пожертвований частных лиц и долгое время не превышал 75 тысяч фунтов стерлингов. Лишь к 1937 году он достиг 150 тысяч. Гренвилл-Баркер, доказывая необходимость создания государственного Национального театра, считал, однако, что для этого потребуется не менее миллиона.

В 1947 году Пристли писал: «Природные сценические способности русских не лучше наших, и то, что дает современному советскому театру его огромное превосходство, — это его национальная организация, основанная на признании места театра в обществе»¹.

Беда современных английских режиссеров и актеров заключается в том, что они в большинстве случаев лишены возможности подолгу работать вместе в пределах одного какого-либо коллектива. Английская критика отмечала, что во время гастролей TNP во главе с Жаном Виларом, театра Брехта и Московского Художественного театра стало особенно ясно — вне постоянных трупп не может быть ансамбля в театре. Театральный обозреватель газеты «Дейли уоркер» писал: «Нам крайне необходим Национальный театр, театр с действующими филиалами по всей стране»².

Но и поныне в Англии нет Национального театра. Управление театром «Олд Вик» находится в руках частных лиц, хотя «Олд Вик», так же как и «Ковент Гарден», получает небольшую субсидию от государства, далеко не покрывающую нужд театра.

В 1960 году Питер Холл, художественный руководитель Шекспировского Мемориального театра, сделал попытку восполнить этот пробел, открыв в Лондоне филиал в помещении «Олдвич театр». По замыслу Холла труппа в Стратфорде должна была ставить Шекспира, а лондонский филиал — других классиков, но в первую очередь — современную драму. Однако и это не разрешало проблемы Национального театра.

В 1961 году правительство Великобритании совместно с Советом лондонского графства решили наконец финансировать создание Национального театра. Но их проект предусматривает не создание нового театра, а слияние «Олд Вик» с филиалом Шекспировского и театром оперы и балета «Сэдлере Уэллс». Этот проект вызвал резкую критику со стороны профсоюза английских актеров. «Профсоюз считает, — писал Пэт Слоун, — что такая искусственная комбинация была бы нецелесообразна с художественной точки зрения. Но дело не ограничивается этим. Такое слияние привело бы к тому, что многие актеры и другие творческие работники оказались бы на улице»³.

В условиях, когда в стране нет Национального театра, особое значение приобретает движение прогрессивных, демократических театров. Здесь прежде всего следует сказать об одном из самых интересных прогрессивных театров современной Англии — театре «Уоркшоп».

¹ J. B. Priestley, Theatre Outlook, Lnd., 1947.

² «Daily Worker», 1956, February 20.

³ «Советская культура», 1961, 14 ноября.

После окончания второй мировой войны два молодых театральные деятеля — режиссер Джоан Литтлвуд и драматург Юэн Маккол — задумали создать театр для народа, который смог бы, с одной стороны, всецело отвечать современности, с другой — возродить традиции английских демократических театров.

Лишь на восьмом году своего существования, после частых переездов из одного помещения в другое, в 1953 году труппе удалось снять в аренду здание в Ист-Энде Лондона — «Ройал тиэтр». В этом здании театр «Уоркшоп» играет до настоящего времени, иногда перенося свои спектакли на сцены театров Уэст-Энда. До того как он был признан театральным Лондоном — «Уоркшоп» уже знали в Чехословакии, Швеции, Париже. Москвичи познакомились с этим театром во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году, когда он показал «Макбета» в современных костюмах.

В репертуаре театра с первых же дней — Шекспир и Мольер, Гоголь и Чехов, Шоу и О'Кейси. Большое место было отведено современной драматургии, поднимающей актуальные общественные проблемы: здесь шли пьесы Маккола «Путешественники» и «Уран 235», пьесы Брендана Биэна «Смертник» и «Заложник» и пьеса совсем молодой писательницы Шилы Делэни «Вкус меда». В настоящее время судьба театра «Уоркшоп» под угрозой. Борьба с материальными трудностями (субсидий от государства театр, разумеется, не получает и, будучи расположен в рабочем районе, устанавливает цены общедоступные) — одна из причин, побудивших его руководителя Джоан Литтлвуд уйти из театра. Она не могла продолжать работу согласно той программе, которой придерживалась. Показ спектаклей в Уэст-Энде для поддержания бюджета и зависимость от успеха на Уэст-Энде противоречили ее взглядам. Литтлвуд заявила, что намерена на время уехать из Англии и поработать в театрах других стран.

На примере судьбы театра «Уоркшоп» можно видеть, какие затруднения встречает театр, делающий попытку сохранить постоянную труппу, обратиться к серьезной драматургии, адресовать свои спектакли к демократическому зрителю.

В 1956 году возникает коллектив «Инглиш Стейдж компани», обосновавшийся в помещении «Ройал Корт тиэтр». Это тоже репертуарный театр, показывающий ежегодно несколько премьер. Художественный руководитель труппы Джордж Девин сразу же определил задачи театра как театра современных идей и мыслей. В первый же год своего существования театр поставил такие пьесы, как «Суровое испытание» Артура Миллера и «Оглянись во гневе» Джона Осборна¹. Девин явился «первооткрывателем» тогда еще никому не известного Осборна. К театру потянулись молодые силы. Газета «Дейли уоркер» писала: «Они хотят, чтоб приходили к ним послушать голос драматурга, а не посмотреть на «звезд». Такая политика не исключает хорошего исполнения. Наоборот, она делает его еще более необходимым»². Пытаясь ввести методы студийной работы, Девин приглашает на репетиции драматургов, чтобы они могли принять участие в создании спектакля; в воскресные вечера, когда театры в Англии закрыты, он устраивает неофициальные просмотры спектаклей без декораций. Именно в этом театре, впервые поставившем пьесу Осборна, увидела сцену и трилогия Арнольда Уэскера.

В 1959 году в центре делового Лондона, на берегу Темзы, открылся «Мермейд тиэтр» («Русалка»), возглавляемый режиссером и актером Бернардом Майлсом. Этот театр, так же как театр «Уоркшоп» и «Инглиш Стейдж компани», идет своим, непроторенным путем, отказываясь от развлекательного репертуара, стараясь ставить пьесы, поднимающие большие жизненные вопросы. В репертуаре этого театра такие социальные драмы, как «Жизнь Галилея» Брехта, «Юстер епископа» О'Кейси и др.

¹ Спектакль этот был показан москвичам во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 г.

² «Daily Worker», 1956, April 16.

К этой же группе можно отнести и «маленькие» театры клубного типа. Частные театральные клубы существовали и до войны, но после войны их стало значительно больше. Среди них — «Уотергейт театр клуб», «Нью Линдсей», «Меркури», «Лирик» (Хаммерсмит), «Нью Болтоне», «Эмбасси». Очень интересна работа «Арте театр клуб», возникшего в 1942 году. По существу, все это обычные театры, но официально они именуют себя клубами. Объясняется это тем, что клуб имеет право ставить пьесы, не представляя их на утверждение цензора. Возникли театры-клубы давно, в конце прошлого века, когда цензурой были запрещены к исполнению пьесы Ибсена и некоторые из пьес Шоу. (Вспомним, что одним из первых клубных коллективов явился «Независимый театр», в котором начинал свою деятельность Шоу-драматург.) Однако посещать клуб могут только его члены, поэтому в целях большего привлечения публики членские взносы устанавливаются невысокие. Таким образом, клубы имеют довольно многочисленных зрителей. Именно в клубе — «Нью Уотергейт театр клуб» в помещении театра «Комеди» зрители могли увидеть в постановке Питера Брука пьесу Артура Миллера «Вид с моста», которая была запрещена цензурой к исполнению.

Кроме коммерческих и репертуарных театров и театров клубного типа в Англии существуют широко разветвленное любительское и полупрофессиональное театральное движение и студенческие театры.

«Трудно переоценить значение любительского театрального движения, оно помогает людям глубже понимать ту роль, которую должен играть театр в жизни общества...» — писала старейшая английская актриса Сибилла Торндайк¹.

Особо следует сказать о прогрессивном рабочем театре, расположенном в пролетарском районе Лондона — Ист-Энде, о театре «Юнити». Возникнув еще до второй мировой войны, этот театр приобрел популярность среди английских трудящихся. В годы войны «Юнити» был наиболее мобильным, оперативным театром. Армейский и рабочий зритель хорошо знал и любил бригады «Юнити», которые ставили интермедии и одноактные пьесы на злобу дня. Передвижные бригады театр сохранил и в послевоенное время, они выступают в промышленных районах и рабочих предместьях. Главное внимание группа уделяет созданию злободневного, политически насыщенного репертуара.

Такова в общих чертах картина современной театральной системы в Англии, основным противоречием которой является борьба между желанием коммерсантов подчинить искусство чисто коммерческим целям и стремлениями лучших деятелей сцены утвердить реалистическую драматургию, трактующую острые проблемы современности.

* * *

Пожалуй, ни в одной стране в развитии сценического искусства и драматургии не было столь резких расхождений, как в Англии. Если в викторианскую эпоху в английском театре доминирующее положение занимал актер, то в первой четверти XX века вплоть до начала второй мировой войны преобладающей фигурой в театре был драматург. Зритель шел смотреть пьесы Шоу и Голсуорси, как прежде шел смотреть игру Ирвинга и Бирбома Три. Период между двумя мировыми войнами в английском театре характеризуется в основном творчеством этих двух корифеев драмы. Но в 1933 году Голсуорси умер, а пьесы Шоу, хотя он и пережил своего современника на семнадцать лет, уже перестали занимать ведущее положение в репертуаре.

К концу двадцатых годов значительную популярность приобретают произведения таких драматургов, как Сомерсет Моэм, Ноэл Коуард, а несколько позднее — Джон Бойнтон Пристли и Теренс Реттиган. В центре внимания этих и большинства

¹ Из предисловия к книге: M. Richards, Practical Play Production, Lnd., 1939.

других драматургов — проблемы буржуазного быта, вопросы морали. Лишь изредка поднималась эта драматургия до обнажения общественных противоречий современной действительности, как это имело место, например, в некоторых пьесах Пристли. В основном же на сцене преобладали поверхностные бытовые и салонные драмы.

В начале второй мировой войны на сцене большинства театров пали, по выражению Трюина, «жалкие реву и эстрадные программы самого низкого качества». Многие театры Лондона закрылись. «Совет содействия музыке и искусству» (созданный через несколько месяцев после начала войны) организовал широкую сеть передвижных трупп, которые должны были обслуживать районы страны, где вообще не было театра. Кстати, таких районов оказалось множество. Это явилось толчком к децентрализации театра.

Патриотический подъем английского народа, трагедия первых поражений, исключительность момента требовали от искусства высокой патетики и чистоты. Репертуар передвижных трупп составляли произведения классиков и современной серьезной драматургии. Чехов и Шоу, Шекспир и Ибсен, Афиногенов и Пристли — вот неполный перечень авторов. Труппы эти, разъезжая по городам Великобритании, давали спектакли или отдельные сцены в любой обстановке, зачастую без декораций. В горняцких селениях Уэльса выступала Сибилла Торндайк в ролях леди Макбет и Медеи. Рабочие военных заводов слушали шекспировские монологи на импровизированной площадке в столовой, а раненые — в окопах, превращенных в госпитали. «Аудитория друзей» — так называл Андре Ван Гайзегем жителей деревень, шахтеров и их семей, перед которыми выступали гастролирующие труппы. «Олд Вик», находясь на положении передвижного театра, не мог, разумеется, не испытать благотворного влияния живого общения с новым зрителем. Настроения, владевшие в эти годы всеми, сказались не только на репертуаре, но и на общих решениях спектаклей и на трактовке отдельных образов. Лоренс Оливье раскрывает образ Глэстера («Ричард III») как кровавого короля, вознесенного на гребне кровавой войны. Тот же Оливье годом позже создает образ величественного в своем страдании Эдипа — монументальный образ человека, испытывавшего жестокие удары судьбы и оставшегося верным своему человеческому достоинству.

В годы войны английский народ надеялся, что победа над фашизмом принесет также решение внутренних противоречий. Но этого не произошло. И в первую очередь потому, что лейбористы, пришедшие на несколько лет к власти, не посмели совершить решительные преобразования в социально-экономической системе Англии.

Кризис английского буржуазного общества, выразившийся в распаде колониальной империи Британии, в бессилии буржуазной демократии разрешить экономические проблемы трудящихся, отразился на состоянии английского театра первого десятилетия после войны. Прежде всего этот кризис проявился в драматургии, не сумевшей ответить на глубочайшие духовные запросы широких слоев английских зрителей. Правда, появилось несколько произведений, касавшихся серьезных общественных и социальных тем, но они не могли повлиять на общее состояние драматургии. Мы имеем в виду известную советскому читателю пьесу прогрессивного писателя Дж. Олдриджа «49-й штат», пьесы писателя-коммуниста Теда Уиллиса: «Благослови господь хозяина», направленную против тредьюнионистов, «Улица без деревьев», в которой изображен беспросветный быт безработных, и «Веселый Джордж», посвященную теме борьбы за мир и демократию, а также пьесы Юэна Маккола «Уран 235» и «Путешественники», направленные против империалистов и фашистских реваншистов.

Английские критики не любят говорить о подлинных причинах послевоенного театрального кризиса. Чаще всего они ссылаются на экономические трудности, препятствующие развитию театра (и трудности эти действительно огромны), но краеугольным камнем, основной причиной кризиса являлось отсутствие драматургии,

отражающей жизнь народа. Даже такой консервативный критик, как Трюин, вынужден признать, что «большинство названий не вызывает в памяти, к сожалению, ничего, кроме воспоминаний о нескольких часах, проведенных в театре». Задумываясь над положением современного театра, Пристли предпочитает отшучиваться. Ведь не можем же мы поверить, что он всерьез считает единственным виновником создавшегося положения Шекспира. Однако мысль эта была высказана, и принадлежит она одному из крупных драматургов Англии. Ему ответил известный режиссер Питер Холл в своей статье «Слишком много Шекспира»¹. Нет, не популярность Шекспира убивает современную драму, говорят Холл. Если публика предпочитает современной драме Шекспира, то это вина не Шекспира, а современных драматургов.

Список драматургов старшего и среднего поколения не так уж мал, однако мы можем назвать лишь несколько пьес, возвышающихся над общим средним уровнем: это «Кок-а-дудл денди» Шона О'Кейси, «Мальчик из семьи Уинслоу», «Глубокое синее море» и «Отдельные столики» Теренса Реттигана, «Леди не для сожжения» Кристофера Фрая, «Инспектор пришел» Дж. Б. Пристли.

После войны появился ряд новых имен. Это Джон Уайтинг, Уиниард Браун, Денис Кэниан и другие. Но попытки современных буржуазных драматургов коснуться больших проблем современности весьма и весьма поверхностны. Нет, не Шекспир «мешал» развитию современной английской драматургии, но отсутствие сильной драматургии способствовало триумфальному шествию Шекспира. И в самом деле, каждый раз, когда происходит некоторое оживление в области драматургии, Шекспиру приходится «потесниться».

Для характеристики состояния драматургии первого послевоенного десятилетия показателен репертуар лондонских театров за 1955 год.

Из 140 премьер 51 театра² 28 составляют переходные пьесы (пожалуй, лишь три из них стоят внимания: «Тигр у ворот» — адаптированный перевод К. Фрая «Троянской войны не будет» Ж. Жироду, «Жаворонок» — адаптированный перевод Л. Хеллман пьесы Ж. Ануя и «Романтики» Э. Ростана), 10 — пьесы американских драматургов (в основном пьесы типа «Дурное семя» М. Андерсона о восьмилетней девочке-преступнице), не считая большого количества американских «мюзиклс» и обзоров, 30 — ревию и музыкальные комедии, 8 — оперы и балеты, 5 — возобновления старых пьес, 20 — классика (в том числе 18 произведений Шекспира). На долю английской оригинальной современной драматургии падает, таким образом, менее 40 премьер, причем процентов на 60—70 это детективные пьесы или комедии-фарсы.

С 1956 года начинается новый этап в развитии современного английского театра. Литературное движение «рассерженных молодых людей», появившееся в Англии в начале пятидесятых годов, нашло свое отражение и в драматургии. Значительным событием в общественной и театральной жизни Англии явилась постановка пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе».

«Оглянись во гневе» — это пьеса о послевоенном поколении Англии. Джимми Портер, как и многие в странах Запада, надеялся, что после окончания войны наступит демократические перемены. Портер верил, что победа над фашизмом изменит его собственную судьбу. Однако понадобилось не много времени, чтобы Джимми Портер убедился в иллюзорности своих надежд. Угроза новой, еще бо-

¹ «Plays and Players», 1956, August.

² Учет произведен по данным журнала «Тизтр уорлд». Следует иметь в виду, что репертуар левых театров буржуазными журналами учитывается весьма неохотно. Деятельность прогрессивных театров, таких, как «Юнити» и др., отражена не полностью.

лее разрушительной войны, каждодневный страх перед неизвестным будущим, сытое самодовольство обывателей и гнетущие своей монотонностью будни — вот что ожидало Портера в послевоенной Англии. Целое поколение осознало себя обманутым и выразило свою обиду в бессильном гневе. Когда друг говорит Портеру, чтобы он не кричал, Портер отвечает: «Это единственное, что я еще умею».

«Высоких идеалов больше не существует», — говорит он, разуверившись во всем. Несправедливость, по его мнению, окончательна и неизбежна. «Какая идеальная несправедливость! Не те, кто надо, голодают; не те, кто надо, любят; не те, кто надо, умирают». Но Портер, неспособный к активному действию, только смотрит со стороны на бессильные, по его мнению, потуги других.

Пьеса Осборна обладает большой социальной силой. В мире не все в порядке! — сигнализирует она. Целое поколение обеспокоено своей судьбой. Портер пишет поэму под названием «Проклятый пруд». «А я — камень, брошенный в этот пруд», — говорит он о себе. Действие пьесы Осборна было равносильно камню, разбившему видимость благопристойной английской действительности.

Показательно, что буржуазная критика приняла пьесу Осборна «Оглянись во гневе» с едва скрытой враждебностью. Трюип в статье, посвященной обзору лучших спектаклей 1956 года, писал: «Некоторые мои коллеги добавляют к лучшим постановкам года пьесу Джона Осборна «Оглянись во гневе». Я нахожу ее утомительной, полной жалоб и прогорклой бранной речи»¹. Иначе оценил пьесу Кеннет Тайнен, молодой, поистине выдающийся английский критик. Он писал, что «это лучшая молодая пьеса за последние десять лет».

После «Оглянись во гневе» Осборн написал «Комедианта», «Мир Пола Слики» и «Лютера». «Комедиант» — это трагедия человека, пережившего свою славу. Арчи в исполнении Лоренса Оливье стал событием в театральном сезоне Лондона. Если в «Мире Пола Слики» мотивы музыкальной комедии заглушили сатиру, то в следующей пьесе, «Лютер» (1961), на историческом материале Осборн поднял большие социально-философские вопросы. В центре этой пьесы, написанной под сильным влиянием Брехта, — проблема революционного вождя и народа, проблема могучих мятежных народных движений.

Вслед за Осборном в английской драме появилась большая группа молодых драматургов, ставящих в своих пьесах острые вопросы современности: Шила Делэни, Бернард Копс, Брендан Биэн, Арнольд Уэскер. Драматурги эти, различные по творческой манере, близки в своих идеологических устремлениях. Почти все они выходцы из «низов» — это рабочие, ремесленники, актеры, школьные учителя. Характеризуя эту плеяду драматургов, Кеннет Тайнен писал, что, отличаясь по стилю и содержанию своих пьес, они едины в отношении к жизни: «Они видят ее насквозь, ненавидят ее обманчивость и выражают то, что видят, с искренностью, одновременно противоречивой и беспощадной. Их недоверие к авторитетам сочетается со страстным утверждением святости прав отдельной личности. Свойственное им чувство юмора слишком сильно и не позволяет им впасть в «модное» отчаяние. Они не находятся под влиянием пессимизма, который привел многих молодых драматургов Парижа и Нью-Йорка к утверждению, что истинное общение между человеческими существами стало теперь невозможным»².

Когда Шила Делэни писала свою первую пьесу «Вкус меда», ей было восемнадцать лет. Девушка из рабочей семьи, окончив среднюю школу, она работала на машиностроительном заводе. Жизненный опыт убедил ее прежде всего в неустрашенности молодого поколения. И дело не столько в материальной нужде, сколько в душевных травмах, повседневно наносимых молодежи. Героиня пьесы — Джозе-

¹ «Plays and Players», 1957, January.

² «The Observer», 1956, July 15.

фина, или, как ее именуют близкие, Джо, обречена на одиночество и нужду. Жестокая действительность мстит ей за доверчиво-наивное стремление к счастью, за ее чересчур эмоциональное восприятие мира, за то, что она наделена способностью любить. Джо еще совсем молода, а жизнь ее уже исковеркана.

В пьесах молодых драматургов изображается повседневный быт трудовых низов, совсем не похожий на ту жизнь, которую изображает салонная драматургия, еще недавно занимавшая на английской сцене ведущее положение.

Арнольд Уэскер написал трилогию «Куриный бульон с ячменем», «Корни» и «Я говорю о Иерусалиме». Как и Ш. Делэни, Уэскер вводит зрителя в мир простых людей, жизнь которых отнюдь не проста. Все они хотят счастливой, осмысленной жизни. Действительность выдвигает перед ними сложные вопросы. Главный из них — как жить в мире, где каждодневно рушатся не только иллюзии, но подчас подлинные идеалы. Рисуя героев и героинь, которые обладают силой характера, душевной стойкостью, Уэскер утверждает необходимость сопротивления гнетущим социальным условиям.

«Корни», пожалуй, лучшая из его пьес, в ней сильнее всего выражены социалистические идеи автора. Героиня пьесы, деревенская девушка, пережившая личную драму, находит в себе душевные силы для жизни без своего кумира Ропни, который оказался лишенным твердых идейных убеждений. Она научилась думать и действовать, знает, чего хочет, и без него найдет свое место в жизни. «Не только ишенице нужны сильные корни, но и нам тоже», — говорит она. Корни в ее понимании — это прочная связь с современной жизнью и культурой, интерес к большим проблемам современности и посильное участие в борьбе за прогресс.

В 1961 году труппа «Инглиш Стейдж компани» поставила пьесу Арнольда Уэскера «Кухня». Это драматическая притча, действие которой происходит на кухне огромного ресторана, как бы олицетворяющей Землю. Здесь сталкиваются люди разных мировоззрений и исповеданий. Уэскер рисует картину страшного разобщения людей в буржуазном обществе.

Творчество Брендана Бизна, пишущего на ирландском и английском языках, связано с деятельностью театра «Уоркшоп», где были поставлены две его пьесы — «Смертник» и «Заложник». «Театр «Уоркшоп» — это мой родной дом, — писал Бизн, — во всех других театрах я чужой. Я чужой даже в Дублинском театре»¹.

«Заложник» воссоздает один из эпизодов борьбы ирландцев за свою независимость. Ирландские националисты задерживают в качестве заложника английского солдата, которого они грозят убить, если будет казнен осужденный английскими властями ирландец. Заложника держат в трактире, где каждый вечер собираются бродяги, проститутки, вышибленные из колеи люди. Служанка Тереза — сирота, бежавшая из монастыря, и «заложник» Лесли влюбляются друг в друга. Во время перепалки в трактире Лесли убивают. Автор подчеркивает бессмысленность смерти английского юноши, безутешное горе Терезы, он сомневается в возможности любви и счастья в этом раздираемом враждой, несправедливо и бессмысленно устроенном мире.

Среди новых драматургов интересен Джон Арден, архитектор по профессии, начавший писать в 1956 году. В пьесе «Танец сержанта Масгрейва» Арден выступает как противник войны. Его герой Масгрейв, английский солдат, дезертировавший с кровопролитной колониальной войны, убедившись в ее жестокости и бесполезности, вернулся в свой родной городок и пытается заставить жителей городка поддержать его. Тема борьбы за мир, поставленная в пьесе, решается, однако, несколько неожиданно. Масгрейв представлен чуть ли не маньяком, который силой хочет превратить жителей городка в сторонников мира.

¹ B. Behan, The Provincial Theatre of Coward and Rattigan. Статья в книге: «The Mermaid Theatre Review, 1959».

Показательно, что тема борьбы за мир все больше и больше привлекает внимание английских драматургов.

Картина действительного положения в современной драматургии Англии будет искажена, если не сказать о драматургах, которые находятся под сильным влиянием французского «авангарда». Произведения таких писателей, как Н. Ф. Симпсон и Г. Пинтер, пронизаны декадентскими мотивами. Это — «драматургия абсурда», выражающая ужас перед жизнью, глубокое неверие в человека. В этих пьесах царит горький и безнадежный скепсис, утверждается относительность человеческих понятий и идеалов и бесплодность попыток выяснить, в чем смысл жизни.

Однако путь развития английского театра определяют не эти пьесы, а произведения, в которых прямо или косвенно отражается рост широкого демократического движения в стране, связанного с борьбой за улучшение жизненных условий, за мир и независимую национальную политику, с борьбой за социализм, и это еще раз свидетельствует, что подлинную жизнь театру могут дать только пьесы с острой социальной проблематикой, касающиеся широких и актуальных проблем общественной жизни.

* * *

Современный английский театр нельзя понять в отрыве от его прошлого. Многие в нынешнем актерском искусстве является результатом долго накапливаемых традиций, переходивших от одного поколения к другому. Особенно наглядно это сказывается на исполнении шекспировских ролей. История актерского искусства Англии во многом связана с тем, как в ту или иную эпоху трактовались образы шекспировских героев, ибо драматургия Шекспира была едва ли не главной школой актерского мастерства. Поэтому когда Гилгуд или Оливье играют Шекспира, в их исполнении много того, что выработывалось веками и прочно вошло в арсенал выразительных средств театра.

Эти традиции включают весь опыт английского театра — от Гаррика и до корифеев сцены конца XIX века. В сложном сплаве современного театрального искусства получают преобладание то одни элементы, то другие, но естественно, что в стиль современной актерской игры и режиссуры они вошли уже не в прежнем своем виде, а как бы преломленные временем.

Если в современных постановках пьес Шекспира или других классических произведений появляется приподнятая манера игры и сильный накал страстей, то в этом сказываются прежде всего традиции актеров романтической школы, возглавляемой Эдмундом Кином. Если иной театр нашего времени стремится воссоздать исторически точную обстановку прошлого, то в этом проявляются те принципы, которые были впервые введены на английской сцене Чарлзом Кином и Уильямом Макреди, а позже использованы Генри Ирвингом. Именно от Ирвинга идет в английском театре традиция тщательной разработки всех деталей спектакля и продуманного решения театрального действия. В своем актерском исполнении, в отличие от Макреди и Кино с их приподнято-романтической манерой игры, Ирвинг все подчинил контролю разума. Образы, созданные им, были всегда глубоко интеллектуальны. От его великой партнерши Эллен Терри идет традиция эмоционально-лирического исполнения женских ролей, нашедшая свое продолжение в творчестве таких современных актрис, как Вивьен Ли и Пегги Эшкрофт.

Теперь уже никто не станет повторять тех пышных спектаклей, которые так поразили английских зрителей конца XIX века в постановках Герберта Бирбома Гри. Пожалуй, только в опере и балете сохранились некоторые черты этого стиля. В драме же получили преобладание элементы нового направления, которое возникло и в актерском искусстве и в режиссуре под влиянием европейской реалистической драматургии конца XIX — начала XX века. Однако Ибсен, Гауптман, Л. Толстой, Шоу, Горький пробившись на английскую сцену, лишь преодолев сопротивление

ние консервативных буржуазных кругов. В борьбе за утверждение реализма в английском театре большую роль сыграло движение «свободных» театров, представленное в Англии «Независимым театром» Т. Грейна.

Из театральных деятелей начала XX века особенно значительные перемены ввел режиссер Х. Гренвилл-Баркер, в творчестве которого реализм сочетался с элементами театральной условности. Борьба против обстановочного монументального спектакля привела его к поискам простых и конструктивных решений. Ему удалось найти средства, ускорившие темп спектакля. Так, в руководимом им театре «Корт» он впервые применил ставший теперь широко распространенным прием, когда актеры выходят на авансцену к рампе, а позади опускаемого занавеса производится перемена декорации. Таким путем ему почти удалось достичь непрерывности спектакля, что, в частности, важно при постановке драм Шекспира. В ритмическом решении современных спектаклей можно часто заметить влияние постановочных приемов театра «Корт».

В период между двумя мировыми войнами очень сильно было влияние реалистической системы К. С. Станиславского. Знакомство с ней в Англии становится все более широким. Труды Станиславского неоднократно издаются на английском языке, и выраженные в них принципы входят в арсенал средств мастеров реализма английской сцены.

Огромное воздействие на английский театр оказывала драматургия Чехова. Пьесы его требовали отказа от декламационного стиля, уместного в романтической драме, и сыграли большую роль в формировании не только реалистической манеры исполнения, но и современной драматургии. После Чехова, Шоу, Голсуорси на английской сцене утвердились принципы той школы, которую мы сегодня именуем реалистической.

В английском театре первенствующее значение всегда принадлежало актеру. В Англии, может быть, дольше, чем в других странах, держалась система, при которой ведущий актер был одновременно режиссером спектакля. В то время как во Франции, России, Германии режиссура получила высокое развитие и заняла ведущее положение в организации спектакля, в английском театре, с консервативностью его принципов, еще сохранялись многие типичные черты системы актеров-«звезд». Среди английских режиссеров XX века не было ни одного, кто мог бы стать в один ряд со Станиславским или Рейнгардтом. Однако основные постановочные тенденции продолжали развиваться.

Из числа английских режиссеров 20—30-х годов выделяются Франк Бенсон, Барри Джексон, Льюис Кэссон, Наджент Монк, Бэзил Дин, Федор Комиссаржевский.

Хотя в период между двумя войнами английская драматургия имела немало интересных пьес Шоу, О'Кейси, Пристли, Моэма и других, главным полем творческих исканий в режиссуре и актерском искусстве были все же драмы Шекспира.

Принципы исполнения, сложившиеся в постановках современных пьес, сказались и на трактовке шекспировских произведений.

Новые тенденции проявляются в более углубленном раскрытии психологии героев, в вытеснении декламации разговорной манерой чтения стихов, подчас нарочитом бытовизме. Одним из средств, имевших целью приблизить великого классика к современности, были постановки Шекспира в современных костюмах.

В это время выдвигаются такие большие мастера сцены, как Джон Гилгуд, Эдит Эванс, Сибилла Торндайк, Пегги Эшкрофт, Ралф Ричардсон, Алек Гиннесс, Лоренс Оливье, Вивьен Ли, Флора Робсон, Майкл Редгрейв.

Среди актеров этого поколения наиболее значительное место занимает Джон Гилгуд. Виртуозный мастер сценического слова, обладающий великолепной декламационной техникой, Гилгуд особенно выразителен в ролях сугубо интеллектуальных. Тонкие интонационные переходы позволяют ему обнажить психологический подтекст роли, раскрыть моменты крайнего драматического напряжения. Успех Гилгуда в роли Гамлета объясняется его трактовкой, отвечавшей настроениям тех,

кто мучительно переживал крах буржуазных иллюзий в годы послевоенного кризиса. Гилгуд — Гамлет был выразителем тех же настроений, которые получили отражение в творчестве Р. Олдингтона, О. Хаксли и других английских писателей «потерянного поколения».

В годы второй мировой войны особенно заметными фигурами в английском театре стали Лоренс Оливье и Вивьен Ли. Они большей частью выступали вместе и как бы дополняли друг друга. Образы, созданные Оливье, наделены волей и мужеством, они всегда героичны и благородны. Таков его адмирал Нельсон (в фильме «Леди Гамильтон»), Тит Андроник и даже Макбет. Макбет — Оливье — это мощная личность, отважный воин, не имеющий равных себе соперников, но вставший на путь преступлений и тирании и пришедший к полной духовной опустошенности. Английская критика писала, что Оливье потрясал тем, как обнажал душу своего героя. Вивьен Ли через все образы пронесла одну тему, тему женской души, стремящейся к прекрасному и светлому, души иногда страдающей, иногда радостной, но всегда любящей, нежной и необыкновенно чистой. Леди Макбет — Ли — любящая, нежная женщина, которая настолько любит своего мужа, что пойдет на все, лишь бы обеспечить его процветание, даже на то, чтоб обогреть свои руки кровью. Но одно преступление влечет за собой другое, третье. Нежное сердце леди Макбет не выдерживает. Ее участие в преступлении наказано полным одиночеством. Она теряет любовь мужа, ее мучают угрызения совести. И леди Макбет — Ли умирает, сойдя с ума, исстрадавшаяся, с разбитой душой, задавленная непосильной мукой.

Мировой известности этих актеров в значительной степени содействовали роли, созданные в ряде популярных фильмов (Оливье — «Генрих V», «Гамлет», «Леди Гамильтон», Ли — «Цезарь и Клеопатра», «Мост Ватерлоо», «Леди Гамильтон», «Трамвай под названием Желание»).

В театре 40-х и 50-х годов появилось и новое поколение актеров и режиссеров. Среди режиссеров в первую очередь следует выделить Тайрона Гатри и Джоан Литтлвуд, продолжающих искания режиссуры 20-х и 30-х годов в новых условиях. Режиссерские работы Гатри отличаются яркой театральностью, живописной композицией, экспрессией. Но если Гатри в своей режиссерской практике уделяет основное внимание поискам внешних форм, то Литтлвуд, творчество которой связано с современным репертуаром, главное внимание обращает на раскрытие социального содержания.

Рядом с ними заслуживают упоминания Питер Брук, Питер Холл, Тони Ричардсон, Майкл Бенталл, режиссеры с ярко выраженной индивидуальностью, мастера острых оригинальных решений, иногда спорных, но всегда интересных.

Из актеров, выдвинувшихся после второй мировой войны, особенно прославились Пол Скофилд, Клер Блум, Пол Роджерс, Барбара Джеффорд, Дороти Тьютин, Ричард Джонсон, Джоан Плурайт и другие.

Если говорить об актерской индивидуальности, особенно сильно выражающей настроения, характерные для современной Англии, то в первую очередь, пожалуй, надо назвать Пола Скофилда, который как в «Гамлете», так и в современных пьесах создал сценический эквивалент того нового «потерянного поколения», которое появилось в английской действительности после второй мировой войны.

За последние годы советские зрители имели возможность познакомиться со спектаклями нескольких английских театров. К нам на гастроли приезжали труппа театральной компании «Теннент», «Ини иш Стейдж компани», «Олд Вик», Стратфордский Мемориальный театр и «Уоркшоп». Это были не только разные театры. Это были разные направления режиссуры, актерского мастерства. Мы видели и традиционные, «академические» спектакли, такие, как «Святая Иоанна» Дугласа Сила и «Как важно быть серьезным» Майкла Бенталла, и спектакли, свидетельствующие о поисках новых средств выразительности, такие, как «Оглянись во гневе» Тони Ричардсона, «Двенадцатая ночь» Питера Холла. К первым относятся также «Гамлет»

Глена Байема Шоу с Майклом Редгрейвом и «Макбет» Майкла Бенталла с Полом Роджерсом, ко вторым — «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом и «Макбет» Джоан Литтлвуд, поставленный в современных костюмах. Мы видели, наконец, «Ромео и Джульетту» Глена Байема Шоу с Дороти Тьютин и Ричардом Джонсоном, спектакль, который не оставляет сомнений, что работы молодых режиссеров оказывают влияние на творчество этого наиболее традиционного режиссера старшего поколения.

И хотя в английском театре экспериментаторство подчас является самоцелью, а «искания» то и дело приводят к чисто формальным решениям спектакля, все же основное направление остается реалистическим. В постановках этих театров элементы условности преобладали главным образом в декоративном оформлении спектаклей. В игре же большинства актеров было стремление к жизненной правде, к сценическому реализму.

Реалистические тенденции в исполнительском искусстве естественно связаны с реализмом той новой драматургии, которая возникла во второй половине 50-х годов. Не могут не оказать влияния на современный английский театр и такие общественные процессы, как рост демократического движения, борьба за мир, против угрозы атомной войны. Не случайно в демонстрациях против атомного вооружения и американских баз на английской территории принимают участие также и деятели театра — от старшей актрисы Сибиллы Торндайк до молодой Ванессы Редгрейв.

* * *

Настоящая книга является первой попыткой дать картину театральной жизни Англии последних лет.

Сборник открывается главой из книги критика Дж. Трюина, посвященной английскому театру 1945—1950 годов. Здесь читатель найдет характеристику многих спектаклей, краткое содержание пьес, оценку актерского исполнения. Несмотря на то, что оценки автора подчас тенденциозны (так как он придерживается консервативных позиций в искусстве), а материал мало обобщен, — эта глава книги Трюина представляет интерес своей обширной информацией о современном английском театре. О принципах организации театрального дела в Англии, о коммерческом характере английской театральной антрепризы рассказывает в своей статье Дж. Ферналд. Говоря о преимуществах «художественных» театров перед «коммерческими» театрами Уэст-Энда, автор показывает ущерб, наносимый театральному искусству буржуазными театральными предпринимателями. Эти же вопросы поднимает в своей статье крупнейший актер Англии Дж. Гилгуд.

О театрах, ставящих перед собой не коммерческие, а художественные цели, о театрах демократического направления, пишут в своих статьях Дж. Девин, Дж. Рэффлс, Ю. Маккол, П. Нобл.

Д. Три и Дж. Пристли в своих статьях касаются работы так называемых любительских трупп. В рецензии молодого критика К. Тайнена «Голос молодых» анализируется пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе».

Целая группа статей сборника посвящена вопросам постановки пьес Шекспира на современной сцене. Н. Маршалл в главе из своей книги рассказывает о постановках Шекспира последних лет, сравнивает режиссерские работы Т. Гатри, Дж. Гилгуда, П. Брука, М. Бенталла и др. О Уильямсон характеризует шекспировские постановки одного из крупнейших драматических театров Англии — «Олд Вик» за период 1953—1957 годов. Р. Гилдер (как исключение помещена статья американского критика) описывает исполнение Гилгудом роли Гамлета, а Дж. Трюин характеризует Оливье в трех шекспировских ролях.

Известные деятели театра — актер М. Редгрейв и режиссер П. Брук рассказывают о своих взглядах на актерское мастерство и режиссуру. Вопросы театрального образования ставит Дж. Девин.

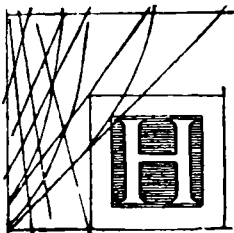
В статьях сборника читатель найдет сведения о работе не только лондонских театров, но и театров периферии — Шекспировского в Стратфорде-на-Эйвоне, «Бристольского Олд Вик», Ливерпульского и Бирмингемского театров. Материалы книги отражают деятельность ведущих драматургов, режиссеров и актеров Англии.

Сборник посвящен только драматическому театру. В стороне остался балет, который за тридцать лет своего существования — очень малый срок для балетного театра — создал свой собственный национальный стиль и свой репертуар. Ничего не говорится здесь и о таких жанрах, как традиционная английская пантомима, как бурно развивающийся в последнее время жанр «мюзикл». Все это темы, требующие особого рассмотрения.

В приложениях к сборнику дается список основных постановок на лондонской сцене с 1945 по 1961 год, примечания и аннотированный указатель имен.

Ф. Крымко

СТАТЬИ
И ВЫСКАЗЫВАНИЯ
ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕЯТЕЛЕЙ
АНГЛИИ



Джон Трюин

ВОЙНА И МИР

Езادолго до окончания войны в британском театре произошли три существенные перемены. Первая из них не столько перемена, сколько подтверждение нашего впечатления, что к концу 30-х годов классическое исполнительское искусство в Англии стало вновь возрождаться.

...Вторая перемена заключалась в организации 1 января 1940 года «Совета содействия музыке и искусству» (сокращенно СЕМА, произносится по-английски «сима»). Впоследствии, несколько раз изменяя свою внутреннюю структуру, он превратился в «Совет искусств Великобритании»¹ и расположился, наподобие маяка, освещающего нам путь, на углу площади Сент-Джеймс. В первое время своего существования он финансировался трестом «Пилгрим», позднее казначейством; теперь же получает ежегодную государственную субсидию, но сохраняет свою независимость, и в его задачу входит содействие развитию искусства, приближение театра к широкой зрительной массе. Возникновение СЕМА² явилось также причиной третьей перемены: речь идет о возрождении театра в провинции, и особенно там, где население на протяжении многих лет было лишено театра, а в ряде случаев вообще не знало его. Свыше ста шестидесяти городов, не имеющих театра, могли отныне надеяться получить его.

Прежде всего поговорим об исполнительском мастерстве. С осени 1944 года прекратились бомбардировки Лондона. В этом сезоне труппа «Олд Вик» в помещении «Нью театр» на Сент-Мартинс Лейн и труппа Джона Гилгуда в театре «Хеймаркет» показали постановки пьес Шекспира, Шоу, Ибсена, Чехова, Конгрива, Уэбстера и Сомерсета Моэма, осуществленные на таком высоком художественном уровне; которого мы не знали на протяжении многих лет. «Олд Вик» в это время находился на положении передвижного театра. В последнее лето перед войной, в августе 1939 года, в Бакстоне (графство Дерби) был проведен очередной фестиваль. Здесь труппа «Олд Вик» показала с участием Роберта Доната и Констанса Каммингс те пьесы, с которыми она предполагала выступить в Лондоне. Но вот началась война, и театр на Ватерлоо Род не открывал-

¹ Официально основан 9 августа 1946 г. Король даровал «Совету искусств» королевскую привилегию, сходную с той, которой пользуется Би-Би-Си. (Прим. авт.)

² Его первым директором по отделу театра был Айвор Браун, затем Льюис Кэссон. Майкл Макоуэн, Ллевелин Рис и Джон Муди. (Прим. авт.)

ся до весны 1940 года. Когда он наконец открылся, здесь были показаны два спектакля — «Король Лир» и «Буря», оба с участием Гилгуда. «Король Лир» поразил всех. Гилгуду, впервые сыгравшему эту роль девять лет назад в возрасте двадцати семи лет, и сейчас еще недоставало царственности. Он казался скорее лиственницей, чем дубом, но стремительный полет его мысли придавал образу большую силу. Артист выразительно передавал лихорадочное состояние Лира в холодной убогой хижине, душевное смятение обезумевшего короля. Харли Гренвилл-Баркер, редко бравшийся в ту пору за постановочную работу, поставил трагедию совместно с Льюисом Кэссоном.

После «Короля Лира» постановка «Бури» с Гилгудом в главной роли имела, казалось, символический смысл: не суждено ли было самому театру «Олд Вик», подобно Просперо, отпустить на волю своих служителей-актеров и лишиться власти, утопив в морских глубинах магическую книгу? Следующей весной бомба попала в театр Лилиан Бейлис, и он прекратил свое существование... Вначале труппа переехала на север, в помещение театра, также носящего имя Виктории, в городе Бернлее (графство Ланкашир), а затем обе театральные труппы, объединенные под названием «Вик Уэллс», совместно с СЕМА задалась целью ознакомиться с театром промышленных городов, где по вине тех, от кого зависит финансовое благополучие театра, давно не давалось никаких представлений, кроме жалких ревию и эстрадных программ самого низкого качества. Выступления здесь приносили настоящую творческую радость. Как и на Ватерлоо Род, здесь был заинтересованный, взволнованно воспринимающий спектакль зритель, далекий от цинизма, свойственного зрителю центральных районов Лондона, от его всеразъедающего псевдоинтеллектуального подхода к явлениям искусства, который способен убить все лучшее в театре. Среди людей, наполнявших зрительные залы в этих промышленных и сельских районах, многие впервые попали в театр, и им хотелось увидеть настоящую сцену во всей ее красочности и звучности. Театр «Вик Уэллс» не обманул их: вместо привычных грубых и примитивных комедийных сценок им показали Шекспира, показали оперу и балет.

... Почти всюду, где бы ни находили применение своим силам «Вик Уэллс» и СЕМА, они имели огромный успех. Их слава до сих пор не померкла там, где во время войны группа «бродячих актеров» играла «Макбета» в сельском клубе (выступления Сиби́ллы Торндайк в ролях леди Макбет и Медеи стали легендарными в маленьких горняцких поселениях Уэльса), «Двенадцатую ночь» в переполненной столовой, произносили монологи в стихах с дощатых подмостков в школьном зале. Все это принесло театру большую пользу. Истощенная, казалось, почва вновь стала приносить плоды. И самодовольные сторонники кино смогли убедиться, что все разговоры о гибели театра были явно преждевременными.

В Лондоне в середине войны классические пьесы ставились нерегулярно. Все труднее было найти молодых исполнителей мужских ролей, многие знакомые имена исчезли с афиш. Актеры «Олд Вик» время от времени появлялись в «Нью театр», который на несколько лет стал их пристанищем во время их лондонских выступлений. Эти спектакли не были равноценны, но среди них имелось несколько безусловно интересных.

... Образ Отелло в исполнении чешского актера Фредерика Фалька поразил всех своей силой, но некоторые (я был в их числе) считали, что он в значительной степени утерял свою музыкальность. Трагедия превратилась в мелодраму, где властвовал слепой инстинкт. Позднее (в 1946 г.) Фальк играл Отелло вместе с Доналдом Уолфитом — Яго в театре «Уинтер Гарден». Я испытывал в тот вечер острую жалость к Дездемоне, оказавшейся между двумя такими мощными талантами.

Уолфит — один из тех актеров, который возродил классическую традицию. Он играл в репертуарных театрах и имел большой опыт выступлений с группой «Олд Вик» (он был, в частности, первым исполнителем Клавдия в «Гамлете» с участием Гилгуда). Те два года, которые он провел в театре Стратфорда, он был одним из немногих актеров, сумевших достичь успеха на этой неудобной сцене, что значительно способствовало росту его актерских данных и популярности. В конце концов его признали преемником Бенсона, ведущим актером труппы, репертуар которой состоит из шекспировских пьес и которая всегда готова выступить в любом провинциальном городе. Когда в разгар воздушных налетов в Лондоне вечерних представлений в театрах не было, Уолфит выдвинул идею дневных шекспировских спектаклей, во время которых зритель мог за небольшую плату в один шиллинг услышать в театре «Стрэнд» монологи, песни и советы. Уолфит называл эти спектакли «Шекспир в обеденные часы». Это была смелая мысль, и проведение ее в жизнь тоже требовало смелости. Позднее Уолфит продолжал гастроли по стране, периодически возвращаясь на Уэст-Энд, где он сыграл ряд ведущих ролей классического репертуара. Поочередно он то хватался за ибсеновского Сольнеса или фордовского Джиованни, то походя касался Мольера, то погружался в Бена Джонсона (он был великолепен в «Вольпоне» в роли этой лакомой огненно-рыжей венецианской лисицы в сцене, когда тот наслаждается видом слитков своего золота). Широта и энергия, свойственные Уолфиту, не могли не вызывать восхищения. В каждой роли ему всегда удавалось выявить самое главное. Он не умел подходить к пьесе играючи, он впивался в нее зубами, как бульдог. Уолфит обладал тогда (как, впрочем, обладает и поныне) способностью привлекать внимание, поражать воображение; на однообразно гладком фоне «воспитанной» манеры игры его необузданное искусство сверкало ярким пламенем. Уолфит необдуманно подвергал опасности свою репу-

тацию поверхностными постановками с плохо подобранной труппой, где фактически одна лишь Розалинд Айден¹, исполнявшая ведущие женские роли, обладала необходимым мастерством. Хороший актер никогда не должен портить впечатления от своей игры, выступая со слабой труппой. Злобный дикобраз Мальволио, Шейлок, зловещий Ричард III — все эти образы Уолфита, представленные на другом фоне, заиграли бы еще более яркими красками. На всем, что ни делал Уолфит, лежала печать своеобразия. Большинство считает короля Лира лучшей его ролью, и действительно, в некоторых сценах, в частности с Гонерильей и Реганой, он достиг подлинного величия. Лично я, однако, предпочитаю его в роли Кента, в которой он выступил в Стратфорде в 1936 году, изобразив его человеком непритворной честности и постоянства, в роли Уллиса в «Троиле и Крессиде», этой странной постановке этой странной пьесы. Я люблю его Сольнеса, люблю чувственную, смачную, поистине исключительную жадность его Вольпоне. Он играл почти все известные роли от Лира до Оселка. Постоянные поездки, непрерывно повторяющиеся выступления в одних и тех же наиболее значительных ролях со временем наложили на его исполнение печать некоторого однообразия. И все же Уолфит остается актером первой величины, одиноким в современном театре, актером, который много дал и многое способен еще дать в будущем, который неизменно будет будоражить умы и вносить тревогу в ряды тех, кто ищет покоя и довольствуется немногим.

Осенью 1944 года Уолфит играл в провинции. В Лондоне в это время Гилгуд, который на протяжении сезона 1937/38 года руководил репертуарной труппой в театре «Куинс», организовал аналогичную труппу, на этот раз в театре «Хеймаркет»² и открыл сезон пьесой Сомерсета Моэма «Круг». В первый же вечер пьеса была встречена овацией, факт тем более приятный, что в 1921 году в том же театре зритель встретил ее свистками. Позднее Гилгуд вновь выступил в роли Гамлета, которого он впервые сыграл в театре «Лицеум»³ и в Эльсиноре в 1939 году, проявив при этом музыкальность, невиданную со времен Форбса-Робертсона. Он возобновил также постановку комедии Конгрива «Любовь за любовь», которая уже прошла много раз с большим успехом: в военные годы зрители с удовольствием выслушивали двусмысленности, ширмой которым служили парики эпохи Реставрации. Затем на сцене появился «Сон в лет-

¹ Дочь Айдена Пейна и жена Доналда Уолфита. (Прим авт.)

² Гилгуд возглавил театр от имени театральной компании «Теннет Плейз лимитед», освобожденной от обязанности платить налог, которым облагались зрелищные предприятия. «Теннет Плейз лимитед» является не приносящим доход ответвлением коммерческой фирмы Х. М. Теннет. (Прим. авт.)

³ Предполагалось, что это будет последний спектакль театра, завершающий, подобно благородному эпилогу, дело Ирвинга. Но за ним последовала еще одна постановка, на этот раз осуществленная не Гилгудом: новая редакция «Дракулы». (Прим. авт.)

ною ночь». Гилгуд разгуливал по афинскому лесу, изображая Оберона значительно менее сказочным, чем в прошлом, в постановке, осуществленной одним из преподавателей оксфордского колледжа, который превратил комедию в пьесу-маску¹ времен Иакова I; он использовал свадебный куплет «Розы, вы лишились шипов» из «Двух благородных родственников»² и отбросил Мендельсона (как, впрочем, сделал и Харкор Уильямс в театре «Олд Вик» в 1929 г.); он обрел в Пегги Эшкрофт, исполняющей роль Титании, актрису редкого совершенства.

... В то время как Гилгуд осуществлял руководство театром «Хей-маркет», «Олд Вик», во главе которого был триумвират, состоящий из Лоренса Оливье, Ралфа Ричардсона и Джона Баррела, начал при активной помощи СЕМА в помещении «Нью театр» первый из двух наиболее интересных сезонов в истории труппы. Сезон открылся «Пер Гюнт» в постановке Тайрона Гатри. Ралф Ричардсон смело вступил в единоборстве с Ибсеном и добился полной победы. Сибилла Торндайк играла Осе, а Джойс Редман — Сольвейг. В пьесе Шоу «Оружие и человек» Лоренс Оливье создал образ Сергея Саранова, майора из Руритании, как бы сошедшего со страниц поэм Байрона и романов Уиды, который говорил: «Эта рука больше привыкла к мечу, чем к перу». А позднее, в сентябре, я присутствовал на премьере, которая запомнилась мне больше всех виденных мною: это был «Ричард III», кровавая мелодрама Шекспира, где Лоренс Оливье пренебрег борьбой между домами Йорка и Ланкастера и в роли Ричарда создал самый яркий театральный образ тех лет. Его игра потрясала с первого же момента, едва он появлялся на сцене, похожий на черного, предвещающего несчастье ворона. Ему чужд был ложный пафос, стремление свести все к трогательной истории о злом дядюшке и бедных племянниках. Он не изображал горбуна, злобствующего под звон стихов. Оливье сочетал рассудочность и темперамент в трактовке образа, смелость и холодный расчет. Он был вдвойне Глостер: думающий и действующий — разум и маска. Многие годы будет жить воспоминание об этом актере, когда он мрачный, как туча, бледный, с гладкими прилизанными волосами и длинным, точно приплюснутым носом выходил, хромя, на сцену и произносил свой первый монолог³.

¹ Пьеса-маска — один из драматических жанров XVI—XVII вв. (Прим. ред.)

² Авторство этой пьесы приписывают У. Шекспиру и Дж. Флетчеру. (Прим. ред.)

³ Этот монолог составлен из нескольких отрывков, в том числе из второй сцены третьего акта «Генриха VI» (часть третья), в конце которой Ричард Глостерский говорит:

«Игрой цветов сравнюсь с хамелеоном:
Быстрее Протея облики сменяя,
В коварстве превзойду Маккиавелли.
Ужели так венца не получу?
Будь вдвое дальше он, его схвачу».
(Прим. авт.)

И те, кто видел, будут рассказывать о нем как о дьявольском наважде-нии, будут вспоминать его саркастический бичующий юмор, его повели-тельные царственные жесты, которые подтверждали его право на власть, едва лишь эта власть далась ему в руки; они будут вспоминать его, чем-то напоминающего Ирвинга, и тогда, когда он сидел скорчившись на троне со скипетром в руках, точно адский дух, явившийся из недр ад-ского котла; и тогда, когда он устремлялся к трону, произнося: «Что? Трон мой пуст? Иль выпал меч из рук?»; и тогда, когда в ужасе он восклицал на Босвортском поле: «Отчаянье! Никто меня не любит»; и тогда, когда произносил в задумчивости, полной безнадежности, глядя в небо: «Оно светить не хочет»; они будут вспоминать его предсмертные кон-вульсии у ног Ричмонда. В нем было что-то поистине дьявольское: Крас-ный Король, рожденный в крови, вознесенный на гребне кровавой волны.

Весь Лондон заговорил о театре «Олд Вик». Постановка «Дяди Ва-ни» с Ричардсоном в роли Войницкого и Оливье в роли доктора Астрова не поколебала репутации театра, несмотря на то, что представление шло в таком замедленном темпе, что хотелось сказать: мало возобновить¹ спектакль, не худо бы также несколько оживить его. Следующий сезон (1945/46) падает уже на послевоенный период. Я упоминаю его здесь потому, что он является логическим продолжением предыдущего. Ри-чардсон играл Фальстафа в обеих частях «Генриха IV», объединив еди-ным замыслом эти два образа, которые обычно воспринимаются порознь. А Оливье в один поразительный вечер вышел на сцену в роли монумент-ального, величественного в своем страдании Эдипа (исполнялся прозаич-еский вариант трагедии, принадлежащий Йитсу), а затем превратил Пуффа из «Критика» Шеридана в шаловливого заносчивого эльфа. В финальной массовой пантомиме мы имели удовольствие видеть его взлетающим в небеса на волне и опускающимся на облако. В первой части «Генриха IV» Оливье играл стремительного Хотспера, который, несмотря на свою неотесанность, воплощал в себе лучшие черты англий-ского рыцарства. Во второй части болтун Шеллоу со своими яблоками и вином вырос в исполнении Оливье в центральную фигуру этой теп-лой серебряной ночной сцены в Котсволде Глостершире: никто еще не извлекал столько света из такой крохотной свечки, какой является Шеллоу. Что касается Фальстафа Ричардсона, то я повторяю здесь то, что писал в другом месте:

«...Правда, он не показывает ни его обжорства, ни сластолюбия и мы не принимаем вместе с ним участия в пирах и попойках. Меньше всех знакомых нам Фальстафов испытывает он тягу к вину и не очень-то интересуется каплунами. Но никто не сумел наделить рыцаря таким

¹ В Англии премьерой именуется лишь первая постановка пьесы. Все остальные постановки этой пьесы называются возобновлением, независимо от того, когда и в каком театре они состоялись. (*Прим. ред.*)

острым, пронизательным умом, преподнести каждую фразу его великолепного текста так, что он стал понятным, подвижным, богатым оттенками, полным стремительных, огневых, очаровательных образов. Актер нигде не переигрывает и ничего не затягивает. Здесь нет и следа грубого комикования. Недостает только некоторой теплоты в голосе. Тон суховат, в нем есть шероховатость, в то время как мы невольно ждем речи, плавно текущей с масляных губ после нескольких стаканов хереса. Но это деталь...».

К концу 1945 года «Олд Вик» стал бесспорно самым интересным театром Англии. В Стратфорде-на-Эйвоне Шекспиру везло меньше. За время войны здесь было осуществлено несколько неплохих спектаклей, добротных, грамотно поставленных, но в целом довольно заурядных. Благодаря тому что американские летчики квартировались в графстве Йоркшир, фестиваль в Стратфорде имел возможность продолжать свою деятельность (к этому времени это был единственный фестиваль, еще проводимый в Англии, так как фестиваль в Малверне прекратил свое существование, как только началась война). Зато возобновил свою деятельность один из крупнейших провинциальных театров — «Ройал тиэтр» в Бристоле. Он был построен в 1776 году. Гаррик сочинил пролог ко дню открытия этого красивейшего, как он писал, театра Европы. Внешне он ничем не примечателен, но внутри являет взору эффектно декорированный зеленым с золотом подковообразный амфитеатр и глубокий партер. Во время войны его чуть было не превратили в склад, но благодаря настояниям некоторых местных деятелей и благодаря СЕМА, арендовавшему его, театр был спасен. Под эгидой СЕМА он первый из английских театров стал получать государственную дотацию, и со временем (с 1946 г.) здесь обосновалась бристольская группа «Олд Вик» во главе с режиссером Хью Хантом¹.

Б. Шоу. 1949—1950

...Достижения Шоу феноменальны. Летом 1949 года Рой Лимберт, который в качестве арендатора местного театра был партнером Барри Джексона по фестивалю, а затем директором фестиваля, организовал первый после десятилетнего перерыва фестиваль в Малверне². Двадцать лет назад Шоу написал «Тележку с яблоками» для Малверна; летом же 1939 года, вскоре после того, как ему исполнилось восемьдесят три года, — «Золотые дни доброго короля Чарлза». Теперь, двадцать лет спустя, этот патриарх, родившийся четырьмя годами раньше Чехова, порадовал нас новой пьесой «Биллионы Буойанта», комедией «вне всякой манеры».

¹ Театр открылся в мае 1943 г. пьесой «Ночь ошибок» в исполнении лондонской труппы «Олд Вик». (Прим. авт.)

² В 1929 г. Б. Джексон основал Малвернский летний фестиваль и тем самым положил начало фестивалям, которые вошли в обычай британского театра. (Прим. ред.)

В целом фестиваль оказался малоудачным. Посвященный, как всегда; Шоу, он имел в программе две его пьесы — «Тележка с яблоками» и «Золотые дни доброго короля Чарльза» — и это было хорошо. Но в остальной программе не имела к творчеству Шоу никакого отношения. Из трех других показанных на фестивале пьес только одна — хроника Гордона Дейвиота на сюжет из Ветхого завета «Звезды смотрят вниз» — представляла некоторый интерес. Кроме того, все показанные спектакли оказались неинтересными в актерском отношении. Между тем от фестиваля зритель был вправе ожидать большего, чем ему приходится видеть на спектаклях рядовой труппы, выехавшей на гастроли в провинцию. И все-таки нельзя считать, что 1949 год не дал нам ничего, — он дал «Биллионы Буойанта». Легче всего отмахнуться от этой путаной пьесы, назвав ее чушью. Так поступил Морис Колбурн в последнем издании своей, в целом интересной, книги о Шоу. Правда, пьеса эта и не содержит глубоких мыслей (за исключением замечания монаха-китайца о будущем, которое принадлежит тем, кто учится). Но в ней есть несомненные достоинства: сжатость, стремительный сюжет, живой язык. В ней масса остроумных шуток, а диалог Шоу — легкий, изящный — так и искрится. Мысли, заложенные в пьесе, нам знакомы; мы встречали их в других произведениях Шоу. Моментами он не замечает, что уже несколько отстал от событий. Но если принять во внимание, что пьеса написана человеком, которому перевалило за девяносто, то приходится признать, что «Биллионы Буойанта» произведение удивительное. Сюжет более прихотлив, чем даже в пьесах «Горько, но правда» и «Простачок с Нежданых Островов». Джулиус Смит, седьмой сын седьмого сына, решает заняться благоустройством нашей планеты. С этой целью он направляется, как ни странно, в Панаму, где Эбси Буойант, дочь миллиардера, развлекается тем, что забивает гвозди в свою лачугу, чарует змей и аллигаторов игрой на саксофоне. Третий и четвертый акты сводятся к дискуссии на тему денег, брака и всего прочего. Председательствует стряпчий по имени Фердинанд Флоппер («Я холостяк, а не распутник»), а местом действия служит гостиная в Белграв Скуэр, напоминающая китайский храм. Несмотря на то, что эта пьеса может вывести зрителя из себя отсутствием логической связи между событиями и шутливостью тона даже тогда, когда речь идет о вещах серьезных, — в ней тем не менее немало мудрости Шоу; к тому же Шоу умеет развлекать зрителя, не давая ему скучать ни одной минуты.

... Малвернский фестиваль 1949 года был фестивалем Шоу; здесь еще раз мы приветствовали этого мудрого и жизнерадостного старца. Лондон в ту зиму оказался менее благодарным. «Биллионы Буойанта» были поставлены в мрачном, как подземелье, театре «Принс», что уже само по себе не предвещало ничего хорошего, и пять недель спустя были сняты с афиши. Невольно на ум приходили провалы последних пьес

Пинеро, Голсуорси, Барри и Мозма («Холодный июнь», «Крыша», «Мальчик Дейвид», «Шиппи»). Но пока еще не было основания думать о «Биллионах Буойанта» как о последней пьесе: Шоу не прекращал работы. В конце лета мы услышали о готовящейся постановке серии «диалогов для сцены» под названием «Надуманые басни» в маленьком театре «Уотергейт», в стороне от Стрэнда. А Шоу тем временем, живя в Эйот Сент-Лоуренс в графстве Херфорд, писал свою новую комедию «Почему она отказывалась»¹, закончить которую ему не было суждено.

«Надуманые басни» были поставлены отвратительно. Они являлись серией скетчей, действие которых происходит после атомной войны. В них Шоу, казалось, пародировал сам себя. «Никогда не знаешь, чего ждать от гения, но можно быть уверенным, что это будет что-то неожиданное». Эта цитата из третьей сцены могла бы служить эпиграфом ко всей пьесе. Вскоре случилось несчастье: Шоу упал у себя в саду. Он вернулся домой из больницы, где перенес две операции, и 2 ноября перед рассветом тихо скончался в возрасте девяти лет. Он ушел, и в то же время мы неизменно ощущаем его рядом с собой как одного из величайших драматургов, писавших на английском языке, как человека «светлого и вечно молодого ума». Что можно сказать о театре, потерявшем его? Здесь уместно было бы повторить слова, сказанные одним из его собственных героев: «Ну что же — мы провели чудесный вечер. После него все будет нам казаться неинтересным...»

Младшие

Прежде чем обратиться к драматургам, которые несут на себе основное бремя репертуара, попытаемся обнаружить в списке новых имен тех, кто заставит, быть может, говорить о себе в будущем. На протяжении последних пяти лет я прослушал и видел на сцене свыше тысячи пьес. Большинство названий не вызывает в памяти, к сожалению, ничего, кроме воспоминаний о нескольких часах, проведенных в театре. Англия остро нуждается в новых драматургах, которые обладали бы помимо желания писать и элементарной грамотности еще и другими качествами. Приток пьес никогда не прекращается, и письменные столы театральных менеджеров и агентов, поставляющих пьесы, всегда набиты рукописями. Многие из них неплохо скроены, написаны со знанием сцены. Но мы ждем большего, мы ждем появления драматурга, который снял бы часть ответственности за современное состояние театра с Пристли и Брайди, с одной стороны, с Теренса Реттигана и Эмлина Уильямса — с другой.

¹ Перевод пьесы напечатан в журнале «Иностранная литература», 1956, № 11, (Прим. ред.)

В послевоенные годы появилось четыре или пять драматургов. Среди них Кристофер Фрай, о ком мы услышали впервые в 1935 году как о либреттисте пустячка под названием «Она получит музыку». Он пошел по пути Шона О'Кейси, стремясь вернуть сцене музыку слова. ...Его пьесы блистали во мраке, как луч маяка, они приковывали взор, как одинокая группа вязов на вершине скалы. Питер Устинов — актер и драматург исключительно живого ума, ищущий своеобразной, одному ему свойственной манеры выражения мысли: ее можно принимать или не принимать, но она выгодно отличается от манеры большинства современных драматургов, которые готовы во всем потакать вкусам этого непонятого чудища, именуемого Средним Зрителем. Мне кажется ошибочным представлять себе Среднего Зрителя как существо, интересы которого ограничиваются такими пьесами, как «Бриллиантовая Лил», «Блюдо сбежало...», «Молитва девы», «Трамвай под названием Желание» или «Радуга Финиана». Дело обстоит совсем иначе. В 1950 году, равно как и в 1900, каждый действительно любящий сцену радуется, когда появляется произведение, отличающееся подлинной театральностью вместо пустых пьесок или проникнутых ложным глубокомыслием псевдофилософских драм. Лучшие пьесы Устинова (автор возвращается в них к «Носу Бэнбери» и «Безразличному пастуху», где дается подробный анализ человеческой совести) написаны для взрослых людей, которые ценят театральное в театре.

...Имя Хоума несомненно получит известность в будущем: он написал две плохие комедии, но написал также и одну хорошую — «Сотни Чилгерна», где есть замечательный образ гончара (его исполнял старейший актер А. Э. Матьюз), который похож на тех пэров, что владеют только воздушными замками. Им написаны также пьеса «Теперь Баррабас», которая является великолепным документом тюремной жизни, и историческая хроника под названием «Чертополох и роза» из эпохи Иакова IV Шотландского, действие которой приурочено к битве при Флоддене. Эта хроника, написанная в большинстве прозой, звучащей как стих, мастерски скроенная, отличающаяся яркой театральностью, — произведение драматурга, понимающего, что такая пьеса должна развиваться в быстром темпе, без излишнего звона оружия и психологических выкрутасов. Мы возлагаем надежды также на Уиниарда Брауна, который вслед за интересной пьесой «Мрачное лето» сочинил другую, написанную искренне и отличающуюся очень продуманной конструкцией, — «Остролист и плющ»¹.

¹ Она ставилась только в маленьком «Болтонс театр» в Южном Кенсингтоне, одной из лучших маленьких клубных сцен; к сожалению, театр вынужден был закрыться весной 1950 г., просуществовав всего три года. Но в конце ноября 1950 г. Питер Коутс открыл его снова под названием «Нью Болтонс», первым спектаклем явилась пьеса Лилиан Хеллман «Час детей». (Прим. авт.)



Хотспер — Лоренс Оливье.
«Генрих IV» У. Шекспира.
«Олд Вик», 1945



Джон Гилгуд



Эдит Эванс

Сибилла Торндайк

Ралф Ричардсон





Лоренс Оливье

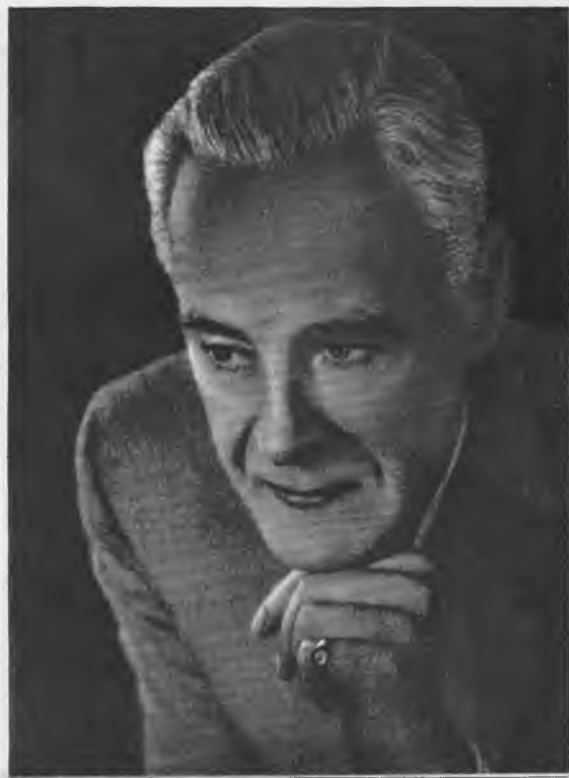


Флора Робсон

Вивьен Ли



Глен Байем Шоу





Сцена из спектакля «Сирано де Бержерак» Э. Ростана.
Сирано — Ралф Ричардсон. «Олд Вик», 1946

Сцена из спектакля «Инспектор пришел» Дж.-Б. Пристли. «Олд Вик», 1946



Раскольников — Джон Гилгуд.
«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского.
«Нью театр», 1946



Ричард — Алек Гиннесс.
«Ричард II» У. Шекспира.
«Олд Вик», 1947



Сцена из спектакля
«Ревизор» Н. В. Гоголя.
Хлестаков — Алек Гиннесс.
«Олд Вик», 1947



Верочка — Ивонна Митчелл,
Наталья Петровна — Анжела Бэддели.
«Месяц в деревне» И. С. Тургенева
«Олд Вик», 1949

Действие происходит в доме викария в Норфольке на протяжении двух дней во время рождественских празднеств. Действующие лица — члены семьи викария. С самого начала Уиниард Браун достигает удивительной естественности диалога, что не мешает пьесе быть театральной. В пьесе нет ничего надуманного, она не затянута сверх меры. Эта семья делается такой же близкой нам, как две другие знаменитые семьи, выведенные в пьесах «Иден-Энд» и «Семейство Линденов» Пристли. «Неужели вы думаете, что если я священник, то ничего не понимаю в жизни?» — говорит в одной из сцен викарий. В этом-то и заключается его трагедия. Принято считать, что от священника надо скрывать правду, его не следует беспокоить или доставлять ему неприятности: пусть лучше он не знает, что происходит с его детьми.

В этой пьесе рассказывается, как решает семья свои проблемы; она отличается остротой и цельностью. Здесь не происходит ничего из ряда вон выходящего, но зритель проводит в театре содержательный вечер, видит спектакль, где нет ни лишних кривляний, ни внешних эффектов, где начисто отсутствует та сентиментальность, которая несомненно отличала бы пьесу на тот же сюжет, если бы она была написана, скажем, Джоном Ван Друтенем. Это относится также и к двум пьесам Питера Уотлинга — «Дождь падает на праведников» и «Дикие просторы обезьян»: в первой разыгрывается бой между реализмом и идеализмом в то время, как рушится благополучие большой помещичьей семьи, а вторая — лучшая из многочисленных пьес этого периода, посвященных школьным проблемам. Диалог мистера Уотлинга отличается той стройностью и страстностью, которая всегда радует в театре.

Среди других драматургов выделяются Уоррен Четем-Строуд, который охотно обращается к парламентским отчетам и специализируется в области пьес на злободневные темы, являющихся современным вариантом проблемных пьес эпохи Эдуарда; Бриджит Боланд, чья пьеса «Кубрик» вызвала большой интерес и представляет собой попытку показать на сцене послевоенную Европу, уменьшенную до микроскопических размеров; ирландец Дона Макдона, написавший пьесу «Счастлив, как Ларри», жанр которой весьма трудно определить: своего рода «мелодрама в форме баллады», несущаяся вперед как двухколесный экипаж во время ирландского ночного праздника фей. Есть и другие имена: Алан Мелвилл, Денис Кэннан, Роджер Макдугалл, Шарлотта Хастингс, Тони Блок, Хью Хастингс. Среди них нет ни одного автора фарсов¹ (Мелвилл пишет главным образом комедии), который был бы в праве

¹ Пьеса Макдугалла «Дороти от сына», поставленная в «Савое» в ноябре 1950 г., — малый фарс, действие которого протекает в несуществующей стране «около Лоркинга». (Прим. авт.)

претендовать на корону Бена Траверса или Вернона Сильвена, разве только Джон Дайтон, автор пьесы «Самые счастливые дни вашей жизни», сможет доказать, что его полная движения комедия не была плодом случайного вдохновения и в его запасе есть еще порох для новых фейерверков.

Старшие

Итак, от младших перейдем к старшим, к тем, кого на школьном языке можно было бы называть выпускниками. Если Бернард Шоу — директор школы, то Пристли — старший из учеников. Молодой романист, который двадцать лет назад совместно с Эдуардом Ноблоком инсценировал «Добрых компаньонов», — теперь один из ветеранов драматургии: плодовитый, сильный, оцетинившийся теориями, влюбленный в свое дело, никогда не написавший небрежно ни одной строчки, ни одной сцены и готовый в мгновение ока превратиться в реалиста, любителя аллегорий, доктринера или просто рядового жителя Йоркшира. На протяжении истекших пяти лет он написал одну пьесу, имевшую огромный успех, — «Семейство Линденов», другую, которая имела лишь частичный успех, — «Инспектор пришел», одну пьесу, которая должна была бы надолго удержаться в репертуаре, но не удержалась, — фантазию на темы будущего под названием «Сон в летний день», и еще две или три менее значительные пьесы. «Семейство Линденов» — лучшая пьеса нашего времени, посвященная семейным проблемам. Редко бывает, чтобы мы до такой степени ощутили себя членами семьи, которая представлена на сцене, были склонны причислить себя к родственникам этих людей. Мне кажется, что каждый из нас гордился бы своим родством с Робертом Линденом. Пристли вправе был бы сказать, как говорит посредственный актер в пьесе «Иден-Энд»: «Я никогда не видел такого места (а уж я-то повидал их немало на своем веку!), где нельзя было бы при желании повеселиться». «Семейство Линденов» имеет местом действия «кирпично-университетский» город Берманлей в центральных графствах Англии: довольно скучное место, как видно, но Пристли удается довести здесь накал страстей до ожесточенного конфликта. Речь идет о стороннике «воспитательного метода», ставшем вице-ректором университета (но не появляющемся на сцене): он не одобряет независимости Роберта Линдена, профессора, читающего курс истории. Линдена хотят заставить уйти из университета. Более того, его жена и некоторые из его детей, собравшиеся на праздник по случаю дня его рождения, хотели бы, чтобы он перебрался на юг. Но Линден не уступает им. Дело в том, что в пьесе Пристли рассказывается не об одном человеке, а обо всей Англии, в ней говорится об усилиях всей страны пробить себе дорогу к свету. А Роберт Линден во время этого путешествия не хочет быть в числе пассажиров, он хочет быть среди тех, кто ведет судно вперед. Это произведение динамичное и страстное:

жена, которая многим пожертвовала ради мужа, сын, прожигающий жизнь, дочь, принявшая католичество и вышедшая замуж за француза, доктор, защищающий права женщин... и младшая дочь, музыкантша, — все они обрисованы предельно ясно, с большой любовью и чувством снисхождения к человеческим слабостям. Линдены будут жить на нашей сцене, даже если никогда больше не найдут таких исполнителей, как в 1947 году в театре «Датчес», где Льюис Кэссон играл этого симпатичнейшего упряма Роберта, а Сибилла Торндайк — его жену.

Ни одна другая пьеса Пристли не была написана с таким совершенством, как «Семейство Линденов». Многие восхищались интересным построением пьесы «Инспектор пришел», пьесы-притчи, где Пристли выводит своего рода представителя небесного наблюдательного комитета, являющегося предупредить членов состоятельной английской семьи (проживающей в северо-центральных графствах), что мы не единственные люди на земле, а члены одного целого и ответственны друг за друга. «Олд Вик» сыграл эту пьесу в сентябре 1946 года. Но мне больше всего запомнился другой спектакль: постановка этой же пьесы в переполненном клубе в Тафанаубах, малюсеньком селении графства Монмот, где осенью 1947 года выступала труппа «Уэстерн театр компани» «Совета искусств», разъезжающая в ту пору по этой местности. Триста семьдесят человек разместились каким-то чудом в этом зале, где на сцене чуть больше подноса, выровненной граблями, с трудом удалось установить половину декораций. Никогда я не видел, чтобы спектакль так принимали. Когда в конце представления зрители спели песню «Страна отцов моих» — это было стихийным выражением их глубочайшей благодарности.

Третья пьеса Пристли — «Сон в летний день» — прошла сорок три раза в театре «Сент-Мартинс» в 1949 году, очень малый срок для пьесы, которая принадлежит к наиболее зрелым вещам драматурга и где рассказывается о том, как через двадцать пять лет на месте искалеченной войной Англии возникает земной рай. И уж во всяком случае она звучала более убедительно, чем «представление, посвященное любви и браку», под названием «Всегда с райских времен» или чем многословная политическая пьеса «Завтра домой»¹, не лишенная литературных достоинств, но потерявшая всю свою остроту при постановке. Пристли много писал в те годы. Я встречал его имя на афишах английской оперы, для которой он писал либретто, двух пьес для телевидения, пьесы для кукольного театра и простенькой пьески-загадки, рассчитанной на любительские и репертуарные труппы, которую я видел в театре «Кью» и которая показалась мне раз в шесть интересней той сентиментальной чепухи, которую приходилось видеть на любительских спектаклях в дни моей юности.

¹ Обе пьесы принадлежат Дж. Б. Пристли. (Прим. ред.)

Как всегда, Джеймс Брайди шел в ногу с Пристли, пьеса в пьесу. Как и Пристли, он легко и весело жонглировал жанрами, переносясь от эксцентриады и детектива к фарсу, и подарил нам в заключение две комедии. Такое порхание от темы к теме было типично для первого послевоенного пятилетия. Теоретики, которые стремятся доказать, что театр этого времени развивался в том или ином обозначенном ими направлении, обычно с трудом находят подтверждение своим теориям. Мало кто из драматургов ограничивался какой-то одной формой пьесы, и зрители не оказывали предпочтения одному жанру перед другим. Для тех, кто любит аккуратно заносить каждый период истории театра в соответствующую папку, снабженную четко выписанной этикеткой, период 1945—1950 годов выглядит как бесформенная груда неразобранных бумажек.

...Брайди, как и Шоу, всегда считал нужным предлагать зрителю то, что он лично находил для него полезным, а не то, что тому хотелось бы. Однако мало что можно сказать в защиту модного пустячка «Колесо Форриганов», который к тому же был раздавлен тяжестью постановки на обширной сцене театра «Сэдлерс Уэллс» в Лондоне, или в защиту «Гога и Макгога», этой резвой штучки, едва ли заслуживающей определения пьесы, в которую Брайди, по его же словам, напустил «несколько ирландской туманности». Сила ее в образе странствующего поэта, давшего возможность Алеку Клунсу, режиссеру «Артс театр», где шла пьеса, оживить спектакль яркой пародией на плохую актерскую игру. ...Создавая «Доктора Анжелюса», Брайди написал неожиданно компактную пьесу о докторе-отравителе из Глазго, совершившем два убийства, пьесу, построенную на материале дела доктора Притчарда, одного из самых знаменитых процессов времени царствования королевы Виктории. Однако Брайди счел нужным перенести действие в 20-е годы XX века, считая, по-видимому, что в исторических пьесах уже совершалось достаточно убийств. Мне пьеса запомнилась в первую очередь благодаря исполнению Алестера Сима, актера, который ничем не уступал самому Брайди. Я писал о нем в 1947 году: «Вот он опять перед нами: массивный лоб, сверкающие, как звезды, глаза, казалось, вылетающие из орбит; мощный голос, звучащий то призывно, как крик дикого голубя, то обрушивающийся на нас воплем негодования; походка, то напоминающая резвую припрыжку эльфа, то превращающаяся в горделивую и торжественную поступь; умение создавать образы поочередно чудовищно жуткие и преисполненные комического гротеска; наконец, тот трюк, которым он пользуется в отдельных моментах, — умение увеличиваться и уменьшаться в росте наподобие складного метра».

Иронией судьбы этот актер, столь близкий Брайди, не играл в его пьесе «Дафна Лауреола». Когда спектакль был впервые показан весной 1949 года, многие заявили, что это лучшая пьеса Брайди. Это верно в

отношении первых двух актов, но третий акт — худшее из того, что написано драматургом. В театре «Уиндхэмс» спектакль держался в основном благодаря Эдит Эванс. Она играла Китти Питтс, женщину, которую мы впервые видим пьющей бренди в ресторане «Свиная крыша» в Сохо (а может быть, и не в Сохо). Неожиданно она начинает петь. До этого она успела сказать только «Пожалуйста, еще порцию бренди», «Несомненно», «Нет» — и вот, едва она начала петь, как мы уже ее друзья, друзья на всю жизнь. Она дочь священника, живет в Хэмстеде со своим восьмидесятилетним мужем, сэром Джозефом, который защищает ее от молодого восторженного поляка, не дающего ей прохода. Этот юноша преклоняется перед Китти, как перед божеством. Он не теряет надежды, даже когда после смерти сэра Джозефа Китти становится женой угрюмого шофера, претендующего, впрочем, на более высокое положение в обществе. «Я Аполлон, а ты Дафна, — говорит юноша, — Аполлон так страстно желал Дафну, что Зевс вынужден был превратить ее в лавровое деревце. И все же Аполлон продолжал изо дня в день свой неизменный путь — день за днем, день за днем». Образы Китти и старого сэра Джозефа, любовно и с богатой фантазией нарисованные Брайди, придают пьесе блеск: они были великолепно сыграны Эдит Эванс и Феликсом Эйmlером в «Уиндхэмс»¹.

После этого «Мистер Джилли», пьеса, в которой вновь выступил Алестер Сим, показалась несколько заурядной. Это простенький анекдот о шотландском учителе, которому всюду сопутствует неудача. Дети Крульта, которым следовало бы, казалось, вырасти лебедями, неизменно превращаются в гусей. Учитель в этом не виноват. Он делает все возможное, чтобы передать им свойственную ему самому целеустремленность, но из этого ничего не выходит. В пьесе юноша из низов, перед которым, казалось бы, открывается литературная карьера, и дочка местного доктора, которая обещает стать скрипачкой, отправляюцца, пожившись, в Лондон и, возвратившись оттуда, могут служить для всех только самым дурным примером. Юноша превратился за короткий срок в стопроцентного франта, способного, по словам Джилли, раз протрубив, обрушить стены Иерихона, а девушка под стать ему. Итак, Джилли вновь открыл клетку, но и на этот раз птичкам недалеко удалось улететь: они попали в когти к кошке. Он учил их летать; не его вина, что у них оказались такие слабые крылья. Этот учитель, никем не понятый философ, страстно отдающийся своей мечте, — чудесный образ. Но в целом пьеса постепенно к концу начинает сходить на нет, точно ручеек, исчезающий в песках. Она отягощена прологом и эпилогом в стиле кукольного театра, где Судья и Прокурор объявляют Джилли кандидатом в бессмертные ге-

¹ «Дафна Лауреола» с Эдит Эванс и Сесилем Паркером в Нью-Йорке прошла всего 56 раз осенью 1950 г. (Прим. авт.)

рой и присуждают ему место между Уэсли и Авраамом Линкольном. Брайди любит шутки, но не все его шутки одинаково хорошего вкуса.

Рядом с пьесами Пристли и Брайди произведения Ноэля Коуарда периода 1945—1950 годов кажутся плоскими и беспомощными. Пьеса «Мир в наше время», рассказывающая о том, что случилось бы, если бы Германия удалось победить Англию, — всего лишь ловко скроенная мелодрама. «Тихий океан, 1860» — оперетта, которая, подобно пересохшему ручейку, еле-еле текла тонкой струйкой по сцене театра «Друри Лейн». «Туз трэф» («Кембридж театр», 1950) оказалась скучной музыкальной пьесой о кабаре в Сохо и о краденых драгоценностях. Как я сказал тогда, трэфы не были козырной мастью, а Коуард, как видно, имел на руках недостаточно бубен и червей. Но ему пока еще только пятьдесят один год¹, так что мы можем надеяться увидеть его в лучшей форме. Нельзя сказать, однако, чтобы новые его работы не свидетельствовали о его творческом росте. Конечно, он остается одним из крупных мастеров-профессионалов нашего театра, но ему свойствен тот особый подернутый глянцем цинизма профессионализм, который отличает период между двумя войнами, и приходится сожалеть, что Коуард и сейчас верен этой привязанности.

Перечисленные драматурги, а также Шон О'Кейси, о котором речь будет ниже, это бесспорно ветераны нашего театра. Пожалуй, к ним можно уже причислить и Теренса Реттигана. В настоящее время он стал ближе к драматургам серьезного направления, хотя его легкая комедия «Кто такая Сильвия» (1950) принадлежит к пьесам, в которых умело построенный диалог служит весьма сомнительному по ценности сюжету — в данном случае рассказу о человеке, ведущем двойную жизнь. Он показан в разные моменты своей жизни, причем повествование ведется с такими предосторожностями, будто автор все время боится схватить по ошибке раскаленный конец кочерги. Но пьесу эту следует рассматривать как случайный шаг назад после драмы «Мальчик из семьи Уинслоу» (1946), в основу которой положено знаменитое дело Арчера-Ши, имевшее место в 1908 году. Курсант военно-морского училища был обвинен в краже и оправдан лишь парламентом. Это хорошая безыскусственная пьеса, написанная в защиту свободы личности. Более поздняя пьеса Реттигана — «Приключенческая история» представляла собой рассказ об Александре Великом. Реттиган, будучи модным писателем, не имел права, по мнению представителей авангардистского направления, обращаться к таким сюжетам, как завоевательный поход Александра от Македонии до индийских равнин. В действительности это очень умело построенная пьеса, доказывающая, что автор ее хорошо знает законы сцены. Реттиган написал ее современным языком, что, по-моему, яв-

¹ Он родился в 1899 г. (Прим. авт.)

ляется ошибкой. Образ Александра предполагает «величественную громоподобную речь». Драматург елизаветинских времен разжег бы грандиозные костры на всем пути его следования — от храма Аполлона в Дельфах до места его гибели в Вавилоне. Но пьеса обладает большой жизненной силой. Реттиган назвал ее «Приключенческой историей», потому что это действительно история приключений — от начала и до конца, если не считать отдельные фрейдистские детали и некоторую непоследовательность образа. (Эта роль помогла Полу Скофилду сразу занять видное место на лондонской сцене.) Лучшей из пьес Реттигана была «Версия Браунинга». Она длится всего один час, что является необычным для сцены, и излагает традиционную легенду о г-не Чипсе. Это рассказ об учителе, который потерпел неудачу как в личной жизни, так и на избранном им поприще. Это мучительно болезненная маленькая трагедия. Как представляется сейчас, по прошествии нескольких лет, Реттиган сделал ошибку, объединив ее с пустячком под названием «Арлекинада», который также длится не более часа, но не содержит и десятой доли достоинств «Версии Браунинга».

Эмлин Уильямс, несомненно, опытный драматург, создал за эти пять лет только одну выпрежную мелодраму «Нарушение» — об Уэльском замке и спиритических сеансах¹.

Он переработал также «Весну, 1600» и создал новый сценический вариант американской пьесы «Гость в доме» — о молодой женщине с бархатным голосом и повадками кобры, которая выскочила из какого-то учебника по психиатрии с целью разрушить (что ей почти удается) домашний мир одного семейства из графства Оксфорд.

Таким образом, пересмотрев созданное драматургами старшего поколения, мы и здесь найдем мало такого, что сохранится надолго разве только с помощью многих режиссерских ухищрений. Речь идет о таких пьесах, как фарс Эрика Линклейтера «Любовь в Албании», комическая фантазия, где Питер Устинов играл гориллообразного американского сержанта Доуда; «Мисс Мейбл» и «Дома в семь» Р. С. Шеррифа, написавшего также «Конец пути», драматурга, отличающегося взыскательностью и никогда не относящегося свысока к людям провинции и пригородов, о которых он пишет; ряд ирландских пьес Пола Винсента Кэрролла, подчас кусающихся, как крапива; пьеса Фредерика Лонсдейла «Как все скла-

¹ Новая драма Уильямса «Посвящение в рыцари» была поставлена в Лондоне в сентябре 1950 г. В ней речь идет об известном романисте (Уильямс считал нужным даже наградить его Нобелевской премией), недавно посвященном в рыцари, который наподобие доктора Хармера Пинеро ощущает время от времени потребность приобщиться к жизни подонков общества. Результатом является страшный публичный скандал и бесчестие: как писал по этому поводу Робертсон Хейр, — «его чашу яда размешивали мечом Дамокла». В пьесе есть драматические сцены, но поскольку автор переносит действие то в Риджент-парк, то в Ротерхит, изображая оргии, пьеса начинает обретать сходство с шатким карточным домиком. (Прим. авт.)

дывается», где герцогское семейство развлекается эпиграммами; «Перед празднеством», расширенная сценическая редакция рассказа Моэма, сделанная Родни Аклендом, — динамическая комедия, напоминающая удар грома над Сарри; «Гувернантка» Патрика Хамилтона, которая почти до самого конца уверенно шагает по проторенным путям психологической мелодрамы; ирландская комедия Уолтера Маккена «Скачки в Галвее»¹, которая вскипает наподобие пенистого торфяного потока на улице Баттермилк в Галвее; пьеса Джоан Темпл «В трактире нет мест», не лишенная драматизма и социальной остроты; «Улыбка Джонконды», где Олдос Хаксли смешал воедино метафизику и мелодраму; инсценировка Роналда Гоу «Энн Вероника» и «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», где Уэнди Хиллер так играла Тэсс, как будто сама была из Уэссекса²; «Черный шифон» Лесли Сторма, лучшая пьеса на психиатрические темы, слишком часто используемые на театре.

В заключение скажем о тех иностранных пьесах, которые ставились в этот период на лондонской сцене. Из американских пьес прежде всего запомнится «На острие ножа» Торнтона Уайлдера, «История земли и человечества в комическом аспекте» (впрочем, скорее космическом, чем комическом), о которой говорил весь Лондон в 1945 году: это аллегория-фантазия о пути Человека, где участвуют и динозавры, и Моисей, и Гомер, о пути, который начиная с ледникового периода полон бесконечных опасностей и проходит то и дело по самому краю пропасти. И несмотря на то, что гибель подстерегает Человека на каждом шагу, ему каждый раз все-таки удастся уцелеть. Два молодых автора Говард Ричардсон и Уильям Берни создали свою фантазию «Лунная тьма» на материале баллады Барбары Аллен, и Питеру Бруку удалось донести до зрителя все — и ощущение места действия и огромную эмоциональную силу, равную, быть может, силе эпохи Возрождения. «Наследница», поставленная в театре «Хеймаркет» в 1949/50 году, — крепко скроенная драма, драма разочарования: отец разочарован в дочери, дочь в своем возлюбленном, возлюбленный в своих надеждах на обогащение. Благодаря Рут и Августу Гётц, написавшим эту пьесу по мотивам «Вашингтонского сквера», Генри Джеймс посмертно обрел ту славу, которой не дождался при жизни. Теннесси Уильямс, драматург, которого многие склонны переоценивать, предложил вниманию зрителя «Стеклянный зверинец» — пьесу, полную хитросилетений и имевшую успех лишь благодаря участию замечательной американской актрисы Элен Хейс; а также «Трамвай под названием Желание» — скучный и довольно грязный анекдот, который явно не оправдал своего шумного анонса и который,

¹ Была напечатана под заглавием «Особняк Мунго». (Прим. авт.)

² Уэссекс — древнее англосаксонское королевство, место действия большинства романов Т. Гарди. (Прим. ред.)

по-моему, будет предан забвению... Артур Миллер был представлен одной хорошей пьесой — «Все мои сыновья» и одной крикливо-хаотичной — «Смерть коммивояжера», напоминающей похоронное шествие маршкетера. «Анна Лукаста» Филипа Йордана — мелодрама, которая обаяна своим успехом труппе негритянских актеров. Уильям Сароян написал несколько пьес, перед которыми испытываешь замешательство. Я предпочитаю им запутанный фарс Мери Чейс «Гарвсей», который является одной из самых странных пьес, когда-либо исполнявшихся на сцене. Элвуд П. Доуд, алкоголик, живущий в маленьком городке западного штата, сидит целыми днями в Чарлейз плейс. Это общительный вежливый человек, ведущий разговоры с бесплотным духом. Но сам он это отрицает: он говорит, что беседует со своим другом Гарвеем — с милым и мудрым белым кроликом, ростом с человека. Впервые Элвуд встретил его ночью — кролик стоял, облокотившись о фонарный столб, и заговорил вдруг, обращаясь к нему по имени: Элвуд несколько не удивился, ведь в маленьких городах Запада все знают друг друга. И вот теперь они неразлучные друзья, один видимый, другой невидимый. Писательница, вероятно, обрадовалась своей счастливой находке, но жаль только, что ей не удалось сделать на этом материале что-то более значительное, чем добродушный фарс. В Лондоне Элвуда играл на протяжении года, до самой своей смерти, Сид Филд, которого долго будут помнить в этой роли и после того, как пьеса будет забыта. Элвуд — Филд — это типичный добрый дядюшка, холостяк. Вот все, что мы, собственно, узнавали о нем, разумеется, помимо того, что он знаком с Гарвеем. Но Филд был первоклассным мимистом, в его бровях, в улыбке и полуулыбке, в морщинке у губ, в его безмолвных беседах с Гарвеем было столько выразительности, что нам начинало казаться: мы действительно видим кролика. В обществе Филда мы способны были, как Белая королева¹, поверить одновременно в шесть невозможных вещей до завтрака.

Лондонский театр всегда платил дань уважения Парижу. Несколько довольно спорных пьес пересекли Ла-Манш. Среди них были пьесы Жана-Поля Сартра, лучшая из которых, «Преступление, вызванное страстью», оказалась содержательной политической мелодрамой. «Олд Вик» поставил мрачную «Антигону» Жана Ануя, где тема Софокла — конфликт гуманистического начала и политической целесообразности — была представлена в свете современных идей, что подчеркивалось, в частности, использованием современных костюмов. Кристофер Фрай переработал тонкую, как паутинка, фантазию Ануя «Сияние вокруг луны», Кити Блэк создала вольный вариант классического мифа об Орфее и Эвридике «Точка отправления», который значительно более

¹ Персонаж из сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес». (Прим. ред.)

богат постановочными эффектами, чем разумной философией. Примерно в то же время, осенью 1950 года, Бирмингемский репертуарный театр поставил «Ардель» Ануя, комедию, проникнутую горечью отчаяния, где любовь обречена, а смех звучит насмешкой. Нам показали также¹ глупую пьесу Камю «Калигула»: император нудно бродил по сцене и гримасничал, глядя на себя в зеркало, состоявшее из одной рамы. Казалось, этому не будет конца. Роналд Данкен перевел высокопарную, в духе Гюго, драму Кокто «Орел о двух головах», где Эйлин Хэрли получила возможность продемонстрировать свое мастерство в роли вдовствующей королевы Руритании, проживающей в своем замке на вершине скалы среди грохота грома и ударов молний. Из этой пьесы получилась бы великолепная опера, что-либо наподобие «Тоски» Пуччини.

Бродвейские мелодии хлынули в Лондон мощным потоком. В мае 1947 года мы увидели незабываемую «Оклахому»² — дестиге нью-йоркского театра «Гилд», спустившуюся с гор, чтобы показать, как следует ставить музыкальные спектакли. Это был спектакль, лишенный неуместной громоздкости, увлекаемый вперед сверкающим, быстро несущимся потоком. Музыка Ричарда Роджерса (включая знаменитую арию «О, какое чудное утро!») можно было бы охарактеризовать с помощью цитаты из Карла Сэндберга: «... благоухает, как свежескошенное сено на полу амбара, приготовленного для танцев; шагает, как молодой розовощекий крестьянин; катится, как новая телега, у которой смазаны все четыре колеса». Первый спектакль «Оклахомы» в театре «Друри Лейн» был большим событием; затем появилась музыкальная комедия «Анни, возьми ружье» (музыка Ирвинга Берлина) в театре «Коллизеум», где Долорес Грей поразила английскую публику своим темпераментом. «Бригадун» — третья американская музыкальная пьеса (музыка Фредерика Лоу) — рассказывает о том, как в 1735 году, желая спасти от ведьм шотландскую деревню Бригадун, добрый священник сотворил молитву, в которой просил скрыть деревню в тумане, из которого она будет появляться лишь раз в столетие. Так и происходит. Зритель посещает это местечко, населенное людьми, которым в момент кратковременного возвращения на землю насчитывается уже по двести с лишним лет. С другой стороны, Лондон помнит провал «Радуги Финниана» (музыка Бертон Лейна) — пьесы о чуде, девице, гноме и глиняном кувшине. В ответ на американские спектакли англичане создали три оперетты, остроумно написанные А. П. Гербертом (сэр Алланом). Музыка принадлежала Виван Эллис, постановка — Кокрану. Пародия на пьесы времен царствования королевы Виктории — «Благословите новобрачную» — выдержала свыше восьмисот представлений. В этом спектакле выдвиг-

¹ В театре «Эмбасси», Лондон (1949). (Прим. авт.)

² В основу положено произведение Линн Риггс «Сирень зеленет». (Прим. авт.)

нулся новый комический актер Брайен Рис. «Биг Бен» и «Сверху крепко» успехом не пользовались, хотя и не были лишены достоинств, и сэр Чарлз Кокраншний раз доказал, что чувство стиля — немаловажное достоинство. Значительно менее стильными были громоздкие постановки Айвора Новелло (например, «Рапсодия короля»), однако Новелло был прекрасным либреттистом, композитором и актером, и именно это обеспечивало ему успех. Он умер 6 марта 1951 года, пережив сэра Чарлза Кокрана на несколько недель. Английский театр понес в обоих случаях большую потерю.

Слово

Единственный драматург, помимо Шоу, применительно к которому можно употреблять превосходную степень, — это Шон О'Кейси. На протяжении последних лет британский театр пренебрегал им. В 40-х годах только в Кингс Кросс, в маленьком театре «Юнити», играющем лишь для узкого круга приверженцев, можно было посмотреть пьесу «Звезда становится красной», написанную в менее решительной манере, чем обычно свойственно О'Кейси; да еще «Пурпурная пыль» в ливерпульском «Плейхауз». А такая пьеса, как «Петух-джентльмен» («Фок-а-дудл денди»)¹, шла лишь в исполнении любительской труппы в Ньюкасле-на-Тайпе. Правда, в конце концов на лондонскую сцену попали «Красные розы для меня», но постановка значительно затянулась, так как со сцены театра, ставившего эту пьесу, долго и упорно не сходили заповолившие репертуар комедии. Что же касается пьесы «Дубовые листья и лаванда», то она не имела успеха, да и понятно почему. Постановка была очень плохой, одной из худших когда-либо мною виденных. Так не следует поступать с драматургом, возмечившим в наше время слово, когда все другие, за исключением, быть может, Кристофера Фрая, уделяют ему так мало внимания. Пьесы О'Кейси отличаются необычайной красочностью и яркостью образов; они напоминают хлопочущий горный поток в период таяния снегов. Тех зрителей, которые не приемлют в театре театральности, это может даже оттолкнуть. Но его, мне кажется, оценили бы на Бэнк-сайде². ...Драматург, как во времена Елизаветы, умсет смаковать слово, ощущает его ценность, излучаемый им свет. Он горстями рассыпает их, эти «огненные опалы, сапфиры, аметисты, гиацинты, твердые топазы, зеленые, как трава, изумруды». Слепленные их блеском, мы перестаем замечать ту простую ткань, на которой они разбросаны. Я видел хороший спектакль «Пурпурная пыль» в Ливерпуле, когда «Олд Вик» выступал в помещении тамошнего театра. Но в Лондоне он показан не был. В пьесе «Красные розы для меня», которая, хотя и

¹ Она шла также в театре «Литтл» в Техасе. (Прим. авт.)

² Бэнк-сайд — район на берегу Темзы, раньше — место расположения многих театров, в том числе шекспировского «Глобуса». (Прим. ред.)

с опозданием, но все же прошла на лондонской сцене... речь идет о забастовке железнодорожников и об обреченном идеалисте.

Зритель благодарен О'Кейси за его язык, за ту красочность образов, которыми он наполняет сцену. Даже в тех случаях, когда он допускает явные излишества, эти преувеличения содержат в себе такой смелый вызов, что уже одно это вызывает восхищение. И последняя его пьеса — «Петух-джентльмен» — говорит о том, что есть еще порох в пороховнице.

Есть один драматург, который обладает даром, близким О'Кейси. Правда, ему не хватает умения О'Кейси строить сюжет. Речь идет о Кристофере Фрае. Именно благодаря Фраю в пятидесятых годах стихотворная драма вновь обрела право на гражданство. Отныне мэнеджеры не будут чураться пьес, написанных поэтами. Фрай и Т. С. Элиот, каждый в своей манере, доказали, что зрителя можно заставить слушать на протяжении целого вечера речь, заключенную в метрическую форму. Фрай считает, что критики слишком много говорят о роли слова в его произведениях. Ему кажется, что они неправы, когда, прислушиваясь исключительно к музыке слова, игнорируют содержание произведения. Но это естественно. Мало кто в наше время разрешает словам свободно литься. Фрай располагает пятьюдесятью словами для выражения одной мысли, в то время как другие драматурги используют едва пять. Вряд ли кто более него щедр на метафоры и сравнения. По всей вероятности, не случайно, что успех пришел к нему именно в ту пору, когда наметилось отрицательное отношение к плохо изложенной мысли, неряшливому слогу. Правда, впадая в обратную крайность, рискуешь создать произведение, состоящее сплошь из одних звуковых сочетаний, что вызовет несомненный протест как со стороны представителей интеллектуального направления, находящих удовлетворение в глубокомысленных рассуждениях, так и со стороны рядового зрителя, который требует прежде всего интересной интриги — требование, кстати говоря, вполне законное и здравое.

Кристофер Фрай в скором времени, вероятно, сможет разрешить наши сомнения, создав произведения, отвечающие чаяниям всех зрителей. В настоящее время ему не всегда это удается. Но есть основание надеяться, что он сможет добиться успеха у всех, тем более что ему присуще чувство юмора. Очень немногие современные драматурги, пишущие в стихотворной форме, обладают этим чувством.

Кристофер Фрай — бывший школьный учитель, актер, лектор и постановщик. Первая его пьеса была написана в манере Т. С. Элиота. Она называлась «Юноша с тележкой»... Деревенский любительский театр «Колманс Хэтч» в Суссексе поставил ее в 1938 году. Спустя одиннадцать лет профессиональные актеры под руководством Джона Гилгуда показали ее в театре «Лирик» в Хаммерсмите. Оказалось, что она неспо-

собна выдержать испытания временем, и ее, написанную в мягких тонах, но неглубокую, можно ставить разве что в дни сельских празднеств для развлечения, а про ее автора зритель вправе был сказать словами Оверду из «Варфоломеевской ярмарки»: «Этот молодой человек несет в себе зародыш ужасной болезни — поэзии». За десять лет, из которых он некоторое время находился в армии, Фрай написал две пьесы в духе средневековых народных драм, пьесу на сюжет из Ветхого завета «Первенец» и комедию «Частые возрождения Феникса». Лишь последней из перечисленных пьес он обратил на себя внимание; она была поставлена весной 1946 года в «Меркури театр». Фрай говорит, что сюжет «Феникса» был им заимствован у Джереми Тейлора, который в свою очередь позаимствовал его у Петрония. А название? «У Роберта Бертона, цитирующего Марциала». Фрай задался целью развлекать во что бы то ни стало. Его комедия — одна из самых веселых и в то же время самых неожиданных на современной сцене. Нью-Йорк ее не принял, впрочем, манера, в которой она написана, едва ли подходит для Бродвея. Здесь нет двусмысленных шуток, дешевых театральных эффектов в стиле Лонсдейла. Пьеса написана в стихах, в ней всего три персонажа. События в ней происходят в течение трех часов, место действия — склеп Вергилия в Эфесе. Задолго до появления этой пьесы существовала другая малоинтересная пьеса в стихах под названием «Вот путь к могиле»¹. Фрай не ограничивается тем, что подводит нас к краю могилы, он непосредственно вводит нас туда и всячески стремится повеселить.

...Фрай остроумен, и его фраза подчас крылата. Те же качества проявились и в другой его комедии — «Леди не для сожжения», впервые поставленной в «Артс театр клуб» весной 1948 года. После постановки «Леди» Фраю, далеко не в последний раз, стали досаждают критики. Можно было подумать, что, слушая, они совершенно ничего не слышали. Вместо того чтобы уяснить себе смысл слов, произносимых персонажами, они писали о «красноречивых героях, которых невозможно удержать в памяти по той причине, что все они говорят одинаково». Или же они предлагали Фраю, использующему все богатство английского языка, дать себе труд обратить внимание на поступки героев. Этих критиков, в конечном счете, нельзя даже особенно винить. Фрай действительно щедр на слова. В «Леди» его фраза отличается полнотой, свойственной елизаветинской эпохе. Диалог настолько насыщен, что с одного раза даже трудно оценить его достоинства. После спектакля пьесу можно обсуждать, имея в руках текст; во время же спектакля речь персонажей нередко воспринимается лишь как поток звуков, но мы уже давно не встречали слов такой мощности. Действие «Леди» относится к временам, близким средневековью. Речь идет о мужчине, который хо-

¹ «Вот путь к могиле» — пьеса Роналда Данкена. (Прим. ред.).

чет, чтобы его повесили, и об обвиненной в общении с дьяволом женщине, которая не хочет, чтобы ее сожгли. В кратком предисловии Фрай говорит, что в пьесе «в едином хороводе кружатся различные человеческие интеллекты. Атмосфера пьесы соответствует скорее комедии».

...Пьеса серьезна по теме, но диалог Фрая ослепляет, как если бы нас ослепляли сильным прожектором; мы жмуримся, когда нам в глаза светит апрельское солнце, нам застит глаза сверканье фейерверка. Зритель уходил из театра «Артс» в восторге от слышанного, но сожалея, что его отвлекли от сюжета пьесы. Тем не менее нельзя отрицать, что гибкость стиха, категорический отказ Фрая от выпренности, от торжественных одеяний, обычно сопутствующих стихотворным драмам, — доставляли наслаждение. И все-таки некоторые, хоть они и понимали, что это неблагоприятно, продолжали мечтать о более театральной форме и о большей понятности.

Пьеса «Тор и ангелы»¹, показанная тем же летом в зале капитула Кентерберийского собора, религиозная драма, действие которой разворачивается в доме крестьянина из племени ютов² в 596 году. Св. Августин является из Рима, и христианство вступает в столкновение с язычеством. Крестьянин принимает христианство, весна прогоняет зиму.

Театральные круги к этому времени уже знали Фрая, но широкой публике его имя еще не было известно. Он утвердил себя в 1949 году, в возрасте 41 года. Джон Гилгуд выступил в роли Томаса Мендипа в «Леди» в театре «Глоб», и на протяжении девяти месяцев современная стихотворная драма шла ежедневно в Уэст-Энде, в самом сердце коммерческого театра — на Шефтсбери-авеню. Фрай сумел заставить зрителя слушать себя. Его победа была, таким образом, двойной победой. В 1950 году Лоренс Оливье арендовал театр «Сент-Джеймсес» и начал представления с лучшей многоактной пьесы Фрая «Наблюдая Венеру». Айвор Браун совершенно справедливо сравнивал ее с другой пьесой, где звучание фразы также папоминает шуршание тафты, где слова также отливают шелком и где нам открывается мир придворных причуд — с комедией «Бесплодные усилия любви»... В «Венере» разрабатывается тема одиночества. Это история герцога Алтэра, астронома, который вначале утверждает, что смирился со своим одиночеством, но тем не менее очень скоро вынужден приветствовать бессмертную Венеру. Комедия эта, как и предыдущие произведения Фрая, написана мастерски. Фрай был, как всегда, слишком щедр, слишком подробен: его пьеса — россыпи фраз. слушающему некогда отбирать и разбираться в сложностях. Мы увидим, как в дальнейшем ему удастся убедить людей в том, что ткань его пьесы крепче, чем им кажется с первого взгляда, что его образы обла-

¹ Тор — бог грома, войны и силы в скандинавских легендах. (Прим. ред.)

² Юты — немецкие племена; в V веке вторглись в юго-западную Англию (Прим. ред.)

дают большей вещественностью, чем им казалось... Но слова остаются, остается и музыка... И мы согласны с издателем произведений Фрая, утверждающим, что Фрай «способствовал долгожданному восстановлению в правах комического духа в английской поэтической драме». Он привел бы в замешательство поэтов-драматургов эпохи Виктории, которые почитали смешное в стихе столь же неподобающим, как смех во время церковной службы. Некоторые писатели придерживаются этой точки зрения и в наши дни.

Другой поэт, Т. С. Элиот, написал летом 1949 года пьесу под названием «Коктейл-парти». Она была показана во время Эдинбургского фестиваля в постановке Мартина Э. Брауна. Ее либо возносили примерно в тех же словах, что и Стивена Филлипса лет пятьдесят назад, либо начисто отвергали. Руководитель труппы, ставящий пьесу, решил показать ее сначала в Нью-Йорке и уже затем в Лондоне. Нью-Йорк шумно приветствовал ее, а Лондон летом 1950 года приветствовал еще шумнее. «Коктейл-парти» непохожа на поэтическую пьесу в том смысле, как это понималось в эпоху Эдуарда; многие зрители утверждали, что именно этим-то она им и нравится. Элиот стремится скрыть от нас, что пьеса написана в стихах, хотя в печатном виде все диалоги укладываются в метрику стиха и даже в театре мы все время ощущаем его размер.

...Действие происходит в квартире в районе Майфэр и в приемной комнате на Харлей-стрит. Оформление пьесы может быть отнесено к жанру светской комедии, но все, что происходит внутри этой рамы, — абсолютно серьезно. Автор предоставляет нам самим доискиваться смысла пьесы; и мы вправе увидеть в ней то, что нам хочется. В первом и в последнем акте мы присутствуем на двух «коктейл-парти». Между ними проходит два года. За эти годы все меняется в жизни героев. В этом повинны три добровольных «опекуна», возглавляемые элегантным психиатром, который у Элиота осуществляет как бы верховную власть. Мы должны быть честны по отношению к самим себе и избегать обмана; каждый волен жить так, как он считает нужным, даже если ради этого приходится терпеть лишения. В этом смысл пьесы...

«Олд Вик» и фестиваль

Летом 1950 года было объявлено, что труппа «Олд Вик» возвращается наконец в свое помещение на Ватерлоо Род, которое долгое время использовалось лишь частично: там проходили практику студенты «Янг Вик». Последние четыре сезона, которые труппа «Олд Вик» играла на Уэст-Энде, не были равноценны. Основным событием сезона 1946/47 года оказался Лир в исполнении Лоренса Оливье, который может служить примером редкой правдивости, патетики и убедительной изобретатель-

ности. (Изобретательность Оливье всегда оправдана: он никогда не занимается украшением ради украшения, как это постоянно делают современные исполнители в шекспировских пьесах.) Когда Лир—Оливье, становясь на колени, говорил: «Я, кажется, сойду сейчас с ума», или когда он, держа в руках мертвую Корделию, кричал (это сердце его кричало): «Вопите, войте, войте! Вы из камня», — зрителя охватывало чувство бесконечной жалости и огромного страха. Такой силы не удавалось достигнуть ни одному из современных исполнителей этой роли. Однако если в данном случае выбор актером роли не мог никого удивить, то иначе обстояло дело, когда Ралф Ричардсон взялся играть Сирано де Бержерака, этого остроумнейшего из гасконцев. В принципе далекий от романтизма, он смело вступил в схватку с произведением Ростана, которое к тому же было переведено бесцветно, хотя и добросовестно. Труппа поставила также пьесу Пристли «Инспектор пришел» и мило дурачилась в «Алхимике» (о, слишком редко исполняемый Бен Джонсон), несмотря на то, что кому-то пришла неудачная мысль одеть героев в костюмы позднейшей эпохи. В последующем сезоне на память приходит Жанна¹ в исполнении Селии Джонсон, которая предстала перед нами как воплощение святости: не дева-воительница, а «бедное невинное дитя божье»; а также Алек Гиннесс в роли Менения Агриппы в «Кориолане», где не было и намека на традиционное исполнение этого образа. Эдит Эванс, которая в 20—30-х годах была непревзойденной по задору Милламант, в 1948 году превратилась в увядшую леди Уишфорт², а позднее с удивительной нежностью произносила слова Раневской, обращенные на рассвете к вишневному саду. В начале 1949 года Лоренс Оливье, который к этому времени, как и Ралф Ричардсон, был удостоен рыцарского звания, вернулся из гастролей по Австралии и с триумфом выступил в «Ричарде III» Шекспира и в «Антигоне» Ануя (вся тяжесть пьесы пала на плечи Вивьен Ли и Джорджа Релфа), а также в «Школе злословия», отказавшись от традиционной трактовки сэра Питера как дряхлого старика и придавая образу большую жизненную правду. Леди Тизл в исполнении Вивьен Ли находилась в полном стилевом соответствии с сэром Питером — Оливье, и на этот раз нам не пытались продемонстрировать привычный дуэт между старичком, впадшим в детство, и марионеткой.

В это лето триумvirат (Оливье—Ричардсон—Баррел) передал административную власть над «Олд Вик» в руки Ллевелина Риса³, а Хью Хант из бристольской труппы был приглашен режиссером. Сезон

¹ Героиня пьесы Б. Шоу «Святая Иоанна». (Прим. ред.)

² Милламант и леди Уишфорт — персонажи из пьесы У. Конгрива «Так поступают в свете». (Прим. ред.)

³ Ранее Ллевелин Рис занимал пост директора театрального отдела в Совете искусств. (Прим. авт.)

1949/50 года открылся очаровательной постановкой комедии «Бесплодные усилия любви». Эта пьеса — праздничный поток слов, танец фраз, которые сверкают на солнце (как странно, что эти же образы мы употребляли, когда говорили об одном из современных драматургов), затем смех иссякает, и в пьесе, поначалу напоминающей изысканный пир, сверкание весеннего солнца постепенно затухает, и наступают сумерки, выпадает печальная роса, звучат деревенские песни. Постановка Хью Хантом этой комедии, названной немецким мудрецом «излишне игривой», очень выиграла от участия в ней двух актеров, которые, казалось, забрели из елизаветинского Стратфорда в парк Наварры. Речь идет о Дигнеме, исполнявшем роль общительного и сердитого чудака учителя, бредившего латынью, и о Майлсе Маллесоне в роли Натаниэля. Это помощник приходского священника, «чудесный сосед... и замечательный игрок в крикет». Натаниэль произносит девятнадцать речей, и на их протяжении лицо Маллесона было как бы вылеплено из пластилина. Маллесон выглядел так, точно попал в оползень. Но при этом пытается сохранить удивительно умное выражение. Перед нами был человек, не отставший от современности и одновременно хорошо знакомый с классиками: он всячески стремился убедить Олоферна, которого буквально обождал, что в состоянии принять участие в любой полемике. Некоторое время спустя Маллесон играл Гарпагона в «Скупом» — собственной редакции мольеровского «Скупого». Этот спектакль заставил меня провести январскую ночь в Уайтби графства Йорк. Маленький портовый город, увенчанный развалинами древнего аббатства, лежал под холодным звездным небом, и волны Северного моря плескались у стен театра «Спа». Это было начало организованной «Советом искусств» гастрольной поездки по деревням и маленьким городкам, которой руководил Тайрон Гатри... Он сказал, что «Скупой» не является буквальным переводом. Это скорее попытка «пересказать пьесу», благодаря чему через триста лет она зазвучала на современной сцене более действенно. Достоинства переделки Маллесона станут очевидны, если мы сравним одну строку в двух переводах. Первые слова Марианны у Маллесона выглядят так: «О Фрозина, я так несчастна. Я так боюсь этой встречи». А вот эти же слова в переводе, помещенном в академическом издании XVIII века: «О Фрозина! В каком странном состоянии я пребываю! Если сказать искренне, что я чувствую, так это ужасное отвращение к предстоящему свиданию!» Некоторые возражали против маллесоновской трактовки образа Гарпагона, которого актер лишил жала, изображая эдакой треской в ермолке. Но в пределах избранной им трактовки исполнение его отличалось подлинным комизмом. Невозможно забыть его рыбы глаза, его трясущиеся щеки-жабры, его постоянно приоткрытый рот, наконец, ту искренность, с какой он отдавался единственной страсти своей жизни.

Другое значительное событие 1950 года — это выступление Майкла Редгрейва¹ в роли Гамлета, которого он сыграл степенным, очень умным человеком и имел успех как в Эльсиноре, где труппа выступала в первой половине июня во дворце Кронборга, так и в Лондоне, у постоянных зрителей «Олд Вик».

Следует, однако, признать, что в эти последние сезоны «Олд Вик» не всегда был на высоте положения. Он пережил ряд серьезных неудач, например поставив «Доктора Фауста»... Исполнявшийся в излишне замедленном темпе «Ревизор» не провалился окончательно лишь благодаря виртуозной игре Алека Гиннесса, а «Так поступают в свете» без Эдит Эванс утерjala бы всякий смысл. Но, с другой стороны, именно театр «Олд Вик» продемонстрировал нам редкие в наши дни примеры высшего актерского мастерства, заслуживающие самых восторженных эпитетов. Мы надеемся, что в будущем в Национальном театре удастся достичь еще больших высот.

После апреля 1946 года театр «Олд Вик» нашел, как ни странно, соперника в Стратфорде-на-Эйвоне. Многие зрители стали ездить ежегодно в графство Уорикшир, чтобы посмотреть спектакли Мемориального театра, независимо от качества исполнения и постановки. В 1946 году сэр Барри Джексон взял на себя руководство фестивалем. И вот привезшийся всем ритуал вдруг обрел жизненную силу. Фестиваль утержал свой местный характер. Сэр Барри отказался от традиции показывать все спектакли на протяжении первой недели или первых десяти дней фестиваля; он пригласил новых изобретательных режиссеров; он улучшил условия работы в театре; привлек в Стратфорд ведущих актеров Англии... Он любил Шекспира. При нем значение фестиваля неизмеримо возросло. Когда он ушел осенью 1948 года, в конце своего третьего сезона, его преемник, Антони Куэйл, смог идти уже по расширенному пути, не встречая никаких препятствий. Действительно, фестиваль, который в 1879 году продолжался всего 10 дней, к 1950 году продолжается 8 месяцев. И даже это стало казаться недостаточным. Верные друзья фестиваля, помнившие 20-е и 30-е годы, не могли не посмеиваться, замечая, как желание следовать моде побуждает сейчас приезжать сюда сотни людей, которые раньше никогда бы об этом и не подумали («Это деревенское развлечение. Я ненавижу деревню и все, что с ней связано»). Стратфорд обновился. Конечно, и здесь были искания, были ошибки, но немало было и таких постановок и ролей, которые заслуживают упоминания: постановка «Бесплодных усилий любви», очаровательная по ритму и рисунку, выдвинувшая в первые ряды молодого режиссера Питера Брука; Роберт Харрис в роли Фауста — актер, обладающий страстностью и голосом, которых требует

¹ Майкл Редгрейв будет играть Ричарда II, Хотспера и Просперо в Стратфорде-на-Эйвоне во время Фестиваля 1951 года. (Прим. авт.)

Марло; он же в роли Ричарда II в постановке Уолтера Хадда; Пол Скоффилд в ряде ролей — Гамлет, Эгьючик, Армадо, Перикл, Троиц; Годфри Тирл в роли Отелло, создавший один из самых благородных образов нашего времени, несмотря на то, что ему не удалось передать последний порыв страсти, этот «громоподобный голос разбившейся волны»; «Генрих VIII» Тайрона Гатри, сумевшего с помощью единой постоянной декорационной установки представить нам эту по-осеннему томную хронику в таком стремительном темпе, что каждому неожиданно стала ясна мораль, лежащая в основе пьесы: скоротечность славы и королевской милости, выраженная в словах «Как скоро могущество встречается с нищетой». В 1950 году Гилгуд впервые выступил в Стратфорде. В «Мере за меру» в постановке Питера Брука он играл Анжело, который в первых сценах буквально задыхается от сознания собственной добродетели. В «Много шума из ничего» Гилгуд и Пегги Эшкрофт, пикируясь с ослепительным мастерством, весело провели весь спектакль. На премьере «Лиры» сначала создалось впечатление, что Лир—Гилгуд не вырос по сравнению со старым Лиром — Гилгудом в постановке «Олд Вик» 1940 года, и только к концу спектакля актер, как всегда со свойственной ему интеллектуальностью, сумел обогатить образ новыми красками. Его пафос нарастал с некоторой медлительностью, но в последующих спектаклях он продемонстрировал еще большее овладение ролью. В другой роли, исполненной Гилгудом, в роли Кассия, не было никакой нерешительности. Слова, произносимые им в начале пьесы, когда он толкает Брута к краю пропасти, являлись примером великолепной по мастерству декламации, которая волновала подобно призывным звукам трубы. Неудачна в этой постановке была только сцена ссоры, где сражающиеся римляне оказались вынужденными толочься на одном месте.

Из других драматических фестивалей более значительным был Эдинбургский. (Малвернский фестиваль лишь раз пробудился к жизни, в 1949 году, да и то не слишком удачно.) Несмотря на то, что основное внимание в Эдинбурге уделяется музыке, на фестивале было показано несколько неплохих драматических спектаклей, среди которых один заслуживал высокой оценки. Тайрон Гатри взял острую «Сатиру на три сословия» Дейвида Линдсея (она исполнялась в Линлитгоу в 1540 году в присутствии Иакова V и Марии Лоррэнской) и поставил в сценической обработке Роберта Кемпа, создав торжественный и яркий спектакль, который по своей торжественности и яркости напоминал войска, выступающие на параде с развернутыми знаменами. Гатри поставил также пастораль «Нежный пастушок» (1725) Аллена Рамсея, который в свое время изготавлял для Эдинбургского театра парики. Она исполнялась не на сцене настоящего театра, а в парадном зале Королевской средней школы, около полуночи (когда фантазия не может не разыгаться), при свете свечей. Спектакль начался в половине двенадцатого; на протяжении двух

часов тени скользили по маленькой белой, чем-то напоминающей палубу корабля сцене, по обеим сторонам которой расположились лакеи в livреях с серебряными канделябрами в руках. Как странно было в половине второго ночи из этого мира баллад и стихов выйти на улицу и теплым тихим рассветом идти в сторону Принсес-стрит — туда, где на фоне тускло светящегося неба еле вырисовывались очертания Старого города. В Эдинбургском театре «Ройал Лицеум» зародилась также пьеса «Коктейл-парти». В одном из предыдущих сезонов Эйлин Хэрли сделала попытку оживить «Медею» в американском переводе, который оказался удивительно плоским. Уж лучше было сохранить привычный текст Гилберта Марри, несмотря на то, что каждый считает своим долгом заявить: «В своих переводах профессор Марри... следует проторенным путем». Конечно, можно сойти с проторенного пути и свалиться в пропасть. Только это опасно.

Вдали от центра

Настоящий любитель театра должен быть также любителем клубов. Сцена очень многим обязана лучшим клубам и районным театрам, расположенным вдали от центра города, с их частой сменой репертуара. Один из лучших театров этого типа, «Артс», находится в непосредственной близости от Чаринг Кросс Род. В другие же театры нам приходится ехать в Ноттинг Хилл или Бейсуотер, в верхнюю часть города в Суисс коттедж или в нижнюю часть — в Кью; сегодня в Хаммерсмит, завтра в Палмерс Грин. Среди этих театров два работают в помещениях, в прошлом принадлежавших церквям, третий находится в полуподвальном этаже большого дома. Четвертый расположен высоко над магазином и напоминает верх омнибуса, пятый занимает бывший спортивный зал. У некоторых сцена не больше подноса или скатерти. Посещать эти театры, находящиеся в стороне от центра города, где расположились коммерческие театры, всегда интересно. Иногда здесь можно увидеть пьесу, которая в дальнейшем будет признана повсеместно (бывает ведь, что и пескарь ловит кита), а иногда и такую, от которой через неделю не остается и следа; здесь можно увидеть рядом с произведениями Ибсена и Стриндберга пьесы, представляющие собой плоды очередного смелого эксперимента, или постановку хорошей, но несправедливо обойденной современной пьесы. Так или иначе, в каждом спектакле здесь ощущается тот «свежий запах озона», о котором говорил Макс Бирбом. Здесь можно увидеть молодого актера, только начавшего привлекать внимание публики, и артиста, давно пользующегося известностью, которому удалось наконец сыграть роль, являющуюся предметом его мечтаний, но отвергнутую коммерческим театром. Мы отправляемся либо в клуб, где желающие посещать спектакли платят небольшой ежегодный взнос, либо в театр обыкновенного типа, при котором есть также нечто вроде клуба,

объединяющего зрителей воскресных представлений. Клуб имеет право ставить пьесы, не прошедшие официальную цензуру и не допущенные к исполнению на публичной сцене. Так было, например, с пьесой Лоренса Хаусмена «Victoria Regina», впоследствии разрешенной к постановке повсеместно. Театр «Артс» поставил в 1946 году совсем в ином ключе жестокую пьесу Сартра «За закрытой дверью», переведенную на английский язык под названием «Заколдованный круг». Как правило, всегда можно найти что-то интересное в театре «Артс» — крохотном национальном театре, который отличался исключительной свежестью и новизной постановок в 1942 году, когда во главе его стал Алек Клунс, и осуществил с тех пор не менее ста постановок. Конечно, неудачи бывают и здесь. Но все-таки мы благодарны этому театру, который подарил нам немало счастливых минут, особенно во время фестивалей отечественной драмы, когда были показаны такие пьесы, как «Верная пара» Фаркера, произведение молодого пращадца, или как «Удар грома» Пинеро. В театре «Артс» Алек Клунс выступил в роли Гамлета, здесь состоялось несколько интересных постановок пьес Шоу. Кстати, Шоу особенно повезло в этом театре. Именно здесь девяностолетне Шоу было отмечено постановкой его стремительной риторической драмы «Дон-Жуан в аду»¹, а его девяносточетырехлетие — постановкой пьесы «Дом, где разбиваются сердца». В промежутке же нам показали «Назад к Мафусаилу» полностью. Театр «Артс» никогда не терпел монотонности. Вспомним хотя бы «Дом сожалений», где Питер Устинов, как всегда, размышлял о прошлом; «Священный остров» Брайди; пьесу «Тренер», написанную пятью авторами как бы методом моментальной съемки; «Хиндл просыпается» Хотона и постановку «Строителя Сольнеса», где Фредерик Фальк (который впоследствии одолел роль Боркмана) с копьём наперевес обрушился на Сольнеса, а экстагическая Хильда Валери Уайт выразила, казалось, самую сущность пбсенизма.

Все, бывшие в театре «Артс» в день премьеры «Иванова» поздней весной 1950 года, помнят, как много им дал этот спектакль и в то же время каким странным он показался. Формально эта пьеса ставилась в Лондоне не впервые, но мало кто помнил две постановки, осуществленные Сценическим обществом в 1925 году, когда Чехов еще не пользовался в Англии той популярностью, какую он завоевал в наши дни. Никто тогда еще не предполагал, что наступит время, когда «Вишневый сад» и «Три сестры» будут причислены к классическим произведениям. Что касается «Иванова», то это пьеса гениального мастера, который, однако, едва-едва притронулся к ней резцом... Действие происходит в одной из провинций центральной России конца XIX века. Потерянная,

¹ Акт из пьесы Б. Шоу «Человек и сверхчеловек», который часто ставится самостоятельно. (Прим. ред.)

томящаяся, жаждущая Россия предстает перед нами в этой пьесе. При поднятии занавеса напыщенный Михаил Боркин летним теплым вечером в саду в шутку направляет ружье на Иванова, а в конце четвертого акта Иванов обращает дуло пистолета против самого себя. С самого начала мы ожидали этого выстрела. Герой пьесы — идеалист, взявший на себя слишком много, человек, который говорит о себе: «В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся».

Ему свойственна типично русская черта — сознание собственной вины. Это безумно трудная роль, и мне кажется, что именно в этом причина того, что пьеса редко исполняется. Написана она в лучшей чеховской манере, и отдельные ее сцены отмечены печатью гения. Драматургическое мастерство здесь так же велико, как и в других пьесах Чехова. Особенно интересен в этом смысле второй акт, с его сложными хитроумными сплетениями, и лишь один Иванов тяжелым шагом проходит по пьесе. Этот недостаток не удалось преодолеть даже Майклу Хордерну в театре «Артс», хотя он вложил в образ Иванова так много, как ни один другой известный мне актер.

Рядом с театром «Артс» заслуживают упоминания еще два театра с частой сменой репертуара. Первый из них «Эмбасси» (Суисс коттедж), чья деятельность в период между двумя войнами — в ту пору, когда его возглавлял Роналд Адам, — заслуживает всяческих похвал. «Эмбасси» явился благодатной почвой для экспериментов и взрастил не только такие произведения, как «Шестнадцать»¹ или «Десятиминутное алиби»², — я помню осуществленные здесь постановки «Алхимика» и «Трагедии герцогини Мальфи», которые делали театру честь. После войны восстановленный театр «Эмбасси» осуществил также несколько удачных постановок, хотя на первых порах ему трудно было добиться их перенесения на Уэст-Энд. На Шефтсбери-авеню процветала система длительного прогона одной пьесы, столь ненавистная Гренвиллу-Баркеру, которая, подобно ракушкам, облепившим дно судна, затрудняет поступательный путь английского театра. В результате спектакли, которые имели все основания идти на Уэст-Энде, сходили со сцены, будучи показаны на протяжении двух-трех недель в Суисс коттедж. Первой из пьес, шедшей в новом театре «Эмбасси» и сумевшей пробиться на Уэст-Энд, был милый фарс «Глазами червяка» (1945) Р. Ф. Делдерфилда — шутка, действующими лицами которой являлись летчики, расквартированные у местных жителей во время войны. Кто мог предугадать, что она пройдет свыше 2000 раз подряд?³ Большую славу театру принесла пьеса

¹ «Шестнадцать» — пьеса Эме и Филипа Стюарт. (Прим. ред.)

² «Десятиминутное алиби» — пьеса А. Армстронга. (Прим. ред.)

³ На рождественской неделе 1950 г. пьеса «Глазами червяка» еще шла в Лондоне. (Прим. авт.)

«В трактире нет мест» — яркий рассказ о детях, живших в военные годы со своей приемной матерью, опустившейся женщиной-ворожеей, а также неоелизаветинская пьеса О'Кейси «Красные розы для меня». «Красные розы» не сразу попали на Уэст-Энд, где их не очень-то были склонны принимать; пришлось избрать окольный путь, показав спектакль после «Эмбасси» в театре «Лирик» в Хаммерсмите. Старый театр сэра Найд-жела Плейфэра влачил довольно жалкое существование, пока «Группа Четырех», получающая субсидию из средств компании «Теннент Плейз лимитед», не обосновалась в этом театре, ставя ежемесячно свои экспериментальные постановки. К сожалению, театру «Лирик», как и театру «Эмбасси», сравнительно редко удавалось переносить спектакли в театры Уэст-Энда. Тем не менее пьесы «Орел о двух головах», «Лунная тьма», «Преступление, вызванное страстью», «Остролист и плющ»¹ и два хорошо сделанных обзора «Апельсины и лимоны» и «Окрашенный в цвет двухпенсовой монеты» появились на свет в Хаммерсмите. Среди пьес, так и не вышедших за пределы местного значения, заслуживает внимания ирландская комедия Майкла Дж. Моллой «Король людей Пятницы» — остроумная романтическая фантазия, которая явилась лишним доказательством того, что возможности театра «Аббей»² далеко не исчерпаны.

Другие театры также работали в полную силу: театр «Кью», «Меркури», крохотный «Нью Линдсей», которому посчастливилось напасть на американскую пьесу «Девушка, ожидающая приглашения», «Нью Чепстоу», «Гейтуэй», театр «Торч» в своем орлином гнезде в Найтсбридже, театр «Плейерс» (под колоннадой на Виллиерс-стрит), пропагандистский «Юнити», театр «Интимейт» в Палмерс Грин, театр «Уотергейт» на Стрэнде. Мы сожалеем об исчезновении театра «Гейт», Кройдонского репертуарного театра, театра «Хэмпстэд Эвримен» и одного из самых интересных, возникших за последние годы, театра «Болтонс»³, руководителем которого Джон Уайз, ревностно относящийся к своему делу, ставил спектакли с большим выбором. Здесь, в частности, была впервые поставлена пьеса «Теперь Баррабас»... Однако в самом Лондоне и в его окрестностях сейчас функционирует достаточно клубов и театров, дающих по несколько представлений одной пьесы, чтобы каждый вечер можно было посмотреть что-то интересное, новое, идти в театр с надеждой и, быть может, стать свидетелем победы. Общества воскресных вечеров, прекратившие свое существование во время войны, возобновили свою деятельность в 1946 году, и драматурги усиленно снабжали их но-

¹ «Орел о двух головах» — пьеса Ж. Кокто, «Лунная тьма» — Г. Ричардсона и У. Берни, «Преступление, вызванное страстью» — Ж.-П. Сартра, «Остролист и плющ» — У. Брауна. (Прим. ред.)

² «Аббей» — ведущий ирландский театр. (Прим. ред.)

³ Этот театр в Дрейтон Гарденс в Кенсингтоне сейчас открылся вторично под названием «Нью Болтонс». (Прим. авт.)

выми пьесами. Лично я получил больше всего удовольствия не от новых пьес, а от «Перикла», поставленного «Группой не достигших тридцати лет». Спектакль шел без антрактов, и в нем использовался текст пьесы полностью, а постановка, осуществленная весьма ограниченными средствами, свидетельствовала о таком богатстве фантазии режиссера, что его имя — Джон Харрисон — запомнилось мне навсегда. Театральный клуб «Превью» поставил трагедию в белых стихах «Отто Великий» — странную стилизацию под елизаветинскую драму. Написанная в 1819 году, она ни разу еще не ставилась. Сюжет трагедии — сцена за сценой — рассказан Арметейджем Брауном Джону Китсу, который должен был этому готическому сюжету «придать поэтичность».

В провинции в течение одной только недели 1950 года находилось на гастролях до сотни театральных трупп. ...Шестьдесят семь из них показывали обзоры в духе тех бессмысленных, наспех составленных провинциальных развлечений, которые заняли большое место на английской сцене в конце первой мировой войны.

...Все ранее упоминавшиеся мною крупные театры продолжали работать на протяжении 1950 года, и во главе их стояли ветераны — Бирмингемский и Ливерпульский театры, а также новые труппы — «Ситизенс» (в Глазго) и «Бристольский Олд Вик». Вспоминая решение «Короля Джона» в Бирмингеме, где уже успел зарекомендовать себя в качестве вдумчивого постановщика Питер Брук и где зритель полюбил молодого Пола Скоффилда, и опять-таки в Бирмингеме — «Тимона Афинского» в современных костюмах. Чтобы познакомиться с провинциальным репертуарным театром, иногда можно и не уезжать из Лондона. На протяжении двух лет «Совет искусств» боролся с сомневающимися и с упорными патриотами столицы, которые не хотели верить в существование театра за пределами Шефтсбери-авеню. В 1948 году на протяжении восьми недель четыре труппы — из Бристоля, Бирмингема, Ливерпуля и Шеффилда — провели фестиваль в театре «Сент-Джеймсес», а в 1949 году бристольский театр приезжал в Лондон и показал спектакли в помещении «Эмбасси». Здесь же показали свои работы театры из Ноттингема, Манчестера (труппа Питера Коутса из «Лайберп тиэтр»), театр «Ситизенс» и др. В памяти сохранилось много деталей: постепенно растворяющийся во мгле 4-й акт «Вишневого сада» в постановке Джона Ферналда из Ливерпуля; мощный Отелло Майкла Олдриджа (Ноттингем); Джон Филлипс, триумфально шествующий по сцене в роли сэра Люция О'Триггера в «Соперниках», поставленных в современных костюмах в Бирмингеме; та ловкость, с которой шотландский комик Данкан Макрэ сумел убедить лондонского зрителя в том, что он понимает хитрых шотландцев, действующих в переделанной Робертом Кемпом мольеровской комедии «Школа жен» (получившей название «Пусть жены остерегаются»).

«Совет искусств», заботясь о провинции, нередко оказывал помощь плохо обслуживаемым или вовсе не имеющим театра районам, посылая туда гастролирующие труппы. Я рассказывал уже о посещении Тафарнаубаха и Северного Райдинга; на память приходит вечер 1948 года, когда в сопровождении Чарлза Лэндстоуна в Среднем Дерхаме я смотрел спектакль труппы «Совета искусств», организованный Шахтерской комиссией по социальному обеспечению. В шахтерском клубе шла пьеса Тома Робертсона «Каста». Постановщик и актеры нашли верный тон. Режиссер Андре Ван Гайзегем¹, руководящий труппой, не поддается соблазну высмеять эту старинную пьесу или рассматривать ее как своего рода музейный экспонат, лежащий под стеклом. В этот вечер в Мейнсфорте царило настоящее веселье: зритель радовался, следя за действием этой хорошей комедии, совсем не похожей на пьесы, написанные для пресыщенных людей, которые способны испытывать удовольствие лишь в том случае, если им предоставляются особо острые ощущения.

...Провинция все еще нуждается в настоящем театре. Мне кажется, что будущее здесь принадлежит репертуарному театру и «фондовым» (stock) труппам². В настоящее время они мало отличаются друг от друга, хотя репертуарный театр означает коллектив наподобие труппы Фромана, выступавшей в театре «Дьюк оф Йоркс», которая имеет в репертуаре ряд настоящих спектаклей, а «фондовая» труппа каждую неделю или каждые две недели ставит новую пьесу и лишена постоянного репертуара. Второй тип театра является наиболее распространенным. Провинциальный зритель с уважением относится также к любительским труппам. Ежегодный конкурсный фестиваль Британской лиги драматургов³ в настоящее время пользуется не меньшей популярностью, чем, скажем, розыгрыш кубка Футбольной ассоциации.

Актеры

В 1950 году не могло быть сомнений в том, что английское актерское искусство достигло высокого уровня, и это вопреки режиссеру, нередко стремящемуся заслонить собой в спектакле как автора, так и актера: в результате возникла даже привычка говорить о «Гамлете» такого-то по-

¹ Впоследствии он был художественным руководителем Ноттингемского репертуарного театра. (*Прим. авт.*)

² В будущем, когда легче будет добиться разрешения на постройку здания, гражданские театры получат большее распространение. Отмена местного правительственного указа от 1948 г. побудила муниципалитет, согласно статье 132, тратить все деньги до последнего пенса на зрелищные предприятия и на постройку зданий для них. Здесь «Совету искусств» следует провести разъяснительную работу. (*Прим. авт.*)

³ Директором Британской лиги драматургов является Мартин Э. Браун. (*Прим. авт.*)

становщика, о «Бесплодных усилиях любви» такого-то постановщика. Впрочем, и среди режиссеров было много весьма одаренных людей. Вспомним Тайрона Гатри, способного своей фантазией преобразить любую сцену, хотя это нередко шокирует правоверных шекспироведов, а также Нормана Маршалла (на этот раз преимущественно в связи со спектаклями на современную тему). Эти имена являются желанными на афише любого театра. С глубоким удовлетворением мы научились распознавать почерк Питера Брука, который, не дрогнув, выдержал все нападки, какими обычно встречают всякого молодого человека, делающего слишком большие успехи; а также манеру Майкла Макоузэна, Хью Ханта (которому предстоит занять достойное место в пьесе «Олд Вик»), Куэйла, Джона Баррела, Питера Гленвилла, Питера Эшмора, Майкла Бенгалла и Марри Макдоналда. И все-таки ведущее положение занимают актеры.

Мне кажется бессмысленным спорить, кто — Лоренс Оливье или Джон Гилгуд, столь различные по стилю, — имеет больше прав называться первым актером нашего времени. Каждый из них обладает изумительными качествами. Оливье, вне всякого сомнения, более разносторонен, у него исключительная энергия и колоссальная сила воздействия. Он может с первых же секунд глубоко взволновать зрителя. Даже в том случае, если избрать в качестве критерия исполнения игру Ирвинга, Ричард III, сыгранный Оливье (сентябрь 1944 г. и январь 1949 г.), а также его Эдип (октябрь 1945 г.) должны быть названы в первую очередь. Упоминания заслуживает и его Хотспер, этот «северный юноша», которого актер не показывал в приукрашенном виде. Неистовый, неотесанный, страстный, Хотспер — Оливье глубоко врезался в сознание. Голос Оливье был подобен гибкому острию, проникающему в тело. Произносимые актером строки запечатлевались в памяти как резкая ослепляющая вспышка магия. Если бы меня попросили указать два отрывка, которые, будучи произнесены со сцены, особенно запомнились мне на протяжении последних двадцати пяти лет, то я назвал бы слова Кориолана — Оливье «Пароль мой — кротость», а также слова Гамлета — Оливье (в постановке театра «Олд Вик» в 1937 г.) «...Я сам не знаю, зачем живу, твердя: «Так надо сделать»...

По меткому выражению Джеймса Эйгета, он произносил эти слова так, «точно стонали трубы». Трудно более точно определить впечатление, которое производил этот возглас: актер одновременно провозглашал и горько жаловался.

Оливье, в настоящее время меньше увлекающийся париками и гримом, чем когда-то, в равной мере и трагический актер и виртуозный комик. Он умеет дать представление о характере действующего лица с первого же своего появления на сцене; достаточно его участия, чтобы вдохнуть жизнь в любую пьесу. Хороший режиссер, он не боится брать на себя также административные функции и любит экспериментировать,

хотя в выборе пьес он бывает иногда не столь требователен, как хотелось бы.

Джон Гилгуд, который возглавлял английский театр в 30-х годах, несколько поотстал в начале следующего десятилетия. Он создал образы Гамлета и Ричарда II, отличающиеся удивительно тонкой нервной структурой. Нет другого актера, чей голос так отвечал бы требованиям шекспировского стиха. Но он не умел с той легкостью, на которую способны некоторые другие актеры, вступать в контакт со зрителем. Нередко между сценой и зрительным залом держался странный холодок, сохранялось ощущение какой-то натянутости. И вот во время Шекспировского фестиваля в Стратфорде-на-Эйвоне в 1950 году неожиданно все изменилось. Кассий Гилгуда в «Юлии Цезаре» — одна из самых интересных актерских работ этого периода. Здесь его индивидуальность раскрылась так ярко, как нам никогда еще не приходилось наблюдать: точно вспыхнула молния. Я никогда не забуду, как произносил Гилгуд слова, посвященные Тибру...

Поток ревел, но, напрягая мышцы,
Его мы рассекали, разбивая,
И, с ним борясь, упорно плыли к цели.

И только в короле Лире актер вернулся к своей привычной манере рассматривать образ со стороны и разъяснять его зрителю, подобно тому как знаток античности перечислял бы особенности древнего памятника искусства.

Сэр Ралф Ричардсон, третий в троице ведущих актеров, отличается исключительным обаянием. Никто не способен, как он, показать человека во власти рока: его Корнелий, его Джонсон, его лондонский клерк в пьесе Шеррифа «Дома в семь» служат тому ярким примером. А его Фальстаф, его Фейс в «Алхимике», его загадочный инспектор Гуль в пьесе Пристли, его Пер Гюнт на горных кручах, его дядя Ваня знакомят нас с другими сторонами его дарования. Это актер, который удовлетворяет в равной степени сторонников сдержанной манеры игры и тех, кто ищет в театре прежде всего театральности.

Есть еще два актера, занявшие передовые позиции. Это Алек Гиннесс и Доналд Уолфит. Гиннесс — молодой актер, способный одинаково тонко и с полным самообладанием сыграть Гамлета, Дофина в пьесе Шоу, неизвестного в пьесе Т. С. Элиота и шекспировского Менения Агриппу.

Составить полный список актеров не представляется возможным. Годфри Тирл — наш лучший Отелло; Майкл Редгрейв — один из самых интеллектуальных наших актеров, который иной раз излишне рассудочен; Алек Клуэн обладает на редкость богатым голосом. Эрик Портмен, Роберт Донат, Майлс Маллесон, Джон Клементс, Пол Скофилд, Сесил Траунсер, Лесли Бэнкс — все эти имена заслуживают внимания. Френсис Листер награжден даром скрытой патетики: в 1950 году он до-

казал это своим участием в двух пьесах, прошедших очень ограниченное число раз, — «Не проживающий постоянно»¹ и «Башня из слоновой кости»². А. Э. Матюз и Роналд Скуайр могут с успехом выступить в любой легкой комедии, а Алестеру Симу можно доверить любой текст Брайди. В комедии более примитивного характера гремит громоподобный голос Робертсона Хейра, мелькают очки в железной оправе и усы, похожие на руль велосипеда «Мусью» Эдди Грея, памятое лицо Лесли Хенсона. Здесь слышится голос Ричарда Хирна, здесь выступают необычные сатирические актеры, именующие себя «Безумной бандой»; они считают, что зрителя надо заставлять смеяться любыми средствами и даже силой, если необходимо. В мюзик-холле часто ошибочно полагают, что можно ограничиваться тем примитивным комизмом, который присутствует на открытке, где изображен дядя с красным носом. Стало модным снисходительно относиться к грубоватым двусмысленным шуткам. Но плоские шутки не становятся смешными от двусмысленности. Я очень уважаю комиков мюзик-холла — громкоголосых парней, завладевших современной эстрадой и не нуждающихся в микрофоне, который весьма позабавил бы стенторов³ эпохи Эдуарда: ведь их голоса легко достигали задних рядов галерки без помощи технических усовершенствований. Но мне хочется, чтобы веселье наши комики перестали пользоваться устаревшими шутками и низкопробными трюками. Лучшие из них избегают легкого пути к дешевому успеху. Джилли Поттер из Хогснортона — поистине чемпион остроумия. Майкл Бентайн способен закружить нас в водовороте слов, которые ничего особенного в себе не заключают, но произносятся с предельной искренностью, и мы верим всему, что Бентайн говорит, и готовы поступать так, как он советует. Покойный Сид Филд, умерший в 1949 году в расцвете сил, сравнительно молодым, являлся одним из самых обаятельных актеров современной сцены. После длительных поездок по провинции он завоевал Уэст-Энд... Филд был актером-творцом. Он никогда не ограничивался текстом. Он обладал тем, чем обладали все знаменитые комики, — богатейшим воображением, способностью моментально установить теснейший контакт с аудиторией и (хотя он редко пользовался этим приемом) умением вводить в комический текст отдельные трагические нотки. Напрасно кое-кто из критиков отрицает эту его способность. Его имя должно занять видное место в списке комедийных актеров...

Актрисы, в общем, не уступают актерам, хотя некоторые из молодых излишне стандартны и, несмотря на то, что играют неплохо, за-

¹ «Не проживающий постоянно» — пьеса Ф. Харди. (Прим. ред.)

² «Башня из слоновой кости» — пьеса У. Темплтона. (Прим. ред.)

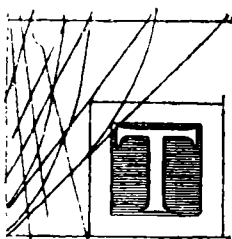
³ Стентор — глашатай в «Илиаде», обладавший очень громким голосом. (Прим. ред.)

поминаются с трудом. Перечень следует начать с двух кавалеров ордена Британской империи. Первая — это Сибилла Торндайк, выступающая в равной степени и в трагедиях и в бытовых реалистических пьесах. Она способна изобразить Иокасту и г-жу Линден, Осе в «Пер Гюнте» и тетку Анну Роз в ирландском фарсе «Поиски клада»¹. Вторая — Эдит Эванс. Она великолепно сыграла дряхлую Уишфорт и медленно cedящую слова Милламант. Ее исполнение леди Питтс в «Дафне Лауреоле» способствовало успеху пьесы не в меньшей степени, чем текст Брайди. Это ведущие актрисы театра. К ним следует добавить Флору Робсон, которая с особой остротой передает внутренний мир своих страдающих героинь, но обладает также комедийным даром, о чем нередко забывают; Селия Джонсон, на которой держалась постановка «Святой Иоанны» в театре «Олд Вик»; Пегги Эшкрофт в роли обманутой девушки в «Наследнице» и в роли Корделии, которой она, сыграв в Стратфорде-на-Эйвоне, показала, что на сцене можно быть обаятельной, не впадая в сентиментальность, как это часто случается с другими. Рядом с ними я хотел бы поставить Фэй Комитон, чей диапазон нередко мешает нам оценить по достоинству ее дарование; Анжелу Бэддели, которая вправе бросить критикам аналогичный упрек; Беатрикс Лемани; Диану Уиниард — ценную актрису, далеко не всегда используемую по назначению; Соню Дрездел — яркую и страстную, рожденную для роли леди Макбет и часто растрачивающую свои силы в пустейших спектаклях (если ей уж суждено произносить со сцены проклятия, то все же хочется посоветовать ей остерегаться современной мелодрамы); Джойс Редман, которую мало кому удалось увидеть в незадачливом «Ангеле». Она могла бы великолепно показать себя, но ее исполнение, увы, не всегда ровно, как, например, у Памелы Браун, которая придает сверканье любой роли. Вивьен Ли продолжает изумлять всех. В дни ее молодости некоторые критики утверждали, что все ее очарование в прекрасной внешности. Действительно, она отличается редкой красотой. Но ее исполнение таких ролей, как фантастическая служанка в пьесе «На острие ножа», леди Тизл, Антигона, а также ее работа в таком спектакле, как «Трамвай под названием Желание», доказывают, что актриса обладает широ-

¹ Вот некоторые из ролей Сибиллы Торндайк: в мае 1929 г. вновь выступила в пьесах «Джейн Клегг» и «Медея», сыграв две роли в один вечер. В марте 1930 г. сыграла Федру на французском языке. В августе 1936 г. совершила турне, выступая в пьесах «Мой сын есть мой сын», «Рука через океан», «Мореный дуб», «Село Вуинг», «Ишполит». На протяжении 1940—1942 гг. ездила по шахтерским городкам с труппой «Олд Вик» и играла леди Макбет, Медею и Кандиду. В ноябре 1943 г. впервые в Англии сыграла в пьесе «Взлом замка» Менандра, в декабре сыграла Королеву Червей и Белую королеву в пьесах «Алиса в стране чудес» и «Алиса сквозь зеркало». В 1944 г. разъезжала по Оркнейс и Шетландс, выступая с чтением стихов. Не такой список был бы у актрисы, которая не в ладах со своей профессией, у какой-нибудь увядшей красотки с Шефтсбери-авеню. (Прим. авт.)

ким диапазоном и яркой индивидуальностью. Эйлин Хэрли, чей подход к роли напоминает манеру Уолфита¹, и Фреда Джексон — актрисы, отличающиеся силой и хваткой. Валери Уайт, Полина Джеймсон, Дафна Слейтер и Джессика Спенсер — подающая надежды молодежь. Что касается актрис комедии, то здесь можно упомянуть очень многих: англо-французскую актрису Ивонну Арно, Беатрис Лилли, в которую влюблены две столицы, Маргарет Ратерфорд, похожую на стрекозу, обеих Гермюон — Гермюону Бэддели, всегда полную энергии и жалящую, как оса, и Гермюону Гинголд; Грейси Филдс, девушку с мельницы из Ланкашира, которая пленила сердца любителей мюзик-холла и держит их в плену до сих пор. Будущим историкам следует, по всей вероятности, обратить внимание также на Дафну Андерсон.

¹ Хотя она неверно поняла Паулу Тенкерей в постановке драмы Пинеро, осуществленной осенью 1950 г. (*Прим. авт.*)



Джон Ферналд

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛИ КОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР

Театральные рецензенты, пишущие об английском театре, обычно стараются обойти трудности качественной оценки отдельных театров. Рецензенты сравнивают театры Уэст-Энда с лучшими провинциальными репертуарными театрами, потому что эти театры ставят пьесы преимущественно одного типа. На том же основании они ставят на одну доску театр «Олд Вик» с театром Стратфорда-на-Эйвоне, а лондонский «Артс театр» с «Лирик театр» в Хаммерсмите. Черты различия, которые они проводят между театрами, грубы, шаблонны и основываются на размерах денежных средств, которыми располагает каждый театр для «хорошей» постановки.

Рецензенты часто расходятся в оценках той или иной пьесы, но все они одинаково убеждены в том, что, чем больше производится затрат на постановку спектакля, тем лучше будет самый спектакль. При крупных капиталовложениях, полагают они, лучше будут и декорации, и актеры, и режиссеры, и даже пьесы.

Это мнение до некоторой степени справедливо, но оно выражает лишь половину истины: оно не считает с фактором, который один только может вдохнуть жизнь в создание театра, — с той не поддающейся анализу совокупностью стимулов, которая заставляет режиссеров и актеров создавать театральные представления. Разница в качестве таких представлений определяется не только экономическими моментами или индивидуальными свойствами актеров; она зависит равным образом и от того, насколько эти стимулы сочетаются с внутренней честностью работников театра, а также и от того, в какой мере этих работников сбивают с пути посторонние, чуждые искусству силы.

Жизнь театру дают люди искусства — драматург, режиссер, актер. Именно художественная честность этих людей, их воля и помогают им устоять в непрерывной борьбе, которая идет в стенах театра. Это борьба художественных ценностей. Конечно, экономика также играет в ней свою роль, но ее роль — второстепенная; имеют значение и дарования, но дарования могут служить оружием для обеих враждующих сторон, потому что талант и честность — не одно и то же.

Борьба идет между театром художественной правды, — а эта правда может найти, а может и не найти поддержку со стороны театральной кассы, — и коммерческим театром, который также связан с риском, но является единственным театром, способным вызвать интерес у большинства театральных директоров. Арена борьбы — это публика, та пассив-

ная, почти не имеющая своего мнения публика, которая является легкой добычей поверхностных суждений; ее не трудно повести куда угодно, было бы только кому вести.

Выражать недовольство коммерческим театром — пустая трата энергии. Он всегда существовал и будет существовать. Незачем возражать против роскошных обзоров, представлений на льду, голливудских фильмов и других общеизвестных видов развлечений, поскольку их распространенность естественна. Однако если подобного рода популярные зрелища находят себе место в серьезных театрах, то это вносит полную путаницу в понятие о подлинных театральные ценностях, а опасность вторжения мнимых ценностей становится постоянной угрозой для артиста.

В настоящее время таких мнимых ценностей стало чрезвычайно много. Существует мнение, что между сценическим обликом актера и его личностью нет различия. И эта идея, порожденная Голливудом, привилась и нашему кино, нашему телевидению и нашей театральной коммерческой «системе звезд». Укоренилось убеждение, что комедия не может быть серьезной, а в трагедии не может быть элементов комизма. Этот взгляд прочно утвердился среди театральных рецензентов (несмотря на произведение большинства крупных драматургов, которые рецензенты определили как исключения из правила). Утверждают, что театр всегда должен заставить человека «перестать быть самим собой», забывая при этом, что ни одно человеческое существо не может никуда уйти от самого себя, кроме как в тюрьму, построенную его же собственными руками.

Подобные представления, разделяемые большинством театральных дирекций и широко распространяемые газетами, без сопротивления принимаются публикой, охотно берущей все, что ей преподносится. Это взгляды коммерческого театра, и они должны оставаться в пределах театрального предпринимательства. Распространение таких взглядов может погубить театр, потому что его сила заключается в способности воссоздавать реальную жизнь. Если место жизненной правды на сцене займут легковесные эффектные трюки, то театр, по существу, не будет отличаться от других типов коммерческих зрелищных предприятий; он будет лишь производить меньшее впечатление на зрителя и стоить гораздо дороже.

Предоставленный самому себе, артист обычно может выстоять в этой борьбе. Ведь он и есть тот источник, из которого театр черпает свою жизненную силу. Своеобразная потребность артиста выразить своей игрой правду жизни поддерживает в нем почти непобедимую душевную чистоту и силу. Угроза возникает лишь тогда, когда успех перемещает его в театральную атмосферу, где работа артиста подпадает под воздействие идей, господствующих в коммерческих театральных предприятиях. Вот почему существование «художественных» театров получает такое важ-



Клеопатра — Вивьен Ли, Антоний — Лоренс Оливье.
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира.
«Сент Джеймс тизтр», 1951



Леди Тизл — Вивьен Ли,
сэр Питер — Лоренс Оливье.
«Школа злословия» Р. Шеридана.
«Олд Вик», 1949

Цезарь — Лоренс Оливье,
Клеопатра — Вивьен Ли.
«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу.
«Сент Джеймсес тизтр», 1951





Тамерлан — Доналд Уолфит.
«Тамерлан Великий»
К. Марло. «Олд Вик», 1951

Сцена из спектакля «Генрих VIII» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1953





Шон О'Кейси



Бернард Шоу



Джон Бойнтон Пристли

Пегги Эшкрофт



Майкл Редгрейв



Пол Скофилд



Шейлок — Пол Роджерс,
Джессика — Клер Блум.
«Венецианский купец» У. Шекспира.
«Олд Вик», 1953



Милламант — Памела Браун,
Мирабель — Джон Гилгуд.
«Так поступают в свете» У. Конгрива.
«Лирик театр» (Хаммерсмит), 1953



Леди Макбет — Энн Тодд,
Макбет — Пол Роджерс.
«Макбет» У. Шекспира. «Олд Вик», 1954

Эдуард IV — Алан Бриджес,
королева Маргарет —
Розалинд Боксал,
Ричард Глостер — Эдгар Урефорд.
«Генрих VI» (часть третья)
У. Шекспира. Бирменгемский
репертуарный театр, 1953



Сцена из спектакля
«Вишневый сад» А. П. Чехова.
«Лирик тизтр» (Хаммерсмит), 1954



Виргилия — Клер Блум,
Кориолан — Ричард Бёртон.
«Кориолан» У. Шекспира.
«Олд Вик», 1954



Тесман — Джордж Девин,
Гедда — Пегги Эшкрофт.
«Гедда Габлер» Г. Ибсена.
«Лирик тизър» (Хаммерсмит), 1954

ное значение. Они дают артисту возможность поддерживать уровень своего творчества на известной высоте, даже если иной раз ему и приходится в борьбе за кусок хлеба его снижать.

«Художественные» театры, то есть лучшие репертуарные театры, а также лондонский «Артс тиэтр», — это театры, работа которых направляется самими актерами. Здесь уровень сценического творчества определяется опытностью, искусностью, художественным вкусом режиссера, который, считаясь в разумных пределах с экономической необходимостью, умеет осуществлять как свои художественные идеи, так и идеи своего артистического коллектива.

Это вовсе не значит, что такие театры живут в фантастической атмосфере «искусства для искусства», не интересуясь состоянием театральной кассы. Это не значит также, что кое-какие пьесы, которые они ставят, не могут оказаться неудачными. Но это значит, что всякую пьесу, которую они ставят, они будут играть с волнением и радостью. Чувство дерзания, радость находки, скромность по отношению к себе и уважение к авторскому материалу — вот качества, которые артист проявляет в своей работе.

Хозяин зрелищного предприятия не поймет этих чувств: они чужды его натуре. Он и нанятые им артисты говорят на разных языках. Примером того, как далеко друг от друга отстоят эти два лагеря, может служить лишенное самостоятельности положение режиссера в лондонском театре Уэст-Энда. Большинство актеров может с полным единодушием определить, какой режиссер хорош, а какой плох. Но оценка актеров далеко не всегда совпадает с мнением директора театра, который, выбирая режиссера, руководствуется, по-видимому, не профессиональными достоинствами того или иного кандидата, а тем — обходитель ли этот кандидат, легкий ли у него характер и, что важнее всего, достаточно ли он тактичен в обращении со «звездами». Подходят ли вкусы режиссера, его квалификация и предшествующий опыт к выбранной для него пьесе — такие вопросы редко беспокоят директора. Поэтому в театре Уэст-Энда полное соответствие между пьесой и режиссером является скорее случайностью, чем результатом обдуманного выбора. Но даже тогда, когда это случается, остается далеко не решенной проблема установления соответствия и согласия между режиссером и труппой, потому что труппа набирается не режиссером, а директором. Актеров выбирают с тем расчетом, чтобы они составили подходящий фон для «звезды». Актер-«звезда» считает, что, поскольку он участвует в пьесе, он и является хозяином положения. Режиссеру придется искажать все свои планы, чтобы удовлетворить требования «звезды», а эти требования могут превратить пьесу в пародию на то, что задумал автор, так как многие «звезды» давно потеряли свое прежнее стремление скромно следовать по пути, указанному автором. Кино так часто и так долго подчеркивало

внешнюю привлекательность «звезд», что они забыли, как надо выявлять характер сценического образа; у них остались только штампованные приемы. Режиссер, который попытался бы отучить их от этих штампов, попал в трудное положение: ни «звезды», ни дирекция не пошли бы ему навстречу, так как и те и другие считают, что такие приемы есть именно то, что публика особенно любит.

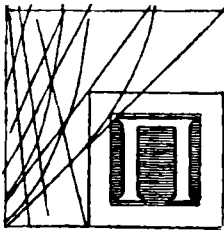
Если во главе труппы появляется подобная «звезда», то результаты получаются весьма коварными для труппы. Когда привыкший к успеху актер видит, что «смешок», который он по ходу пьесы должен был вызвать у публики, сорван хитрым маневром «звезды», он решает немедленно отомстить за обиду, и спектакль тут же превращается в борьбу всевозможных подвохов, а актеры — в группу интриганов. Под конец труппа теряет веру в себя, актеры перестают уважать друг друга, пьеса и ее автор забываются.

Однако все это проходит мимо внимания публики. Коммерческий театр разрушил то, что раньше высоко котировалось в сценическом искусстве. Публика теперь требует «звезд». Только немногочисленные любители театра, которые смогли видеть хорошие пьесы в театрах Бирмингема, Бристоля, Ливерпуля или на сцене лондонского «Артс театр» и увидели, что сталось с этими пьесами теперь, когда их поставила дирекция театра Уэст-Энда с другой труппой, поймут, что за истекшие годы кое-что, а подчас и многое, оказалось утраченным.

Нам остается ждать, когда появится хорошая долговечная труппа, спаянная уважением актеров друг к другу, во главе с режиссером, который руководит, а не командует ею; она сможет показать нам точную и тонкую взаимосвязь художников, которая всегда производит волнующее впечатление. Такой труппе нужна хорошая пьеса, а хорошей пьесе нужна такая труппа.

Не удивительно, что те авторы, которые могут позволить себе не писать для коммерческого театра, хотят, чтобы их пьесы исполнялись художественными театрами и так, чтобы они не были разочарованы. Существование театра, который Норман Маршалл назвал «Другим театром»¹, представляет собой явление, способное вызвать лишь чувство глубокой благодарности. Без него театр как правдивое отображение жизни перестал бы существовать.

¹ Под таким названием вышла книга Н. Маршалла о театрах некоммерческого типа. (*Прим. ред.*)



Джон Гилгуд

БУДУЧИ «ЗВЕЗДОЙ»

оложение, в котором находится сегодня премьер, — более трудное, чем многие себе это представляют. Достигнув значительных успехов в своей профессии, актер должен поддерживать завоеванную репутацию. Он может, конечно, играть только Шекспира в Стратфорде или в «Олд Вик», но для поддержания своего бюджета он нуждается и в коммерческом театре. Кроме того, коммерческий театр дает актеру и более широкую аудиторию, а для каждого актера это, естественно, важно.

Экономика театра сегодняшнего дня очень трудна: никто сегодня не может работать по системе, которой пользовался Бирбом Три. Постановка стоит так дорого, что каждая пьеса должна идти в течение месяцев, дабы окупить себя. Поэтому репертуарная система в Лондоне невозможна. Я это понял во время моего сезона в театре «Хеймаркет».

То, что спектакль коммерческого театра выдерживает много представлений, — одновременно и благословение и проклятие.

Актера, резумеется, не может не устраивать постоянный заработок от долго и с успехом идущей пьесы в Уэст-Энде. Но одновременно, будучи связан одной постановкой, он вечно боится упустить какую-нибудь интересную работу в кино или на телевидении. И боязнь эта для актеров коммерческого театра очень велика. Она страшна в особенности для актеров, исполняющих маленькие роли за соответственно небольшое вознаграждение. Ведь на время, пока спектакль держится на сцене, они вынуждены отказаться от ролей, возможно и первосортных, в фильме или на телевидении.

У нас было много опытных актеров на маленькие роли, сейчас же — сравнительно мало тех, на кого мы можем положиться. Я, безусловно, их не виню, ибо это большая жертва с их стороны — принимать участие в длительно идущем спектакле; но театр от этого страдает.

Я всегда вспоминаю, что Эллен Терри хотела остаться в памяти как «полезная актриса». Она никогда не разрешала себе специализироваться в одном направлении и доказала, что могла играть любую роль. Меня самого иногда считали исключительно трагедийным актером. Джеймс Эйгет сказал, что я никогда не смог бы успешно сыграть в комедии. Вот поэтому-то я особенное удовольствие получил от успеха комедии «Много шума из ничего», которую я поставил, и от роли Бенедикта, которого я играл в пяти разных постановках.

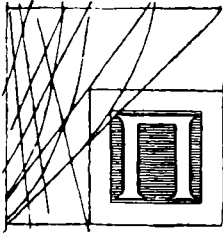
Актер не может все время играть исключительно в классическом репертуаре. Однако, к сожалению, в современной английской драматургии вряд ли можно найти что-либо, кроме легкой комедии. Лоренс Оливье и Майкл Редгрейв тоже поняли, что как только они бросят играть Шекспира, им останется одна легкая комедия. Беда в том, что никто сегодня не в состоянии написать романтическую пьесу. Пятьдесят-сто лет назад великие актеры-антрепренеры чередовали классику с современной романтической или мелодраматической пьесой, дававшей большой простор для эмоционального исполнения в величественной манере. Пьесы, написанные сегодня, без сомнения, лучше скроены, чем романтические пьесы того времени, но они не дают ведущим актерам того же простора и свободы действий.

Я думаю, что кино убило романтическую пьесу. Экран так подходит для изображения приключений, что драматурги, кажется, все романтические сюжеты отдали кино, оставив театру лишь бытописание. Подражание старым писателям не поможет — мелодрама Сарду устарела. И я очень разочарован тем, что никто не пишет пьесы на большие, романтические темы.

Это особенно жалко сейчас, когда среди ведущих актеров значительно меньше зависти, чем было раньше. Лоренс Оливье, Майкл Редгрейв и я — все хотели бы появиться вместе в подходящей пьесе, если бы такая нашлась, в то время как такое содружество среди ведущих актеров театра эпохи Эдуарда¹ было бы невозможно.

¹ Эдуард VII — король Англии 1901—1910 гг. (*Прим. ред.*)

Флора Робсон



убликуемое высказывание актрисы является ответом на вопросы журнала «Театр» зарубежным театральным деятелям.
Вопросы журнала:

1. Нынешнее состояние театра в Вашей стране и наиболее характерные тенденции его развития?
2. Каким должен быть современный театр и чего ему недостает сегодня?
3. Что Вы думаете о реализме современной драмы?
4. Каково должно быть соотношение между традицией и новаторством в современном театре?
5. Какие современные драматурги кажутся Вам наиболее интересными? В Вашей стране? За рубежом?
6. Как Вы понимаете свободу творчества применительно к практике современного театра?

Напечатано в журнале «Театр» № 9 за 1957 г.

1. В силу экономических трудностей и бедности мысли, что особенно остро ощущается сейчас, когда еще памятны времена Бернарда Шоу, английский театр пребывает в состоянии больших ожиданий и малых свершений. Мне представляется, что слишком большое внимание уделяется возобновлениям и постановкам пьес иностранного происхождения — французским и американским.

2. Люди современного театра, как и люди всех других областей культуры, ищут сейчас новые средства общения со зрителем. Мне кажется, что нашему миру, как и нашему театру, больше всего недостает Веры. Мы живем в мире, уставшем от войны, от лишений, и поэтому столько пьес имеют мрачные, говорящие о безвыходности и безнадежности финалы. По-моему, это упадок.

Французский театр интереснее других, потому что в Париже есть драматурги самых различных направлений — от Мориака до Сартра, и тем самым есть возможность показать французское общество в его многообразии. В Англии значительные идеи заключены в пьесах Т. С. Элиота и Кристофера Фрая, но, несмотря на их блестящий язык, эти пьесы могут стать до конца понятными лишь при чтении. Читая книги, мы всегда имеем возможность вернуться назад и еще раз перечитать трудный отрывок, что, естественно, невозможно в театре. Мне хотелось бы, чтобы смысл их пьес был яснее.

3. Я верю в реализм (отличный от натурализма). Когда текст стихотворный, актер вынужден подчиниться дисциплине стиха, но чувства, скрытые в тексте, должны оставаться подлинными.

В нашем театре есть актеры-поэты и есть актеры-реалисты, но почти не встречается актеров, обладающих обоими качествами.

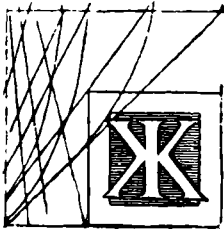
Моя мечта — единство Реализма и Воображения в театре, единство Правды и Поэзии.

4. Во всех искусствах надо начать с изучения традиций, то есть того, что познали люди прошлого. После этого можно заниматься обновлением.

5. Мой единственный любимый английский драматург — Шекспир. Играя в его пьесах, вновь и вновь находишь чему поучиться. Он пишет от глубины сердца. Чехов — величайший в мире писатель-реалист. Даже играя маленькую роль в его пьесе, ощущаешь всю жизнь человека. Америка имеет О'Нила. В его пьесах чувствуешь себя потерянной: сила чувства захватывает и несет актера как бы на гребне мощной волны.

Но я все еще не могу дожидаться, когда же Англия даст нам нового драматурга.

6. Судить о демократии нужно не по внешним признакам, а по глубоким внутренним ее проявлениям в самых разных сферах жизни. Если театр выражает эту внутреннюю сущность демократии, то он обладает свободой творчества. Имеющиеся ограничения часто предохраняют его от анархии и бессмысленных повторов.



Джон Бойнтон Пристли

ИСК К ШЕКСПИРУ

аль, что наши театральные критики вместо того, чтобы сетовать на отсутствие на лондонской сцене серьезной драматургии, не рассматривают принципы комплектования репертуара, не рассказывают своим читателям о тех препятствиях и помехах, которые слишком хорошо известны всем серьезным современным английским драматургам.

Здесь я возбуждаю дело против Шекспира — одной из помех. Да, против самого Барда. Конечно, мы гордимся быть его соотечественниками — как любят декларировать политические и другие важные персоны во время ежегодного юбилейного банкета в Стратфорде, — но сейчас такие времена, когда мне хотелось бы, чтобы Шекспир был соотечественником моих зарубежных коллег и соперников. Это облегчило бы мне занятия собственной деятельностью.

Во-первых, Шекспир величайший плут. (И если молва достигла его в Элизиуме¹, он должен чувствовать себя беспокойно.) Ни один театр, ставящий его пьесы, не выплачивает ему гонорара. Если хотите, это означает, что еще одна «звезда» может быть приглашена в труппу без превышения бюджета. Это также означает, что из денег театралов, которые чем дальше, тем меньше имеют возможность тратить на театр, ни один пенни не перепадает ни одному современному драматургу. Итак, мы имеем дело с драматургом, на стороне которого преимущество в престиже, который объявлен вершиной национальной культуры и который обладает правом требовать для себя даже утренники, поправляя при помощи школьников дела театра. Он даже не претендует на гонорар за услуги.

Если бы с Шекспиром, энергичным деловым человеком, знавшим себе цену, поступали так, как он поступает с нами, — он был бы возмущен более, чем кто-либо другой. Если каждый раз, закончив новую пьесу, он наткнулся бы на представления «Иголки кумушки Гаммер Гертон»² и «Ральфа Ройстера-Дойстера»³, за которые не выплачивался гонорар, — его протесты были бы шумны и определены.

¹ Элизиум — в греческой мифологии место вечного успокоения душ умерших. (Прим. ред.)

² Автор пьесы точно не установлен, написана около 1560 г. (Прим. ред.)

³ «Ральф Ройстер-Дойстер» — пьеса Николааса Юдолла. (Прим. ред.)

Перед войной все это не имело такого значения. Стоимость постановки и каждого спектакля в отдельности была значительно ниже, чем сейчас, — я сам был в правлении и знаю слишком хорошо цифры; когда же я сейчас случайно смотрю на новые цифры — у меня сжимается сердце, к тому же средняя буржуазия, составляющая преобладающее большинство постоянных посетителей серьезного театра, все еще имела возможность тратить деньги на билеты. В наши же дни жизнь дорога, а деньги обесценены. Средняя буржуазия имеет слишком ограниченный бюджет, чтобы ходить в театр. Она, по всей вероятности, может лишь в особых случаях позволить себе семейные выходы в театр — отпраздновать годовщину свадьбы, стипендию Джона, помолвку Мери. Кого же в таком случае смотреть, чтобы не очень рисковать? Ясно, Шекспира. Пьеса — мастерская сама по себе, уже ею одной можно наслаждаться; состав труппы замечательный, по всей вероятности, лучший в городе; говорят, постановка изобилует роскошью; места стоят не дороже, а может быть, и дешевле, чем где-либо еще. Поэтому еще раз — Шекспир. В это время за углом постановке новой пьесы угрожает банкротство, и человек, который написал ее, беспокоится, найдется ли вновь театр, который отважится поставить его пьесу. А семья среднего достатка, как тысячи других похожих семей, чувствует себя уютно оттого, что и удовольствие получила и выполнила свой долг перед искусством театра и культурой в целом. Однако, если бы обстоятельства были такими же в 1600 году, они, эти люди, теперь не имели бы Шекспира.

Я слышал, как некоторые из них заявляли, что до тех пор, пока у них есть Шекспир, они могут обходиться без современной драмы. Вывод такой: общепризнанное их вполне устраивает.

Но, по-моему, эти люди в своем большинстве не возвышаются над современной драмой; они, пожалуй, неспособны постичь ее. Они попросту боятся ее. Все, что они слышат и видят в театре, не должно их беспокоить, — вот чего они хотят. У них нет желания думать о современности и чувствовать ее. Гамлет, Лир, Антоний и Клеопатра — вечные образы, но куда проще видеть в них отвлеченные исторические фигуры, которые ничего общего с нашим временем не имеют. Я не верю, что поклонники Шекспира, не признающие никого, кроме него, способны найти в нем что-либо новое и восхититься этой находкой! У них нет подлинной страсти к Шекспиру — автору драматических поэм. Это подтверждается хотя бы тем, что большинство послевоенных постановок, восторженно принятых зрителем, по существу, являются пустыми и помпезными зрелищами. В нескольких подобных постановках, которые мне довелось видеть за последнее время, многие лучшие строки поэта были выброшены — и горячие поклонники Шекспира даже не думали протестовать. Иной раз мне кажется, что они идут смот-

реть Шекспира потому, что не могут попасть на балет. И многие режиссеры и постановщики делают все возможное, чтобы зрителю на шекспировских спектаклях показалось, будто он попал на балет. Эта «мода на Шекспира» губит не только серьезную современную английскую драматургию, но и самого Шекспира.

В большинстве континентальных стран значительные новые пьесы современных авторов ставятся в театрах, пользующихся государственной субсидией. Конечно, серьезная драма — дело не слишком прибыльное, люди же, контролирующие огромные капиталовложения, естественно, больше заботятся о прибылях, дивидендах и пр., чем о расцвете искусства (глупо их винить, я этого никогда не делаю), но в настоящее время, когда налоги в Англии выше, чем в любой другой стране, работа драматурга не получает никакой субсидии. Единственным субсидируемым автором является Шекспир, несмотря на то, что денег он не просит и в них не нуждается. С чего бы ему нуждаться, если «Олд Вик» объявил, что намерен ставить только Шекспира, а «Олд Вик» получает что-то среднее между 35 и 50 тысячами фунтов стерлингов в год. Нам теперь говорят, что Национальный театр, расположенный неподалеку от «Олд Вик», за углом, скоро начнет функционировать¹. Если это правда, то я готов поспорить, что он немедленно поставит Шекспира. К этому времени те из современных драматургов, которые еще останутся в живых и которые достойны, чтобы их пьесы шли, станут поставщиками коммерческого телевидения или, того лучше, доведенные до отчаяния, будут обивать пороги, чтобы получить государственную пенсию в двести фунтов стерлингов в год.

Но это еще не все. Кое-кто из нас продолжает заниматься драматургией и не получая материальной поддержки, и иной раз находится — редко, но находится — такой галантный руководитель, который готов рискнуть представить на суд публики наши творения. Но беда в том, что сегодняшний зритель, насмотревшись кинофильмов, больше тяготеет к представлениям, нежели к глубокому спектаклю, ему плевать на ансамбль, он хочет видеть ведущих актеров, ему подавай «звезд». Без громких имен любой руководитель, каким бы галантным он ни был, усомнится в новой затее, зная, как трудно будет заполучить хорошее помещение на Уэст-Энде или окупить гастрольную поездку. И так, без «звезд» наши планы не могут быть осуществлены. Но найти «звезд» — дело не легкое. Если в это время они не снимаются в кино и не заняты в каком-нибудь пустячке, сулящем больше выгоды, — они вдруг вспоминают об усовершенствовании своего дарования, чтобы оправдать грядущие рыцарские титулы и награды. И, конечно же, они обращаются к Шекспиру. И в том и в другом случае бедный совре-

¹ В 1951 г. на том месте, где предполагалось строить здание Национального театра, был заложен камень. Театр до сих пор не построен. (Прим. ред.)

менный драматург их не получает — и тогда, когда они идут путем коммерции, и тогда, когда они обращаются к искусству. Я хотел бы осудить их, но не могу. С их точки зрения, Шекспир может предложить им больше, чем все члены Британской лиги драматургов вместе взятые. И не только по тем причинам, которые я привел выше, но и потому, что каждая роль в драмах Шекспира — знаменита, и «звезда» берет ее, не боясь, что кто-либо упрекнет за это; к тому же, какая бы то роль ни была, она всегда пользуется благосклонным вниманием как прессы, так и театров. Нет, я не могу осудить «звезд», ибо знаю — актер всегда чувствует, что жизнь его коротка и изменчива, и всегда стремится застраховать себя.

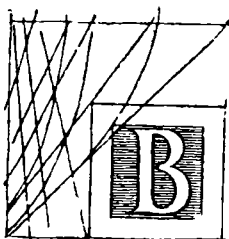
Тем не менее все неверно с любой точки зрения: актера, драматурга, зрителя, страны.

Безусловно, талантливый актер может получить творческое удовлетворение от того, что вдохнет жизнь в старый образ и сыграет его по-новому, но еще более безусловно, что он (или она) достигнет значительно большего, если создаст новый образ, который станет известным.

Хотя Шекспир сказал об очень многом и сказал гораздо лучше, чем это сделал бы кто-нибудь из нас (никто из нас пусть и не надеется сделать когда-либо лучше), тем не менее осталось еще много такого, о чем Шекспир не сказал — хотя бы потому, что ему неизвестно время, в которое мы живем. И именно мы должны попытаться сказать зрителю о нашем времени, поделиться с ним нашей надеждой и отчаянием, нашей радостью и нашими разрывающими сердце горестями.

Наконец, разве не на всю жизнь запоминается тот вечер, когда мастерски написанное произведение впервые предстает перед зрителями и в сочетании с высоким мастерством исполнителей становится великим?

Разве могут авторы, пусть даже талантливые; эпохи Елизаветы I выразить эпоху царствования Елизаветы II? Нет, каждое время должно иметь своих авторов. Национальная драма не может продолжать существовать, если ее не будут развивать. Я знаю, что кто-нибудь воскликнет: «Не слишком ли высоко взлетели? Где эти памятные вечера, где эти великие творения, о которых вы говорите, где новые образы, которые нужно сделать известными? Покажите их!» — Вполне справедливо. Но мы не можем вам их показать хотя бы потому, что нам не дают возможности попробовать. А нам нужно пробовать, ибо театра без эксперимента быть не может. Шекспир не стал бы Шекспиром, если бы не проверял свои произведения на актерах и на зрителе, — вот он воистину был экспериментатором. А теперь имя этого величайшего из писателей используется для того, чтобы мешать нашим поискам. Всё против того, чтобы мы произвели еще одного Шекспира. Но больше всего этому препятствует сам Шекспир.



УЭСКЕР РАЗВЕРТЫВАЕТ КАМПАНИЮ СРЕДИ ПРОФСОЮЗОВ

леволейбористском еженедельнике «Трибюн» были опубликованы выдержки из брошюры Арнольда Уэскера «Трудящиеся и искусство», в которой он излагает свою программу деятельности профсоюзов в области культуры и искусства. Вот ее основные пункты, приведенные еженедельником:

«Наше основное предложение попросту сводится к следующему: Британский конгресс тред-юнионов должен создать комиссию, чтобы расследовать и обсудить, каким образом профсоюзное движение должно быть связано с культурной жизнью общества. При любом таком расследовании надо иметь в виду следующие предложения:

1. С полдесятка профсоюзов должны взять на себя ответственность за строительство и содержание новых театров в тех промышленных центрах, где театров не существует, и, в частности, взять на себя создание Национального театра, прежде чем крупный капитал создаст его в порядке рекламной кампании.

«Белгрейд театр» в Ковентри является прекрасным примером того, что может быть сделано. Художественных руководителей можно было бы найти среди новой группы, которая образовалась вокруг «Ройал Корт театр» и «Театр Уоркшоп».

2. Надо оказать поддержку существующей киногруппе при профсоюзе технических работников кинематографии, телевидения и смежных отраслей с тем, чтобы можно было расширить ее производственную программу и экспериментировать. Руководителей можно найти среди молодых людей, вышедших из движения «Свободное кино», которые полны энтузиазма и обладают общественным сознанием.

3. Необходимо проявить инициативу в сборе старинных и современных народных и рабочих песен и баллад, которые несомненно забудутся с течением времени, если не будут приняты какие-то меры. Возглавить эту деятельность могли бы Юэн Маккол, Джон Хэстед, А. Л. Лойд, Пегги Сигер и другие.

4. Надо создать национальный профсоюзный оркестр.

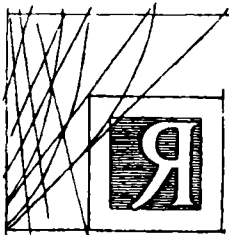
5. Профсоюзы должны установить пособия детям членов профсоюза, проявившим таланты в области искусства, так как иначе они смогут получать лишь весьма скудную финансовую поддержку со стороны местных органов власти и других органов, оказывающих помощь.

6. Необходимо создать профсоюзное издательство для издания произведений писателей, которые в противном случае вынуждены были бы зависеть от капризов моды и экономического диктата коммерческих издательских фирм.

7. Каждый профсоюз должен заказывать молодым и известным художникам картины для украшения своего помещения.

8. Следует организовывать ежегодные выставки произведений современных художников.

9. Британский конгресс тред-юнионов должен ежегодно проводить конкурс или учреждать премию за лучшую пьесу, роман, сборник рассказов и стихов и музыкальное произведение года».



Джордж Девин

«РОЙАЛ КОРТ ТИЭТР»

Первый этап

хочу рассказать здесь о деятельности труппы «Инглиш Стейдж компани» в первый год ее работы в театре «Ройал Корт» в Лондоне.

2 апреля 1956 года труппа эта показала Лондону свой первый спектакль «Туговое дерево» — пьесу известного романиста Ангуса Уилсона. Годом позднее, 2 апреля 1957 года, руководство «Инглиш Стейдж компани» пригласило из Парижа французскую труппу, которая сыграла на французском языке премьеру — «Конец игры» Самуэля Беккета.

Этот год оказался замечательным во многих отношениях, но, прежде чем рассматривать его в подробностях, следует ознакомиться с планами и надеждами театра, о котором идет речь.

В послевоенный период английский театр создал себе значительную репутацию в области режиссуры и актерской игры; репертуар вновь стал составляться из классических пьес. Не считая отдельных случаев, в Лондоне не было сделано сколько-нибудь существенных попыток для создания условий, при которых современный драматург мог бы беспрепятственно, не попадая в зависимость от коммерческой стороны дела, высказаться перед публикой. Антрепренеры обычно выжидают первого успеха какой-либо пьесы и только тогда хватаются за нее с целью извлечь максимум коммерческой выгоды. В этом отношении положение современного драматурга в Англии гораздо хуже положения такового, скажем, во Франции. Там каждый значительный писатель рано или поздно использует театр как средство для выражения своих идей и тем самым поднимает авторитет театрального автора в глазах коммерческих руководителей театра.

У нас в стране, как правило, писатель и театр далеки друг от друга. Для этого есть, возможно, много причин, но одной из главных является та, что английский театр, как бы блестящ он ни был, стремится к существованию в своем обособленном мире, не делая попыток к сближению со смежными видами искусств, не используя их опыт поисков новых путей раскрытия современности.

По любопытной, но счастливой случайности «Инглиш Стейдж компани» выбрала для осуществления поставленных перед собой задач — прежде всего контакта с современностью — то самое помещение, в котором в начале 900-х годов театр, управляемый известным режис-

сером Гренвилл-Баркером в содружестве с Бернардом Шоу, осуществил аналогичную задачу.

Труппа «Инглиш Стейдж компани» была основана с целью представить поле деятельности современному драматургу, и преимущественно драматургу английскому. Репертуар, намеченный нами на год, состоял из восьми пьес, среди которых: пять английских, две переводные и одна классическая. В течение многих лет уже шли разговоры о том, что имеется достаточное количество хороших пьес, ожидающих постановки, было бы лишь место для их осуществления, но я лично плохо в это верил. Взявшись за художественное руководство «Инглиш Стейдж компани», я надеялся, что со временем появится возможность поднять уровень репертуара; фактору времени в этом деле я всегда придавал и сейчас придаю большое значение.

Я твердо решил, что начинание не должно иметь осечки; столько уже мы видели подобного рода попыток в Лондоне (да, я думаю, и в других городах), которые, несмотря на правильные в своей основе устремления, имея одобрение и поддержку со стороны так называемых интеллигентных слоев города и официальных органов и при полной благосклонности прессы, кончались, ко всеобщему сожалению, крахом месяцев через шесть или около того! Дело в том, думается мне, что невозможно в короткий срок создать такие условия и такое предприятие, которые сразу же привлекли бы писателя. Когда мне было впервые предложено председателем «Инглиш Стейдж компани» мистером Невиллом Блондом взяться за художественное руководство, я сказал ему, что понадобится по крайней мере три года, чтобы театр стал экономически вполне независимым, а для того чтобы добиться прочности достигнутых результатов, потребуется и того больше. Однако, хотя и получилось так, что в первый же год успехи «Инглиш Стейдж компани» оказались гораздо более значительными, чем я надеялся, мое мнение остается неизменным. Нам очень повезло, что удалось, так сказать, открыть и вывести на сцену, как мне кажется, значительных авторов — Найджела Денниса и Джона Осборна. Мы последовательно собираем вокруг себя молодых писателей, пока еще неизвестных, и даже писателей с уже сложившейся репутацией, которые, как мы надеемся, обратятся со временем к сцене, как к трибуне, с которой смогут высказывать свои идеи. При моем почти двадцатипятилетнем театральном опыте мне совершенно ясно, что придется еще долго бороться за создание нормальных условий для работы писателей.

Что я хочу этим сказать? Я имею в виду необходимость появления такого театрального организма, где драматург будет действительно признан тем, чем он фактически и является — основной творческой силой театра; где манера постановки, правильное истолкование замысла писателя и точность передачи его стиля должны решаться с полной от-

ветственностью перед автором и со всей серьезностью подхода к делу, как это имеет место во всех хороших классических и оперных театрах. Я в данном случае подразумеваю такой театр, где пьесу ставят выше актеров, руководителей, художника и в котором все компоненты, необходимые для донесения пьесы до зрителя, будут находиться в правильном соотношении. С этой целью я задумал такой принцип постановок, который требовал бы минимума элементов сценического оформления; чтобы сама пьеса производила впечатление на публику, а не зрительное ее восприятие. Это, естественно, перекладывает ответственность за расположение мизансцен и за создание общего настроения спектакля на актеров и режиссера. Правда, мне могут справедливо возразить, что здесь нет ничего особо оригинального, но идея создания театрального организма, в котором такой принцип мог бы проводиться постоянно и неукоснительно, — вещь трудно достижимая, так как это влечет за собой такие мероприятия, которые с коммерческой точки зрения недопустимы.

...В идеале театр «Ройал Корт» стремится достичь такого совершенства, которое позволило бы ему сравняться в художественной ценности с хорошей картинной галереей или с литературным журналом, пользующимся достаточным авторитетом у читателей, чтобы помещать у себя то или иное произведение, не считаясь с ранее сложившимся о нем мнением. В принципе такая идея правильна, но выполнение ее, выражаясь языком финансов, пахнет риском. «Ройал Корт театр» вмещает четыреста восемьдесят зрителей. Это означает, что он никогда не может иметь большую сумму сбора. Однако, будь у него в этом отношении большие возможности, он не был бы пригоден для попытки такого рода. Нам удалось, как мы и надеялись, привлечь к работе нескольких интересных артистов, причем за меньшее вознаграждение, чем они получали бы в коммерческом театре, хотя и не за ту мизерную оплату, которую дают некоторые маленькие театры. Но, конечно, трудно требовать, чтобы такие артисты надолго задержались в театре «Ройал Корт», так как спрос на них очень велик.

При таком положении вещей становится ясным, что необходимо было самим создать ведущих актеров. До известной степени нам это удалось, и в результате у нас получилось интересное сочетание известных приглашенных актеров с выросшими в театре ведущими актерами из талантливой молодежи.

До сегодняшнего дня я и мой помощник молодой режиссер Тони Ричардсон сами осуществляли все постановки. Среди художников нам приходилось выбирать тех, которые были заинтересованы в выполнении эскизов по нашему замыслу. Нам удалось организовать собственные мастерские, где эскизы могли быть претворены в жизнь в той манере, которой требовал наш замысел. Чем меньше сцена загромождена, чем

лаконичнее оформление, тем труднее осуществление замысла, тем больше внимания требуется от работников мастерских. Поэтому почти невозможно найти в обычных коммерческих мастерских людей, разделяющих наше понимание данного вопроса. Собственно говоря, тому, что мы пытаемся создать, можно было бы дать наименование художественного театра, но в настоящее время этот термин приобретает несколько проницательное значение, и я хотел бы его избежать.

«Ройал Корт театр» — общедоступный театр, а не клуб¹, и мне кажется важным, чтобы он действительно был таковым. Это обстоятельство влечет за собой то, что пьесы должны пройти английскую цензуру. Но, имея параллельно организованный клуб, мы всегда можем использовать его сцену для постановки какой-либо запрещенной пьесы; я держусь принципа, что в современных условиях подобные эксперименты необходимы: если не широкий зритель, то хотя бы члены клуба, большей частью люди, причастные к искусству, должны видеть произведения, запрещенные цензурой к открытому исполнению.

Другой наш замысел касается установления репертуарной системы, то есть отбора нескольких пьес, которые должны репетироваться более или менее постоянным составом группы и играть поочередно, как это принято в классических и оперных театрах. Такой принцип имеет свои преимущества, так как будет стимулировать актеров и в то же время позволит избежать больших убытков в случае неуспеха какой-либо пьесы и связанного с этим простоя театра в три-четыре недели, необходимые для приготовления другой пьесы. Очень трудно приучить зрителя к такой системе показа пьес. Дело в том, что рядовая публика к этому не привыкла, и, как бы мы ни старались держать ее в курсе нашего репертуара, ей покажется слишком сложным отыскивать в газетах наши объявления о дне показа той или иной интересующей ее пьесы и заботиться о покупке билета именно на указанное число. На первых порах — в первые девять месяцев — мы потерпели финансовые убытки. Но дальше нам очень повезло. Как это ни парадоксально, фортуна нам улыбнулась, когда мы обратились к классической комедии У. Уичерли «Жена из деревни». В театре подобные курьезы возможны, и мы в данном случае должны быть благодарны этому.

Первой нашей постановкой была пьеса «Тутовое дерево» Ангуса Уилсона. Это его первая драматическая работа. Пьесу ранее нас ставила труппа «Бристольского Олд Вик» в театре «Ройал»; спектакль заслужил одобрение критики. Мы рассматривали эту пьесу как материал, дающий актеру возможность уйти от стереотипных штампов подачи роли и как встречу с автором, который создает достоверные ситуации, говоря о про-

¹ В театр-клуб имеют доступ лишь члены его. (Прим. ред.)

пасти, разделяющей в наш быстротекущий век «отцов» и «детей». Пьеса была раскритикована за слабость драматургии, но она давала возможность высказать то, что у нас было на душе, а это, по-моему, очень много. Пьесу ставил я, в декорациях Маргарет Харрис (из «Мотли»), той самой Маргарет Харрис, которая проектировала для нашего театра постоянную раму сцены. В этом ее обрамлении и шли все наши спектакли. Финансовый успех «Тутового дерева» был весьма посредственным, но спектакль вызвал значительный интерес. Некоторые высказывали мнение, что прозаики не могут писать для театра, другие же радовались свежести, внесенной зрелым мастером, не увязшим в избитых ценностях Шефтсбери-авеню. Пьеса выдержала тридцать шесть спектаклей, что является равным четырехнедельному прогону. Через неделю после премьеры спектакля мы прибавили к репертуару вторую пьесу, которая сегодня широко известна всюду, кроме Лондона, а именно — «Суровое испытание» Артура Миллера. Эта сильная пьеса произвела на многих очень тяжелое впечатление. Ее нашли чересчур мрачной, а поэтому не очень желательной для тех, кто хочет, чтобы театр их «отвлекал от самих себя» и окружающего. В нашей стране еще достаточно путаницы во взглядах на театр: большинство считает, что театр — это лишь место для развлечения; я лично всегда оспаривал это мнение. Нам эта пьеса показалась значительной не только своей современной идеей, но и мастерством, благодаря которому автору удается глубоко вскрыть жизненные явления. Этому не мешают даже некоторые устаревшие обороты речи. Спектакль прошел тоже приблизительно тридцать шесть раз.

Следующей нашей постановкой была пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе». Эту выдающуюся пьесу мне прислали по почте. К тому времени я прочел уже несколько сотен пьес; вскрыв очередную рукопись и начав читать, я был приятно поражен — текст ее оживал с каждой страницей. Счастливые случаи редки, но я надеюсь, что они могут и повториться, — ведь пришла же ко мне по почте пьеса Осборна, в то время совершенно безызвестного автора, не имеющего в кармане ни пени. Мы сразу же решили, что эта пьеса должна быть поставлена, и взяли ее. Антрепренеры и агенты, которым ее до нас предлагали, отказывались от нее на том основании, что она «не пройдет». Нам всем очень хотелось, чтобы пьеса была публичкой принята, и мы постарались поставить ее в наиболее выгодное, по нашему мнению, положение, включив ее в репертуар третьей по счету. Критики слабо оценили ее, за исключением Кеннета Тайнса. Однако постепенно она завоевала себе, несмотря на все имеющиеся в ней недостатки, значительный успех, основанный на том, что автор хорошо знает людей, о которых пишет; кроме того, она написана человеком, несомненно, талантливым и остро чувствующим драматургию.

После этого нами были поставлены в один вечер две пьесы Роналда Данкена о Дон-Жуане — «Дон-Жуан» и «Смерть сатаны». Мистер Данкен был одним из создателей «Инглиш Стейдж компани». В свое время его пьеса «Вот путь к могиле» сыграла немаловажную роль в «Меркури тизтр». К несчастью, идея постановки этих двух пьес в один вечер была не из удачных, и вскоре спектакль с репертуара был снят.

Последним нашим спектаклем из первых пяти была пьеса мистера Найджела Денниса, представляющая собой инсценировку его романа «Визитные карточки». При чтении романа нам показалось, что автор несомненно обладает драматургическим талантом. В разговоре с ним выяснилось, что он заинтересован работой для театра, но до сих пор никто еще к нему с этим не обращался. Пьеса обладала многими недостатками, свойственными инсценировкам, но ясно было, что из автора может получиться хороший драматург, хотя и совсем другого плана, чем Джон Осборн. «Визитные карточки» — пьеса, построенная на современном материале и наводящая зрителя на размышления. Она полна интересных мыслей и остроумия. Спектакль шел около шести недель.

Так дожили мы до осени. Всеобщий интерес вызвало выступление актрисы Пегги Эшкрофт в пьесе Бертольта Брехта «Добрый человек из Сычуани». В августе приезжала на гастроли труппа Брехта «Берлинер ансамбль», она сыграла три его пьесы и заинтересовала всех. Частично из-за политического момента — это совпало с событиями в Венгрии, — частично из-за трудности найти за четыре недели истинный брехтовский стиль поставленный нами спектакль произвел впечатление лишь на наиболее проникательных зрителей. Мы были вознаграждены высказанным некоторыми зрителями мнением, что это одно из самых ярких театральных впечатлений за их жизнь. Спектакль уже на сцене, постепенно, за шесть недель, как говорят в театре, «созрел», но так как постановка его стоила дорого, мы потеряли, честно говоря, серьезные убытки.

Подшло рождество, нужно было поставить что-нибудь отвечающее праздничному настроению. Кроме того, хотелось выдвинуть молодую актрису нашей труппы Джоан Плурайт. Тогда-то я и остановил свой выбор на «Жене из деревни» У. Уичерли. Спектакль (в декорациях «Мотли») имел невероятный успех, и, учитывая доход с Уэст-Энда (куда впоследствии был перенесен спектакль), можно сказать, что труппа наша с этого времени стала на ноги.

Последней постановкой первого года нашей работы была пьеса Карсона Маккулерса «Участник свадьбы». Ставил ее Тони Ричардсон, и она имела большой художественный успех, но оказалась не вполне понятна среднему английскому зрителю. Это сложная пьеса, требующая эрудированного и подготовленного зрителя.

К началу апреля мы уже завоевали солидную репутацию, и благодаря «Жене из деревни» и возрастающему успеху пьесы «Отглянись во гневе» мы более или менее выбрались из финансовых затруднений. Около нас стала собираться постоянная публика, которая ценит наш театр за качество работы, а не за «прелести развлечения».

В предстоящем сезоне у нас предполагается интересная программа.

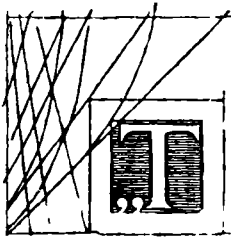
Пять или шесть молодых писателей обещают нам в недалеком будущем свои пьесы. Среди них — вызвавший столько споров и дискуссий Колин Уилсон, автор «Постороннего».

Вскоре мы начнем серию экспериментальных представлений новых пьес английских авторов. По воскресеньям мы будем в рабочем порядке, без костюмов и декораций, показывать их произведения — с целью дать возможность молодым авторам работать более результативно.

Этой статье мною дан подзаголовок «Первый этап». Первый год работы «Инглиш Стейдж компани» можно охарактеризовать как период естественного возникновения и борьбы за существование. «Второй этап» должен, я считаю, принести нам укрепление экономической стороны нашего дела и дать большие возможности для ведения экспериментальной работы.

Помимо всего, я лелею мечту о создании театра-студии, более дешевого для эксплуатации, который можно было бы назвать «детской» театра «Ройал Корт». Там молодые писатели, актеры, режиссеры, художники и музыканты будут иметь возможность заниматься экспериментами, которые на «материнской» сцене были бы весьма рискованны.

Я глубоко убежден, что такой театр, как «Ройал Корт», является одной из главнейших частей жизни столицы и имеет все шансы сделаться театром с упроченным положением. В то время как я пишу эти строки, дрожь пробегает по моей спине от категоричности такого утверждения, но я знаю, что сделаю все от меня зависящее, чтобы связать воедино прочность положения нашего театра и тот дух экспериментаторства, который не покидал «Инглиш Стейдж компани» со дня ее рождения.



Джералд Рэффле

БРИТАНСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР
«ТИЭТР УОРКШОП»

Театр «Уоркшоп» появился на свет потому, что несколько актеров, писателей, театральных техников и один режиссер оказались такими фанатичными идеалистами, что поверили, будто театр должен быть не коммерческим предприятием, а искусством, будто это искусство до сих пор еще сохранило способность развиваться и будто в то время, когда театр был действительно великим искусством, он был непосредственно связан с простыми людьми и составлял неотъемлемую часть их жизни. В 1935 году они отправились в Манчестер, решив, что необходимо возродить связь театра с народом. Надо писать новые пьесы, считали они, и притом пьесы на современные темы; надо создавать новый стиль постановок и игры, соответствующий вкусам народа; художественное оформление сцены должно быть на уровне наиболее современной конструктивной техники, и не следует цепляться за прежние, писанные на холсте декорации.

До войны сотрудники нового театра могли работать в нем лишь в порядке совместительства: большинство их было занято в различных зрелищных предприятиях. Война приостановила деятельность театра на пять лет, но в 1945 году благодаря пожертвованиям был собран капитал, достаточный для того, чтобы пять групп, работавших до войны, решили: будь что будет, но они отдадут все свои силы и все свое время созданию «Тиэтр Уоркшоп». Теперь речь шла уже не только об учреждении театра, но и о том, чтобы организовать театральную школу, театр для детей, дискуссионный клуб и место для собраний актеров, с тем чтобы они могли коллективно создать нечто более глубокое и ценное, чем то, что мог сделать каждый из них в одиночку.

Первым нашим опорным пунктом явился город Кендал (графство Уэстморленд), потому что там, на наше счастье, нашлось здание для театра и нам была обещана материальная поддержка. Однако здание реквизировали, и нам пришлось гастролировать по стране. Такое положение длилось почти восемь лет; при этом мы не могли оставаться дольше месяца ни в одном пункте, а средняя продолжительность выступлений в одном месте была меньше недели.

Мы начали наши поездки с двумя пьесами. Первая — «Джонни Нобл», написанная Юэном Макколом, — простая опера-баллада, рассказывающая историю одной жизни в портовом городе северо-западного побережья Англии; в ней поется несколько старых английских народных

песен, которые через десять лет после того, как они попали от нас в Америку и снова вернулись в Англию, стали «боевиками». Второй пьесой, шедшей в тот же вечер, был «Летучий лекарь» — потешный фарс, раннее произведение Мольера. Позже, в том же 1945 году, мы поставили первый вариант пьесы Юэна Маккола «Уран 235» — пьесу об истории развития науки, заканчивающуюся «атомным» балетом. Пьеса была написана и поставлена по настоянию нашего художника Билла Дейвидсона и режиссера Верити Смита. Оба они считали, что театр и точные науки должны идти рука об руку.

Мы поставили также пьесу Гарсиа Лорки «Любовь дона Перлимплина», но эта постановка сделала для нас невозможным дальнейшее пребывание в Уэстморленде; хотя местная публика отнюдь не возражала против альковных комедий, поэтическая пьеса Гарсиа Лорки, в которой говорится о несовместимости характеров мужчины и женщины, вызвала такую бурю негодования, что мы приняли предложение переехать в Ормсби Холл, под Миддлсброу, и сделать это местечко нашей главной квартирой. Полтора года, которые мы провели там, были самым идиллическим периодом в истории «Театр Уоркшоп».

При содействии подполковника Дж. Б. Пеннимена мы получили площадку для жилья, было где работать над декорациями, вести репетиции, было помещение для школы. Возможно, иной раз голоса актеров во время репетиций мешали церковной службе, шедшей рядом, во всяком случае, присутствие нашей труппы придавало своеобразный оттенок сельской жизни в окрестностях промышленного Миддлсброу.

К сожалению, в Ормсби не было здания, где мы могли бы выступать, и нам снова пришлось ездить на гастролы в Йоркшир и Дэргем и возвращаться в Ормсби только для репетиций и отдыха. В этот же период мы впервые гастролировали в Шотландии. К концу войны в Шотландии начался сильный подъем национального движения, в особенности в области искусства, и многие видные деятели этого движения — поэт Хью Макдайармид, издатель Маклеллан и другие — настаивали, чтобы «Театр Уоркшоп» навсегда остался в Шотландии. Макдайармид и Маклеллан вошли в состав правления нашего общества и остались в нем до сих пор.

Желая создать «народный» театр, мы считали, что наш зритель — это девяносто процентов населения Англии, люди, которых условный театр не волнует и не интересует. Мы играли поэтому в промышленных городах Ланкашира и Йоркшира, в горнозаводских поселках Уэльса и Дэргема, в рыбацких портах северо-восточного побережья, где не было своих театров. Часто нам приходилось не только художественно оформлять сцену, но и строить ее. Часто у нас было мало посетителей, но иной раз, когда зрители понимали, что пьеса представляет собой нечто большее, чем просто приятное зрелище, их энтузиазм не уступал энтузиазму актеров, и мы чувствовали, что наш труд не пропал даром.

Молва о нашем театре уже стала переходить за границы Англии. В 1946 году мы гастролировали в Германии, в зоне расположения частей британской армии, и отзывы немцев, которые видели наши постановки, сыграли роль в получении нами в 1948 году приглашения на гастроли в Чехословакию и Швецию.

До этих гастролей мы сыграли несколько пьес перед горсткой зрителей в манчестерском парке Боггард Хол Клай, после чего мы выступили в самом большом театре Праги. В Швеции мы ездили по разным городам часто в таких же условиях, что и в Англии, но все же мы произвели некоторое впечатление, поэтому перед отъездом мы получили приглашение выступить в помещении Стокгольмской Королевской оперы.

Вернувшись в Англию, мы устроились в Доме горняка в городе Брит-дир, в Южном Уэльсе.

Мы купили старый почтовый грузовик за двадцать пять фунтов стерлингов и построили на нем своеобразный контейнер, в котором могли поместиться и актеры и театральное оборудование. Во время гастрольных путешествий, когда приходилось ехать целыми днями, несмотря на снег и туман, из грузовика неслись песни — старинные народные песни, баллады и новые песни, которые сочинялись тут же на месте.

К сожалению, становилось все очевиднее, что наша группа превращалась в бригаду прекрасно тренированных театральных рабочих и водителей грузовика, а на ипсу и репетиции приходилась самая малая часть времени. Кроме того, мы совершили большую ошибку, поставив нескромную мольеровскую комедию, которая с успехом шла в Ланкашире, но в пуританском Уэльсе посадила нас на голодный паек: сборы были столь ничтожны, что большая их часть уходила на бензин для грузовика, а на питание актеров оставались гроши. Итак, нам пришлось искать для себя постоянный театр.

Мы искали такой театр во всех известных нам городах. В Манчестере мы пытались купить и приспособить для сцены старую церковь в центре города. В Ливерпуле мы старались уговорить членов правления фонда имени Дейвида Льюиса, чтобы они уступили нам свой театр. В Глазго мы почти убедили одного человека, который считался миллионером, в том, что он должен купить нам театр. Вместо этого он спял для нас большой дом, что тоже было немалым делом для Глазго 1952 года.

Мы четыре раза играли в Эдинбурге, в том числе три раза во время фестивалей. Некоторые газеты тогда писали: «То, что мы видели в театре «Уоркшоп», было самым захватывающим на фестивале». Но и в Эдинбурге нельзя было найти помещения, которое послужило бы нам постоянным местопребыванием.

Одновременно с поисками театра мы продолжали наши гастрольные поездки и в 1951 году снова побывали в Швеции и в Норвегии. Сэм Уей-немейкер вскоре после своего приезда в Англию видел в Манчестере, в

одном из погребов, репетицию пьесы «Уран 235», и она напомнила ему его собственные переживания в нью-йоркском «Групп театр». Он и Майкл Редгрейв устроили нам в 1952 году выступление в лондонском «Эмбасси театр» (Супс коттедж).

Сэм Уейнемейкер говорил: «Театр Уоркшоп» обладает самой замечательной труппой, которую я когда-либо видел». Благодаря его организаторскому таланту наш краткий сезон в Лондоне, несмотря на далеко не единодушные отзывы критики, прошел с большим успехом. Ободренные этим, мы в конце года поставили «Уран 235» в театре «Комеди», однако без посторонней организационной помощи. При нашей неопытности эта постановка стала первым нашим провалом в Уэст-Энде.

У нашего театра нашлись друзья и в Лондоне, но, конечно, мы далеко не были любимцами столицы, и нам пришлось вернуться на север. В Глазго труппа жила в большом доме, но наши скудные денежные средства позволили нам поставить только «Двенадцатую ночь» и комедию Мольера «Мнимый больной»; с этими спектаклями мы ездили по школам южной Шотландии.

В январе 1953 года мы получили телеграмму от агента по аренде театральных зданий. Нам предлагали провести сезон в «Ройал театр», в лондонском предместье Стратфорд, при условии, что мы сможем начать спектакли через две недели и уплатить вперед арендную плату за полтора месяца. Не представляя себе всех последствий этой сделки, мы заняли деньги на уплату за аренду и на расходы по переезду и 2 февраля открыли сезон в театре «Ройал» постановкой «Двенадцатой ночи». В предшествующий сезон в этом театре шли обзоры весьма вольного кафешантанного жанра, не имевшие, однако, финансового успеха. Газета «Стратфорд экспресс» писала, что наши постановки были «прекраснейшими спектаклями, которые когда-либо шли в театре «Ройал», спектаклями, с которыми ничто не может сравниться на этом берегу Темзы». Однако и «Двенадцатая ночь» не имела финансового успеха. Впрочем, Мольер, которого мы ставили в течение двух недель, привлек много публики, и мы подумали, что прочно устроились на новом месте.

Тогда мы решили продержаться в этом театре до конца июня. В течение этого времени мы ставили пьесы О'Нила, Шоу, Аристофана, О'Кейси и дали первое представление пьесы «Цветная гвардия» американского драматурга Джорджа Стайлса. На наших представлениях часто бывало мало публики, однако, распределяя поровну между работниками театра наши доходы и до минимума урезывая наши расходы, нам удавалось сводить концы с концами.

В конце сезона создалось опасное положение. Агент по аренде недвижимости хотел снова сделать театр предприятием типа варьете. Мы могли оставить его за собой при условии единовременной уплаты годовой аренды. Это составляло четыреста пятьдесят фунтов стерлингов: кроме того,

на нас возлагалась ответственность за сохранность здания до июня 1956 года. Муниципальный совет Уэстхэма дал нам ссуду в четыреста пятьдесят фунтов стерлингов. Это свидетельство симпатии к нашему делу со стороны местных властей ободрило нас, и мы решили остаться в этом театре.

Чтобы открыть театр в сентябре, надо было подготовить постановку новой пьесы, а у нас совершенно не было денег. Тогда мы поехали всей труппой в Бредуэл Лодж на Эссекское побережье. Два дня в неделю мы работали на одной ферме, и заработанных денег нам хватало, чтобы в остальные дни недели заниматься репетициями. Мы работали в Бредуэле еще два лета, и это имело огромное значение для нашего дела. Необходимость ставить через короткие промежутки времени все новые пьесы не оставляла нам времени ни для репетиции, ни для собраний, а без этого труппа могла потерять свое артистическое лицо. Бредуэл же давал нам возможность заработать на кусок хлеба и подумать о том, что мы должны делать в Стратфорде.

В следующем сезоне мы поставили первую из классических английских пьес, которые впоследствии заняли такое видное и характерное место в наших программах. «Алхимик» Бена Джонсона был по тем временам нашим крупнейшим успехом. Мы ставили «Дядю Ваню» Чехова, но этот спектакль не имел успеха у зрителей. «Рождественская сказка» и «Остров сокровищ» дали полные сборы, «Ричард II» и «Голландская куртизанка» Марстона привлекли к нам публику, которая не была в театре «Ройал» со времен постановки «Серебряного короля»¹.

Чтобы отметить первую годовщину нашей работы в Стратфорде, мы предложили местному журналисту — сыну, внуку и правнуку железнодорожников — написать для нас пьесу из стратфордского быта. Он написал пьесу «Вен Колл» — бесхитростный рассказ о железнодорожном служащем, который больше думал о работе, чем о своей жене. Первое действие происходило на местном рынке на улице Эйджел. Мы уговорили двух торговки этого рынка расставить свои палатки у нас на сцене и самим принять участие в спектакле. Эти дамы были далеко не первой молодости; им ни разу в жизни ни в каком качестве не приходилось ступать ногой на сцену. Однако через короткое время они так привыкли к сцене, что стали себя чувствовать на ней как дома, и, если они были в соответствующем расположении духа, им ничего не стоило симпровизировать целую сцену с диалогом и действием. Это была первая наша постановка, одобренная местной и крупной общенациональной печатью, причем ни одному рецензенту не пришло в голову, что наши рыночные дамы не были профессиональными актрисами.

¹ «Серебряный король» — пьеса Генри Артура Джонса в Генри Германа. (Прим. ред.)

Однажды неподалеку от места, где мы выступали, у населения возникли недовольства местным самоуправлением из-за общественных бань. Мы откликнулись на это и поставили ибсеновского «Врага народа» в новой, современной редакции. Сцена собрания городского управления была поставлена так, будто зрители являются участниками заседания муниципального совета, и в некоторых местах спектакля зрительный зал, захваченный действием, неодобрительными выкриками в адрес своих городских управителей чуть было не сорвал спектакль.

После этого, когда мы прогуливались по улице Эйнджел, к нам подходили люди с вопросами: «Когда же вы поставите еще какую-нибудь шекспировскую пьесу?» — и мы чувствовали, что наши постановки производят впечатление.

Стремясь выработать новый стиль сценического действия, вся труппа усердно занималась тренировками, и наши репетиции зачастую походили скорее на уроки физкультуры, чем на нормальные репетиции. Это создавало великолепное настроение у членов труппы. Когда возникла необходимость разрешить какую-нибудь новую проблему, актеры с крайней неохотой уходили с репетиции, и не раз бывало, что, проведя на репетиции весь день с 10 часов утра и выступая сверх того вечером в спектакле, актеры продолжали репетицию и после представления.

К сезону 1954/55 года мы решили ставить каждую пьесу не две, а три недели подряд. Теперь уже на наши постановки стали обращать внимание немногие английские и, в гораздо большем количестве, иностранные критики. Когда же мы поставили «Бравого солдата Швейка» в инсценировке Юэна Мажюла, критики разразились такими единодушными похвалами, что зрители повалили к нам толпами со всех концов страны и, что для нас было еще важнее, шли толпами и с прилегающих к театру улиц. Это был действительно успех, признанный народом; «Швейк» был первой поставленной нами современной пьесой, имевшей успех в Стратфорде. Для нас это определило также и категорию зрителей, которых мы завоевали: когда мы перенесли эту же пьесу в театр «Эмбасси» (Суисс коттедж), зрители нашли, что она простовата и не отвечает их вкусам.

Когда мы ставим классиков, мы не рассматриваем их как музейные древности, к которым полагается относиться с благоговением; наоборот, мы стараемся читать их по-новому и истолковывать их образы и мысли по-современному. Мы были уверены, что если была возможность сравнивать какую-нибудь из наших постановок с традиционной, то разница в подходе к пьесе стала бы очевидной. В январе 1955 года мы подготовили постановку «Ричарда II» и неожиданно узнали, что и «Олд Вик» намерен поставить ту же пьесу. Тогда мы решили показать наш спектакль за день до премьеры «Олд Вик». В большинстве современных постановок классических пьес внутренний смысл и ход действия заглушаются и на первое место выдвигается тайна «поэзии», хотя из текста и явствует,

что главное в пьесе — энергичное действие. Когда же стихи произносятся так, как требует их внутренний смысл, поэзия только выпрывает. Темп же спектакля тем самым ускоряется.

Наша постановка вызвала весьма противоречивые отклики. Газета «Таймс», например, писала: «Ричард II» никогда не считался второстепенным произведением Шекспира, но до теперешней постановки возникал вопрос, могла ли эта пьеса вообще принадлежать перу Шекспира». Многие же критики рассматривали эту постановку как соперничество между «Олд Вик» и «Тиэтр Уоркшоп». Однако если первый оказался слишком правым, то второй — чересчур левым. После «Ричарда II» мы поставили еще один спектакль¹, который шел при пустом зрительном зале. Вслед за этим мы поставили «Вольпоне» — сатирическую пьесу Бена Джонсона, высмеивающую алчность. Действие этой пьесы происходит в общественной среде, столь похожей на нашу, что мы решили играть «Вольпоне» в современных костюмах. Оформление сцены — «великолепные декорации в стиле Палладио», как писала газета «Спектейтор», — и отсутствие явных анахронизмов создали «Вольпоне» успех и у зрителей и у рецензентов. Однако один весьма известный критик писал: «Мне не нравится, что «Тиэтр Уоркшоп» тянет за собой тележку с политическим маргаринном». Очевидно, этот критик принял Бена Джонсона за современного революционера. Несомненно, большинство наших зрителей, как образованных, так и простых людей, думали, что они видели «Вольпоне» впервые.

Благодаря этой постановке мы получили приглашение г-на А.-М. Жюльена, директора Международного театрального фестиваля, представлять в этом году британский театр в Париже. Нам было предложено показать два спектакля: «Арден из Фейвершема» и «Вольпоне». Г-н Жюльен видел большинство спектаклей, шедших в лондонских театрах, и нашел, что лучшим из них был «Вольпоне». Он встретил довольно резкое сопротивление со стороны британских властей, которые были убеждены в том, что постановки «Тиэтр Уоркшоп» не годятся для того, чтобы представлять за границей британский театр. Одна большая английская газета писала: «К счастью, труппа театра «Аббей»² покажет постановку пьесы «Плуг и звезды» Шона О'Кейси. Может быть, труппу этого театра и автора пьесы по ошибке примут за англичан, и тогда мы за чужой счет спасем свою репутацию».

Как бы то ни было, г-н Жюльен, который когда-то был членом «Труппы пятнадцати», основанной Жаком Копо и воодушевленной теми же идеями, что и «Тиэтр Уоркшоп», труппы, о которой во Франции ничего не хотели знать вплоть до ее большого успеха за границей, — и его

¹ 15 февраля 1955 года состоялась премьера пьесы Ю. Маккола «Другие животные». (Прим. ред.)

² «Аббей» — крупнейший ирландский театр. (Прим. ред.)

помощник г-н Клод Плансон настояли на своем. После первого представления в Париже пьесы «Арден из Фейвершема», на котором не присутствовал ни один представитель английской прессы, французский еженедельник «Каррефур» писал: «Театр Уоркшоп» завоевал промадный, необыкновенный и совершенно неожиданный успех, который когда-нибудь выпадал на долю английского театра во Франции. Бесспорно, эта труппа — гордость современного театра Великобритании». Через несколько дней, когда мы сыграли «Вольпоне», газета «Паризьен» писала: «Нелегко было достать билет в воскресенье вечером... Париж не хотел пропустить второй постановки театра «Уоркшоп»... Когда спорят между собой защитники французской комедии характеров и сторонники этого научного театра, честного, резкого, не считающегося с принятыми условностями, я вижу, что спор идет между людьми, глухими к аргументам противника. Это спорят друг с другом вкус и истина... Спектакль «Театр Уоркшоп» запечатлен навеки в нашей памяти»: А когда другой критик написал: «Этот народный театр «Уоркшоп» есть плоть от плоти золотого века британского театра», — мы подумали, что нашли наконец на белом свете такое место, где люди поняли нас и наши цели.

Теперь перед нами встала проблема делать постановки, которые могли бы соответствовать запросам международного характера, причем у нас не было никаких материальных средств для осуществления этого, а в нашу труппу влилось много новых актеров, которых надо было обучить и слить в единый коллектив. То обстоятельство, что репутация нашего театра не упала, а, наоборот, укрепилась и поднялась за сезон 1955/56 года, когда пьесы Лоне де Вега, Лабинша и Марло шли у нас каждая по пять недель подряд, следует приписать талантам и неустанному труду Джоан Литтлвуд и Джона Бьюри, которые за один сезон выковали труппу, способную сыграть «Смертника» Брендана Бизна — пьесу, которая и завершила сезон этого года.

В театре «Ройал» в Стратфорде мы можем поставить любую пьесу, которую сочтем хорошей, не беспокоясь о вкусах и предрассудках наших зрителей. За истекшие пять лет мы почти ежедневно получали рукописи новых пьес, которые нам посылали по почте или которые мы получали непосредственно от многообещающих драматургов. Однако почти из двух тысяч пьес, полученных за это время, мы отобрали всего три, которые стоило поставить. Одной из них была пьеса «Смертник». Более надежный путь получить новую пьесу — заказать ее драматургу, идеи которого близки нашим. Таким путем мы приобрели пьесы Юэна Маккола, Антони Николсона, Аллена Ломакса и инсценировки произведений Бальзака, Диккенса, Марка Твена и «Бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. Один друг сказал нам, что он знает человека, написавшего подходящую для нас пьесу; так мы познакомились с Генри Чапменом, который пришел к нам из Гастингса, где он строил дом, и прочел нам «Нельза же

всегда быть наверху», и с пьесой Тэда Аллена «Легенда о Пепито». Многие из новых пьес нам приходилось перерабатывать. Тэд Аллен, очень опытный драматург, присутствовавший на репетициях, все же делал поправки и дополнения даже и после первого представления своей пьесы. Брендан Бизн давал нам такую массу дополнительного материала к своей пьесе, что нам стоило большого труда свести ее к полагающимся размерам. Генри Чапмен, при всей своей удивительной способности чувствовать характер и оттенки разговорного языка английского рабочего, не умел закончить пьесу. Мы включили его в число ее исполнителей, и вместе с другими актерами он импровизировал почти весь конец, который изменил многое в содержании спектакля. Это создало недоразумения с лордом-правителем Королевского двора, который подвергает цензуре каждое слово, произносимое на сцене¹. Впрочем, эта история представляет собой лишь крайний случай того, что происходит с большинством новых пьес почти в каждом театре.

Пьеса «Смертник» была написана Бренданом Бизном после того, как он провел восемь из своих тридцати двух лет в тюрьме за то, что был солдатом Ирландской Республиканской армии. Пьеса охватывает двадцать четыре часа тюремной жизни, но это двадцать четыре часа перед казнью одного из заключенных. Несмотря на мрачную тему, пьеса очень комична. Автор предлагал ее почти всем английским и американским театрам, но ее нигде не приняли. После того как она прошла с очень большим успехом в нашем театре, из всех театров мира посыпались предложения, и в этом году она красовалась на афишах в Париже, Нью-Йорке, Берлине и в столицах скандинавских стран.

В июне 1956 года нас снова пригласили в Париж для участия в Международном театральном фестивале. На этот раз мы показали «Бравого солдата Швейка». Мы снова добились большого успеха. Когда же, вернувшись в Лондон, мы перенесли «Смертника» на сцену театра «Комеди», наш горизонт омрачила темная туча: срок аренды театра «Ройал» истек, а владелец здания не соглашался его возобновить. Мы могли пробыть в Стратфорде лишь до марта 1957 года. К этому времени у нас не оставалось никого от нашей прежней вытренированной труппы, и мы решили образовать объединение актеров, из которого могли бы черпать нужный состав исполнителей для каждой очередной пьесы. Мы могли гарантировать каждому актеру более высокую заработную плату, чем в прежние годы, плату, значительно превышающую средний уровень.

Мы начали сезон с постановки «Макбета» в современном гражданском и военном платье. Нам хотелось поставить «Макбета» в тех европейских странах, где более или менее схожие события происходили еще

¹ В Англии лорд-правитель Королевского двора в числе своих других дел выполняет также обязанности главного цензора. (Прим. ред.)

в недавнее время. Так как Англия также не абсолютно застрахована от жаждущих власти военачальников, то, когда мы наконец поставили пьесу в Стратфорде, наши зрители хорошо поняли нас и рассматривали ее как выступление против войны...

...Суждения критики были очень неоднородны — одни горячо одобряли нас, другие резко возражали. Но наши зрители, особенно стратфордцы, жившие по соседству с нашим театром, не колебались, они любили наши постановки, им больше нравился свой Шекспир, тот, который может рассказать им кое-что о сегодняшнем дне.

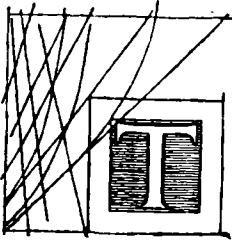
После «Макбета» мы поставили пьесу о строительстве — «Нельзя же всегда быть наверху», а за ней новую пьесу «И вот подул ветер» бразильского драматурга Эдгара да Роша Миранда. Эта пьеса, написанная на превосходную тему и прекрасно оформленная, не привлекла зрителей и чуть не довела нас до полного краха.

В январе 1958 года Джоан Литтлвуд и Джон Бьюри поехали в демократический Берлин для постановки «Лизистраты» в театре имени Максима Горького, а Френс Джемник вернулся из словенского Национального театра для постановки пьесы Пиранделло «Человек, животное и добродетель». По случаю возвращения Джоан Литтлвуд мы поставили «Селестину», пьесу испанского классика Фернандо де Рохас в переводе Джеймса Маббе, переводе, который является одной из жемчужин английской литературы.

А теперь мы снова на перепутье. За пять лет работы в Стратфорде мы поставили пятьдесят две пьесы, из которых четырнадцать впервые появились на сцене, пятнадцать представляли собой новые адаптации или переводы, а девять были пьесами английских классиков. На осень мы приглашены на гастроли за границу: наши спектакли хотят видеть Германия, Югославия и Чехословакия, но в Стратфорде мы можем существовать не иначе как на субсидии и пожертвования и способны содержать своих актеров лишь до тех пор, пока кино и телевидение платят им крупные деньги, которые они берут, чтобы играть в народном театре. По-видимому, мы единственный в мире народный театр, который способен добывать средства к жизни только за пределами своей родины.

Мы ждем теперь нескольких новых волнующих пьес: их пишут для нас Брендан Бизн, Генри Чапмен, Юэн Маккол и еще два драматурга. Со всех концов мира мы получаем письма от молодых актеров, которые пишут: «Играть в вашей труппе — моя мечта». Гаролд Хобсон говорит в «Санди таймс»: «Для поднятия международного престижа Великобритании «Театр Уоркшоп» сделал больше, чем наши самые шовинистические актеры или театральные труппы. До появления «Театр Уоркшоп» современное английское сценическое искусство не производило на зарубежную публику никакого впечатления. Но после его спектаклей английский флаг внезапно взвился на самую вершину флагштока».

ПУТЬ К НАРОДНОМУ ТЕАТРУ



Театр «Уоркшоп» — экспериментальный театр. Отсюда и его название (уоркшоп — мастерская). Это театр, который обращается к народу. Мы хотели создать театр для служения широким кругам населения, а не только для увеселения имущих. Помните, первые представления мы дали в Манчестере, крупном промышленном центре, сразу столкнувшись с рабочей аудиторией. И это помогло нам с первых же шагов уяснить одну важную истину: трудовой народ волнуют темы и сюжеты, близкие его сердцу, он охотнее всего идет смотреть пьесу, рассказывающую об окружающей действительности.

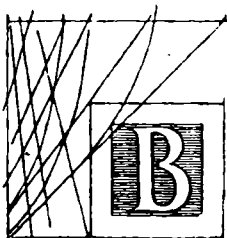
Быть может, именно поэтому зритель так хорошо принимал мою пьесу «Джонни Нобл». Мы играли ее в течение четырех лет в Манчестере и других городах и деревнях Англии, играли ее и во время гастролей по Швеции, Дании, Чехословакии и т. д. Герой этой пьесы ездит по всей стране в безуспешных поисках работы. В пьесе рассказывается и о любви этого человека.

Так как театр наш небогат, мы всегда стараемся осуществлять наши постановки с наименьшими денежными затратами. В частности, нам трудно изготовлять специальные костюмы и декорации, и мы всячески стараемся найти очень скупые выразительные средства. Тот же «Джонни Нобл» шел в сукнах, без декораций.

Однако каковы бы ни были формальные поиски, за ними никогда не теряется основная цель. Эта цель — то, ради чего мы с Джоан Литтлвуд создали театр «Уоркшоп», — нести искусство самым широким массам зрителей, играть для людей, которые подчас не имеют даже денег, чтобы купить билет на спектакль. Это большая ответственность, и надо стараться возможно точнее уяснить себе, каковы задачи нашего театра перед лицом этих зрителей. Сейчас в театре идет борьба между двумя точками зрения. Одни полагают, что надо в основном играть классику, давая ей новое сценическое решение. Я лично считаю, что подобного рода эксперименты могут заинтересовать главным образом узкий круг людей состоятельных, имеющих материальную возможность постоянно посещать театры. Эти зрители составляют примерно два процента населения. Поэтому другая часть деятелей нашего театра, к которым примыкаю и я, убеждена в том, что проблема заключается не только в поисках новых путей в драматургии или в новом прочтении знакомого драматургического материала. Это далеко не основное в работе театра «Уоркшоп». Задача в том,

чтобы постоянно привлекать новую, все ббльшую зрительскую аудиторию. Нам необходимо всемерно расширять круг зрителей, ставя те произведения, которые отвечают их интересам. Так делали все прославленные театры прошлого, театры, сыгравшие огромную прогрессивную роль в истории развития не только театрального искусства как такового, но и всей культуры человечества. Такие театры были по-настоящему народными и ставили пьесы, пробуждавшие в человеке лучшие, самые благородные чувства. Возьмем, к примеру, древнегреческий театр Софокла, Еврипида, итальянскую комедию дель арте, английский театр времен Шекспира и т. п.

Мы работаем, спорим, учимся, чтобы найти пути к большому народному театру, который воплощал бы на сцене мечты, чаяния, надежды и протесты народа.



ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

театре полно энтузиастов, но мало таких, у которых первоначальный энтузиазм не ослабевает и не меняет направленности на протяжении двух-трех десятков лет. Джоан Литтлвуд—режиссер «Тизэтр Уоркшоп», ныне признанная в качестве одного из подлинных талантов нашего современного театра, отличается таким энтузиазмом. Это редкий человек в мире, театра, да и вообще где бы то ни было.

Ее цель, которую она повседневно внушает актерам, декораторам, рабочим сцены и осветителям в старом «Тизэтр Ройал» на углу Эйнджеллейн в Стратфорде, Э-15, весьма обширна. Полагая, что наилучший театр — это театр, вызывающий интерес у всех, она хочет создать в Англии народный театр, который вытеснит излюбленную театрами Уэст-Энда развлекательную буржуазную драму.

* * *

Стремясь к осуществлению этой цели, она незаметно трудилась на протяжении двадцати лет и была известна, если вообще была известна, как одаренная женщина, которая растрчивает свои таланты на пустую затею.

Затем в 1955 году ее труппа «Тизэтр Уоркшоп», которая не так давно обосновалась в Стратфорде, после того как на протяжении многих лет странствовала по Англии и континенту, получила признание французских критиков на Парижском международном театральном фестивале.

Вскоре и английское общественное мнение последовало их примеру, и когда в последующие сезоны мисс Литтлвуд поставила первые пьесы Брендана Биэна («Смертник») и Шилы Делэни («Вкус меда»), стало невозможно относиться к ней иначе, чем как к ведущему театральному деятелю.

В прошлом месяце она поставила «Вкус меда» в Уэст-Энде, а неделю спустя новую музыкальную комедию «Дела пошли не те» в Стратфорде. Ее энергия необычайна, ее целеустремленность поразительна. Ни соблазн все бросить, ни мучительные финансовые проблемы сохранения «ансамбля» при тощем бюджете (хотя теперь положение несколько улучшилось) ни разу не побудили ее отклониться от своей цели.

* * *

Мисс Литтлвуд — коренастая женщина лет сорока пяти, воинственная и острая на язык. Она решительно отмечает концепцию «высокого» искусства и подвергает уничтожающей критике театр в том виде, в каком он существует почти повсюду. «Видите ли, — говорит она, — меня не столько интересует театр, сколько то, что происходит с людьми, когда они трудятся вместе с максимальной уверенностью в завтрашнем дне».

Ее подход к актерскому мастерству ведет начало от Станиславского, и она руководствуется его методом. Ее постановки — смелое воплощение идей Брехта, прорыв сквозь четвертую стену натурализма, прямое обращение к аудитории (но она считает, что у Брехта много буржуазных недостатков).

* * *

Джоан Литтлвуд всегда принадлежала к левому крылу, хотя и не является коммунисткой. Свобода, по ее мнению, — первое условие театра, в том числе свобода от цензуры. «Пока не заговоришь непристойно, не получится лирики, пока не получится лирики, не будет живого театра».

Мисс Литтлвуд нужна свобода, чтобы импровизировать. Она работает примерно так: драматург снабжает ее труппу сырьем, которое она и актеры используют для создания импровизированной сцены. К несчастью, мисс Литтлвуд нарушает закон, если разрешает своим актерам импровизировать после того, как текст пьесы одобрен, — практика, которая однажды навлекла на нее уголовное преследование. Но в идеале всякий спектакль должен содержать импровизацию.

Ее представление о театре, насколько можно уловить из бурного потока ее речи, не представляет собой ничего нового. «Возьмите китайский театр. И комедию дель арте. И наши актеры делали это — наши бродячие актеры XIX века, те, которых описывает Мэйхью. Это была традиция, которую продолжил Чарли Чаплин, которую стремимся продолжать и мы. Когда мы ставим «Ричарда II», критики не могут этого перенести, потому что мы-де играем вульгарно; но мы играем ради действия и динамичности, а не ради декораций».

* * *

Она родилась в Лондоне в рабочей семье. Училась в Королевской Академии драматического искусства на стипендию, получила золотую медаль за технику выступлений перед микрофоном и приобрела великое отвращение к лондонскому театру.

«Я не могла его переносить, потому что он был такой помпезный, статичный и неинтересный — это нечестное актерское исполнение, показ того, как я умен, изыскан или уродлив и как я хорошо это делаю, — все это показная фальшь. Девушка поступает в Королевскую Академию драматического искусства, и ей говорят, чтобы она перестала говорить, как

северянка, южанка или уроженка Уэльса, ее заставляют говорить, как марионетку, понимаете? Язык — мужественный язык — презирается. Когда я училась, в стране происходили голодные походы, а в Академии нас, девушек, учили играть героинь из пустынных пьес, где все вертится вокруг теннисных клубов да французских окон. В основном театр Уэст-Энда не изменился, он лишь еще больше загнивает, вот и все.

Я не политик, но все это побудило меня выступать перед бастующими рабочими-текстильщиками и уэльскими горняками, устраивающими походы. Эти выступления именовались «мюзик-холлом». Название это не совсем верное, мы выступали с песнями, танцами и сценками, которые могли увлечь сотни людей.

Никто об этом не писал, даже «Дейли уоркер». Коммунисты считали, что у нас слишком большие претензии, люди с претензиями считали нас «красными». Вот как обстояло дело. Но мы показывали людям, что театр не должен скрываться за красивой завесой вежливости, что он может активно воздействовать».

* * *

После учебы в Королевской Академии драматического искусства Литтлвуд переехала в Манчестер, где у нее был знакомый постановщик из Би-Би-Си, и нашла работу на радио в качестве актрисы и автора документальных передач. Это было в 1934 году. В Манчестере она основала любительскую труппу «Театр Юнион» вместе с неким Джимми Миллером (который в дальнейшем получил известность как драматург и исполнитель народных песен под именем Юэна Маккола), за которым она была замужем несколько лет. Эта труппа была левой и бедной, настоящей богемой. Один из ее членов, ныне член парламента, лейборист, рассказывает, что в те времена Джоан Литтлвуд была «темноволосой, пылкой, искренней, застенчивой и очень бедной».

Труппа ставила пьесы Брехта, Шекспира, Лопе де Вега в арендованных залах и на открытых площадках. Репетиции никогда не прекращались. Молодых актеров не только учили актерскому мастерству, но и заставляли делать физические упражнения. В ту пору, как и сейчас, мисс Литтлвуд не щадила сил ни своих, ни актеров, словно вот-вот должен был наступить какой-то потрясающий финал.

* * *

К 1939 году «Театр Юнион» уже получил известность на севере страны, но в Лондоне о нем фактически не знали. Война разбросала членов труппы, и в последующие годы мисс Литтлвуд писала сценарии для радиопостановок, пока Би-Би-Си не отказалась от ее услуг, так как считала ее коммунисткой. В 1945 году ядро труппы вновь собралось в Манчестере. Они объединили свои скудные средства и основали профессиональную труппу под названием «Театр Уоркшоп».

... «Я действительно верю в силу общества, я действительно верю в то, что в каждом человеке скрыт гений. Я живу этой верой. Когда я работала на радио, я, например, задумала написать историю о пастухе в горах Камберленда. И я бродила с пастухом и его овцами в течение целого дня, и он отвечал мне совсем немногословно, а потом вдруг я обнаружила, что он настоящий поэт, это прорвалось совсем внезапно.

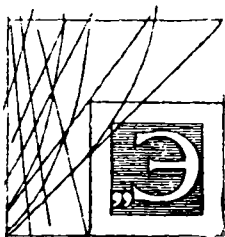
Я изо дня в день спускалась в шахту в течение двух недель. Бывала дома у горняков и их жен. И я открывала в них величие, великую мудрость, заключенную в народе. И это не романтика, понимаете?»

Так это или не так, но талант Джоан Литтлвуд безусловно заключается в умении будоражить театр; ее искусство, сильное и человеческое, богато комическим и трагическим содержанием, которое доносится до зрителя с большой тонкостью.

Мало кто из деятелей театра в наши дни сомневается в том, что мисс Литтлвуд — одна из самых блестящих постановщиц в Европе.

Питер Нобл

«ЮНИТИ» — НАРОДНЫЙ ТЕАТР



то — первый толчок, разбудивший общественное сознание. В умах всех мыслящих писателей Англии он должен породить потребность отражать в своем творчестве современность. Воздействие, которое драма как форма искусства оказывает на социальные и экономические силы своей эпохи, является непосредственным и наиболее очевидным.

Удачная постановка пьесы «Лукавый взгляд и шампанское»¹, сюжет которой взят из быта мюзик-холла, снова поставила театр «Юнити» в центр общественного внимания, как это сделала несколько месяцев назад постановка пьесы Лопе де Вега «Овечий источник» (впервые в Англии поставленной на сцене маленького театра в Кингс Кросс)². Зрители, взволнованные знаменитой пьесой испанского классика, были в восторге и от выразительной и сильной постановки мюзик-холльной пьесы. Многие спрашивали: «Где начал театр «Юнити» свою деятельность и как стал он ведущим народным театром Англии?» И действительно, история этого коллектива — поучительная история борьбы, напряженной работы и веры в свой театр, который на протяжении десяти лет не отступал от реалистической постановки пьес, правдиво изображавших современную жизнь во всех ее аспектах.

Когда молодой режиссер Андре Ван Гайзегем встретился на пароходе, стправлявшемся в СССР, с несколькими актерами из труппы, называвшейся «Красное радио», он крайне заинтересовался их работой по созданию современного театра в лондонском Ист-Энде. Доказательством искренности их энтузиазма было то, что они, как и Ван Гайзегем, ехали на Международную Олимпиаду рабочих театров³, которая в том году проходила в Москве. За этой встречей последовал ряд других встреч в Лондоне, и наконец (при содействии основателя театра «Юнити» — Герберта Маршалла, вернувшегося в Англию после семилетнего пребывания в Советском Союзе) была организована труппа «Актеры-бунтари» — группа актеров-рабочих, которая давала представления в маленьких помещениях, на площадках Трафальгар-сквера, на грузовиках — всюду, где можно было найти зрителей для агитационно-пропагандистских пьес и скетчей.

¹ «Лукавый взгляд и шампанское» — пьеса Терри Ньюмена и Билла Рауботэма. (Прим. ред.)

² Кингс Кросс — квартал, расположенный в Ист-Энде, рабочей части Лондона. (Прим. ред.)

³ Первая Международная Олимпиада самодеятельного революционного театра состоялась в 1933 году в Москве. (Прим. ред.)

В 1936 году труппа приобрела свой первый маленький театрик — ветхую церковь в Кингс Кросс — и решила назвать его «Юнити театр». Актеры, в течение дня занятые на различных работах, могли устраивать репетиции только по вечерам и в конце недели — в субботу и воскресенье. Наконец была поставлена первая пьеса в первом собственном помещении — «В ожидании Лефти» в постановке Герберта Маршалла. Выбор этой полемической пьесы Клиффорда Одетса был, несомненно, удачен: она шла с полными сборами в течение ряда месяцев, а присутствовавший на одном из ее представлений Герберт Уэллс в конце последней сцены вскочил со своего места и вместе с актерами и зрителями самозабвенно кричал: «Стачка! Стачка!» Будучи частной театральной организацией клубного типа, «Юнити» довел количество своих членов до двух тысяч. Театр «Юнити» ставил новые пьесы необычного характера, и через два года стало необходимым снять новый театр более обширных размеров на Голдингтон-стрит¹. Это здание, в котором раньше помещались ночлежный дом и пресвитерианская часовня, чудесным образом превратилось в небольшой красивый театр; это чудо совершилось после того, как «Юнити» обратился с призывом к своим членам помочь перестроить здание, и среди них нашлись каменщики, плотники, маляры и другие добровольные помощники различных профессий, безвозмездно отдавшие свой труд на создание рабочего театра.

В 1937 году новый театр, обладающий самой современной осветительной системой в Европе, открыл свои двери постановкой советской пьесы «Аристократы» Погодина, вызвавшей энтузиазм и у прессы и у зрителей. Но театр «Юнити» сумел занять выдающееся место в театральном мире Лондона позже, постановкой пьесы Бена Бенгала «Растение под солнцем». Поль Робсон давно разделял ту идею «Юнити», что «подлинное искусство, действительно и реалистично представляемое театром, может помочь народу в его стремлении создать лучшее общество». Робсон отказался от своего положения «звезды» в театре «Друри Лейн» и стал играть вместе с любителями из труппы «Юнити» в американской пьесе о стачке, и, пока шла пьеса «Растение под солнцем», количество членов клуба «Юнити» росло не по дням, а по часам. Лондонские театральные завсегдатаи сотнями шли на Кингс Кросс познакомиться с «другим» театром, непохожим на традиционные театры столицы.

На рождественских праздниках 1938 года была поставлена новая пьеса, которая еще больше подняла значение театра «Юнити». Это была первая «политическая пантомима» «Простаки» — веселая музыкальная сатира Джоффри Парсонса и Беркли Фейз, от которой весь Лондон покачивался со смеху. Острый юмор пьесы, мелодичная и выразительная

¹ Голдингтон-стрит — улица в Ист-Энде. До этого «Юнити» находился на улице Британния-стрит. (Прим. ред.)

музыка и игра Вайде Хоуп, Билла Рауботэма, Энн Дейвис и других актеров большой и талантливой труппы привлекли к театру толпы людей, и результатом этого успеха было то, что количество членов «Юнити» за шесть месяцев подскочило до семи тысяч человек.

Пресса единодушно хвалила театр, который получил наконец возможность расширить поле своей деятельности. Летом 1939 года «Юнити» взял в аренду театр «Кингсуэй», создав таким образом первый профессиональный рабочий театр в Англии. В план театра входила подготовка Гербертом Маршаллом постановки пьесы Джоффри Триза «Колония», главные роли в которой должны были исполнять Беатрикс Леманн и Роберт Адамс. Однако, к несчастью, война разрушила все планы развития театра, и в настоящее время «Юнити» работает в Кингс Кросс, а мысль о профессиональном театре отложена до того времени, когда это позволят обстоятельства.

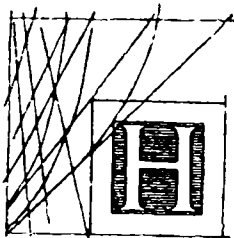
Когда разразилась война и большинство театров Уэст-Энда, казалось, замерло, театр «Юнити» немедленно открыл свои двери, показав публике новое политическое обозрение «Дурацкие мешки с песком». Обозрение это было написано и подготовлено к постановке драматургическим отделом «Юнити» в течение сорока восьми часов! За этим последовало второе обозрение — «Гасите свет!» — и целый ряд других. С тех пор, несмотря на бомбежки и затемнения, рабочие-актеры, эти подлинные энтузиасты, не закрывали двери театра в течение всей войны. Список даже лучших пьес, поставленных в годы войны, был бы слишком длинен для этой статьи. На сцене «Юнити» ставились пьесы многих известных драматургов. Достаточно отметить, что в 1941 году постановка Джоном Алленом пьесы Шона О'Кейси «Звезда становится красной» заставила Джеймса Эйгета написать: «Чтобы убедиться на опыте, какой из лондонских театров является самым жизнеспособным, надо увидеть театр, находящийся на задворках, в Кингс Кросс, — театр «Юнити». За десять лет своей работы театр «Юнити» всегда был предметом горячих симпатий прогрессивных деятелей профессиональной сцены, и наряду с Андре Ван Гайзегемом и Гербертом Маршаллом, которые работали как актеры, режиссеры и драматурги, театру постоянно оказывали самую разностороннюю помощь деятели такого масштаба, как Льюис Кэссон, Джон Ферналд, Ролло Гембл, Сибилла Торндайк, Беатрикс Леманн, Уолтер Хадд, Джон Пристли, Майкл Редгрейв, Рейчел Кемпсон, Родни Акленд, Патрик Хамилтон и многие другие, которые играли, ставили спектакли, помогали советами, читали лекции.

За все время своего существования театр «Юнити» играл роль моста между английской профессиональной сценой и театральными самодеятельными организациями, занимающими в Англии заметное место. Многие актеры-любители, входившие в труппу театра «Юнити» и проявлявшие недюжинное дарование, играют в настоящее время в профессиональ-

вых театрах. Из них можно назвать Вайде Хоуп, Джона Слейтера, Дейвида Грина, Алфи Бэсс, Билла Рауботэма, Гарри Росса, Джейн Эджуорт и Дейвида Доусона. В то же время в театре «Юнити», среди многих «находок», в настоящее время работают такие деятели, как Тэд Уиллис, автор пьесы «Саботаж» и имевшей большой успех пьесы «Пирушка», театральный художник и режиссер Бернард Саррон, живописец Лоуренс Гоуинг, писатели Джоффри Парсонс, Леонард Пэк и Беркли Фейз, а также режиссер Эрик Кейпон (позже ставший режиссером в «Ситизенс театр» в Глазго и «Олд Вик» в Ливерпуле¹).

«Юнити» — театр единственный в своем роде; даже американцы, познакомившись с ним, заявляют, что в Соединенных Штатах не знают ничего подобного. Это независимый и материально самостоятельный народный театр. Его игра и качество постановок часто оказываются в художественном отношении выше игры и постановок спесивых театров Уэст-Энда. Характерно, что наряду с лондонским театром «Юнити» в провинции существует около двух десятков театров с тем же названием, потому что уже со времен появления труппы «Актеры-бунтари» по всей Англии стало расти движение сторонников театров «Юнити». Начиная с 5 сентября 1939 года оно стало распространяться еще быстрее, несмотря на невзгоды военного времени, к концу же войны движение это ясно осознало свою задачу — борьбу за великое дело создания нового мира. Потому что «Юнити» — театр, перед которым стоит определенная цель, и цель эта еще не достигнута.

¹ Во время второй мировой войны труппа «Олд Вик» много раз играла в Ливерпуле. (Прим. ред.)



Дэвид Три
АНГЛИЙСКИЕ РАБОЧИЕ ЗАЩИЩАЮТ СВОЙ
ТЕАТР

Письмо из Лондона

е так давно внимание театральных кругов всего мира было приковано к небольшому ветхому зданию, которое вот уже сто лет стоит в самом центре лондонских трущоб. На театр «Юнити» был наложен высокий штраф в результате судебного дела, возбужденного прокурором — членом лейбористского правительства.

Дело возникло в связи с так называемым техническим нарушением закона о частных театрах, закона крайне туманного и противоречивого. Из пояснений члена магистрата стало ясно, что закон этот давно игнорируется всеми частными театрами. Однако если недавнее разбирательство подобного же дела, возбужденного против другого театра, окончилось штрафом в восемь фунтов стерлингов, то сумма штрафа, наложенного на театр «Юнити», составила двести восемьдесят один фунт стерлингов.

Для любого другого театра, в зрительном зале которого 330 мест, такое наказание явилось бы смертным приговором. Но театр «Юнити» в настоящее время является неотъемлемой частью английского рабочего движения. Вот почему в связи с судебным делом была созвана конференция, организован специальный фонд защиты и в течение нескольких недель была собрана сумма, в несколько раз превышающая наложенный на театр штраф.

Думая об этом, невольно испытываешь гордость за наш театр, единственный в своем роде во всем западном мире, театр, отражающий социалистическое мировоззрение, который вот уже более десяти лет непрерывно выступает перед зрителем, давая регулярно до шести спектаклей в неделю. Театр не прекращал своей деятельности даже во время войны, продолжая ставить спектакли как в постоянном помещении, так и на передвижной сцене.

Театр зародился более пятнадцати лет назад: молодые актеры и актрисы давали представления прямо на улицах Ист-Энда и на базарных площадях, используя в качестве подмостков передвижные фургоны. Они исполняли не пьесы, а скетчи, отдельные монологи и песни, выступали с массовой декламацией, посвященной актуальным вопросам дня. В течение всего времени своего существования «Юнити» был театром, тесно связанным с жизнью, театром, стремящимся использовать свое искусство для воодушевления и поддержки людей в их борьбе за лучшее будущее.

Сейчас стоит вспомнить, что в 1936 году была арестована группа артистов нашего передвижного театра за то, что во время представления они произносили слова, «рассчитанные на оскорбление герра Гитлера». В настоящее время, когда ремилитаризация нацистской Германии и Японии является острейшим вопросом, с которым вновь пришлось столкнуться народам, мы репетируем пьесу польского писателя Леопа Кручковского «Немцы», поднимающую эту проблему с необыкновенной ясностью и драматизмом.

Четырнадцать лет назад коллектив «Юнити» переехал в то здание, где он играет сейчас и где первоначально помещалась пресвитерианская церковь. Здание требовало коренной перестройки. План перестройки был составлен архитекторами совместно с театральными работниками. Затем коллектив «Юнити» обратился через лондонский совет профсоюзов, к которому примыкают почти все профсоюзы Лондонского района, с призывом к рабочим. В ответ на этот призыв каменщики, штукатуры, плотники, электрики, водопроводчики — рабочие самых различных профессий — бесплатно отдали свои силы и время строительству здания, которое было закончено в несколько месяцев. Многие рабочие до сих пор с гордостью вспоминают, что они участвовали в этой большой работе.

Так начался новый период в жизни театра, поставившего себе простую цель: развивать дальше драматическое искусство в соответствии с принципом, что подлинное искусство, правдиво отображая жизнь народа, может вдохновлять его на борьбу за создание лучшего общественного порядка. Наша задача состоит в постановке пьес, поднимающих острые проблемы современности как национального, так и международного значения. И наши постановки, порой очень различные по форме и стилю, имеют одно общее — ясное социалистическое мировоззрение. Поэтому первое место в этих постановках занимает борьба за мир и за основные права производителей материальных ценностей.

Театр пригласил Поля Робсона, который в 1937 году играл в нашем спектакле «Растение под солнцем», исполнить роль Гуссэна Лювертюра в пьесе «Гаити» (автор этой пьесы 83-летний негритянский историк и писатель Уильям Дюбуа, преследуемый сейчас за руководство американским движением борьбы за мир). Однако Поль Робсон не сможет принять наше приглашение, пока власти США не вернут ему паспорт, отобранный у него госдепартаментом.

В течение последних восемнадцати месяцев мы, уделяя особое внимание борьбе за мир, поставили пьесу известного голливудского сценариста Доналда Огдена Стюарта «Хотел бы я знать». В пьесе рассказывается история одного профессора, у которого хотят отобрать здание института, где он работает, и разместить в этом помещении американскую организацию по атомной энергии. Профессору дают понять, что его собственному положению угрожает опасность, если он будет

высказывать сочувствие бесправным неграм и вообще всем трудящимся, если не откажется от своего стремления к справедливому урегулированию международных проблем. Профессор колеблется, понимая, что над ним и над его семьей нависла угроза расправы. В конце концов он решает, что для него все же нет иного пути, как борьба за то, что он считает правдой.

Борьбе за мир посвящена также интересная пьеса молодого английского драматурга и романиста Леонарда Эрвина под названием «Кружащий голубь». Пьеса рассказывает, как представители американских властей в Англии разрабатывают планы подготовки к войне.

Гвоздем прошлого сезона был спектакль, поставленный по пьесе «49-я долгота». Для работы над постановкой своей первой пьесы из Нью-Йорка приехал автор, бывший моряк, Герб Танк. «49-я долгота» рассказывает о жизни и борьбе матросов на американском судне во время плавания, об убийстве помощника капитана негра — представителя матросов — и о возмущении команды, добивающейся благодаря единственному выступлению осуществления своих требований.

К британскому фестивалю 1951 года мы подготовили инсценировку романа о крестьянском восстании 1381 года в Англии. «Слово короля» — первая пьеса шофера такси Чарлза Пульсена, сделанная по его роману «Эпизод из истории Англии». Нам кажется, что эта пьеса заслуживает быть поставленной и в других странах.

В наш репертуар вошли произведения, принадлежащие авторам различных стран, и мы гордимся тем, что поставили «Враги» Горького, «Аристократы» Погодина, «Далекое» Афиногенова, «Русский вопрос» и «Так и будет» Симонова.

Мы делаем попытки вырастить наших собственных драматургов и недавно организовали при театре литературный отдел.

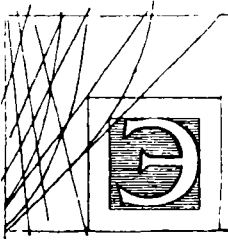
Наши зрители — это в основном члены профсоюза, кооперативных организаций, лейбористской и коммунистической партий. Административной и техническо-постановочной работой в театре занимается более трехсот активных членов нашего коллектива, которые на добровольных началах выполняют любое нужное дело. Днем они работают на фабриках и заводах, в магазинах и на транспорте, а вечерами отдают свое время театру. Наш постоянный штатный состав очень невелик — всего двенадцать человек.

Коллектив сам управляет своим театром через ежегодно избираемый административный комитет, руководящий различными подкомитетами, которые ведают отдельными разделами работы. В театре есть также специальный отдел, руководящий передвижными коллективами наших артистов, выступающих на митингах и специально организуемых вечерах в рабочих районах. Наши актеры, одетые в театральные костюмы, всегда выделяются в традиционных первомайских шествиях.

Мы мечтаем о времени, когда сможем работать в социалистических условиях, когда наши стремления найдут свое воплощение в создании Национального театра. Но мы не сидим сложа руки в ожидании этих дней. Преодолевая препятствия, воздвигаемые на нашем пути, мы работаем энергично и целеустремленно. Наш театр будет жить. Рабочие не допустят, чтобы театр уничтожили, для них он — один из источников надежды, вдохновения и веры в будущее народов Англии и всего мира.

Джон Бойнтон Пристли

ОБРАЩЕНИЕ К РАБОТНИКАМ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА



то обращение, нескромно личное, к режиссерам и актерам наиболее приверженных своему делу любительских трупп. Остальных прошу слова мои не принимать во внимание. А теперь, леди и джентльмены или, вернее, дорогие коллеги, я хочу попросить вас кое-что для меня сделать. В отличие от профессионального театра и в особенности от театра Уэст-Энда вы можете позволить себе не гнаться за модой. Лучшие из вас в период между войнами сделали немало для того, чтобы поддержать престиж нашего национального театра, беря на себя смелость ставить пьесы, отвергнутые Уэст-Эндом. Вы ставили пьесы даже в стихах, в то время как на Шефтсбери-авеню осмистали бы намеки на стихи. И это было замечательно.

Мною написано много пьес, и на меня начинают смотреть как на почтенную, но несколько устаревшую фирму, меня иной раз сваливают в одну кучу с отчаянно скучными драмоделами, от которых отворачиваются талантливые молодые писатели, режиссеры и актеры. И, принимая во внимание тот факт, что в течение ряда лет критики старшего поколения бранили меня за мое бесконечное экспериментирование, мое нетерпимое отношение к обычным формам, этот новый взгляд на меня кажется мне чудовищно несправедливым. На самом же деле и в моих собственных работах и в работах других я всегда очень ценил экспериментаторство как в драматургии, так и в театре. Пожалуйста, поверьте мне на слово, ибо ни у вас, ни у меня нет времени подробнее останавливаться на этом.

Не гнаться за модой вы можете продолжать и сейчас (театр же Уэст-Энда, с его теперешней плачевной экономикой, конечно, не может), и вы еще способны сделать многое для поддержания престижа нашего национального театра. Но здесь следует уточнить, что значит быть модным, ибо мода меняется в театре, как и повсюду. Теперешний вкус Уэст-Энда, поддержанный критиками младшего поколения, ратует за блестящие представления «звезд» (вместо тщательной работы ансамбля), за яркость и замысловатость сценических эффектов, за «ум и фантазию» (актуальная фраза влиятельного критика младшего поколения), за все искусственные стороны театра. В действительности — это возвращение, с некоторыми неизбежными видоизменениями вкуса, к старым традициям. Театр, как нам иногда говорят, захвачен вновь актером. Актер-антрепренер возвращается обратно. И я не сожалею об этом. Я просто указываю на то, что происходит. И многое из этого — к лучшему.

Но что, с моей точки зрения, не к лучшему, а, наоборот, к худшему — это угроза полной утраты натуралистических традиций¹. Я не хочу, чтобы все работало в этой традиции. Я хочу, чтоб кто-нибудь работал в этой традиции. Театр без нее будет калеккой. Что я понимаю под натуралистической традицией? Ее намерения и цели отличны от тех, о которых я писал выше. В этой традиции писатель, режиссер, художник, актеры — все стремятся к воссозданию многогранной действительности. Они не говорят публике: «Это театр, и мы представляем — разве это не забавно?» Они говорят: «Сидите тихо на своих местах, и мы заставим вас забыть, что вы в театре, ибо здесь — жизнь». Лучший пример этой традиции, вероятно, Московский Художественный театр, чьи постановки Чехова, например, создают удивительную правду действительности, заставляют вас чувствовать, что вы присутствуете не на спектакле, а что вам каким-то чудом дали возможность войти в жизнь других людей.

Я едва ли должен говорить, что эта традиция предъявляет огромные требования к режиссерам и актерам. Это не забава и не игра. Она требует терпеливого, тщательного подхода, мастерства, правды и честности. Возможность блефа исключена. Грубая чепуха не пойдет. Сногсшибательное представление одной «звезды», окруженной бездарными партнерами, — не сыграет. Актеры должны действовать единым ансамблем. Публика приходит на такой спектакль не для того, чтобы ее удивляли акробатическими трюками и клоунадой, — мысли и чувства ее должны быть полностью захвачены исполнением. Результат, чудодейственный в конечном счете, стоит этих трудов — по обе стороны занавеса. Самые лучшие актеры, работающие сейчас вне этой традиции и, быть может, даже осуждающие ее, если их вынудить, должны будут признаться, что многим ей обязаны. По-моему, мы уже начинаем ощущать, что не следуют этой традиции главным образом молодые режиссеры и актеры, ибо слишком уж много неряшливых и поспешных постановок и актерских исполнений в лондонском театре. Не так давно я видел постановку, осуществленную молодым режиссером, и мне показалось, что спектакль всего лишь доносит до нас текст (старой искусственной комедии), и, когда я позволил себе заметить, что можно было бы наполнить эту старую пьесу жизнью, молодой постановщик ответил, что не верит в старомодные педантичные методы и любит новое широкое течение. (Надеюсь, что кто-нибудь подаст ему наполовину готовый пудинг и заявит, что это новое широкое течение в кулинарии.) Мы потеряем очень много, если навсегда простимся с натуралистической традицией.

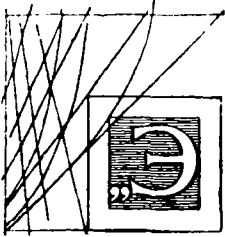
Вот здесь-то вам, преданным своему делу любителям, вам, поддерживающим престиж национального театра, и выступить. Ибо так же как

¹ Из дальнейшего объяснения следует, что автор подразумевает традиции реалистического театра. (Прим. ред.)

между войнами вы часто поддерживали экспериментальные пьесы, сейчас вы, по крайней мере некоторые из вас, должны поддержать натуралистическую традицию. И не так уже вы не подготовлены к этому. В каком-то смысле вы даже имеете преимущества. Вы можете создавать ансамбли и не нуждаетесь в «звездах». Вы обладаете огромными возможностями в выборе актеров, а при «большом лове» можно обрести немало интересного. Вам легче стремиться к искренне-правдивому представлению, которого требует натурализм, чем создавать яркость, блеск и эффект, которых требует антинатуралистический театр. Долгий репетиционный период, боюсь, трудно будет вам осуществить, но я думаю, что и это не невозможно. И ваши зрители вскоре смогут обнаружить, что вы им даете нечто такое, чего им стало не хватать в профессиональном театре. Более того, у вас будет много хороших пьес на выбор, ибо почти все лучшие работы последних пятидесяти лет написаны в этой традиции. Я хочу подсказать не всем вам, а тем из вас, которые стремятся определить свое театральное лицо и найти соответствующий репертуар, что перед вами стоят новые задачи. Мои лучшие пожелания и благодарность. Слово за вами!

Кеннет Тайнен

ГОЛОС МОЛОДЫХ



то плесени!» — таково было всем известное суждение мистера Моэма о студентах, получающих государственные стипендии; к этой категории принадлежит и «Счастливец Джим» Кинсли Эмиса. Так как мистер Моэм редко высказывает мысли, противоречащие общепринятым или не вполне совпадающие с ними, то, надо думать, что и это мнение разделяется многими. Тем, кто придерживается подобных взглядов, лучше не смотреть пьесу Джона Осборна «Оглянись во гневе» («Ройал Корт театр»), потому что в ней нет ничего, кроме плесени.

Ее герой — провинциальный юноша с дипломом высшего учебного заведения, владелец маленькой кондитерской лавочки; в прессе его уже окрестили «Young rip»¹, и это вполне понятно. С его тягой к самоанализу, склонностью к злым насмешкам, с его бесцеремонной манерой говорить правду в глаза, с презрением ко всякой «фальши», с любовью к длинным монологам и с неискоренимым убеждением, что мы живем в нелепую эпоху, — в нашей литературе, начиная с Гамлета, принца датского, Джимми Портер наиболее ярко отвечает представлению о «Young rip». Родители его жены, англо-индийские чиновники, отвернулись от него, а подруга жены, актриса, уговорила ее бросить его. Джимми немедленно ответил на это тем, что вступил в связь с этой актрисой.

Мистер Осборн до смешного точно рисует картину некоторых современных браков. Он показывает двух симпатичных зверьков, которые словно скрепнутся, мучая один другого. Они что есть мочи вонзили зубы в шею друг другу и не разжимают челюстей, боясь, что изойдут кровью. То, что м-р Осборн снисходителен к своему герою, обмануло многих критиков, решивших, что все симпатии автора на стороне Джимми. Ничего не может быть ошибочнее этого предположения. Джимми просто-напросто полон жизни. Произошло редчайшее драматургическое событие: автор создал живого человека, и ворчунам лучше помолчать.

Справедлив ли гнев Джимми? Почему он не занят никаким делом? Эти вопросы были бы уместны, если бы автору не удалось вдохнуть жизнь в своего персонажа, но когда в нем бьет такой горячий источник жизни, то педантизм тех, кто может задавать подобные вопросы, меня поражает. Почему ничего не делают герои чеховских пьес? На каком

¹ Young rip — дословно «молодой щенок». (Прим. ред.)

основании солнце обливает нас палящими лучами? У нас будет время для обсуждения моральных взглядов м-ра Осборна, когда он напишет еще несколько пьес. Но уже сейчас нам ясно, что м-р Осборн старается поставить значительные проблемы — не в пример большинству наших драматургов, которые редко рискуют ступить в воду чуть поглубже психологиче-

«Оглянись во гневе» показывает нам послевоенную молодежь такой, какова она на самом деле, особенно интеллигентов, которые ютятся в углах и делают воскресные газеты на «шикарные» и «дурацкие». Написать такую пьесу — уже замечательное достижение, а то, что она к тому же еще и первое произведение автора, — это почти чудо. В ней мы находим все, что уже отчаялись увидеть на сцене: протест против установленных порядков, инстинктивный радикализм, органическое отвращение ко всяким «официальным» позам, сюрреалистическое чувство юмора (своего товарища франта Джимми называет «Эмили Бронте в юбке»), случайность и неразборчивость в связях, тоска по идее, за которую стоило бы драться, и, как основа всего, убеждение, что всякий человек заслуживает, чтобы его оплакивали.

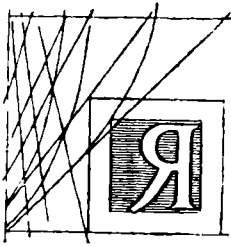
Невозможно представить себе, чтобы Джимми Портер мог спокойно слушать рассуждения о нашем бесспорном праве сечь киприотских школь-ников. Ничто не может заставить ни Джимми, ни парней его типа примкнуть к толпе, линчующей негров, потому что джаз, искусство, которое он ценит выше всего, изобретен неграми, а если вы дадите ему бритву, он употребит ее не для чего иного, как для бритья. Портеры нашего времени не подчиняются тирании «хорошего вкуса» и не считают предосуди-тельным слово «эмоциональный»; Портеры — люди, считающие себя вне-классовыми, и поэтому для них не существует вождей.

М-р Осборн первым заговорил о них со сцены лондонского театра. Ему повезло в выборе помощников («Инглиш Стейдж компани»), режиссера (Тони Ричардсон), актеров (Мери Юр, Элена Хьюс и Алан Бейтс играют свежо и непринужденно, а исполнитель главной роли, Кеннет Хей, никогда не сделает ни одного неверного шага).

Не отрицаю, что пьеса нуждается в переработке: ее надо укоротить минут на двадцать; кроме того, даже старания м-ра Хей не заставят меня согласиться с финалом, где происходит ни на чем не основанное прими-рение.

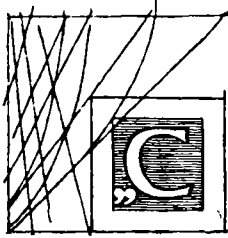
Я согласен, что «Оглянись во гневе» найдет признание, по-видимому, лишь у меньшинства зрителей. Их количество я определяю примерно в 6733 тысячи человек, что равно населению Англии в возрасте от двадцати до тридцати лет. Эта цифра, несомненно, увеличится, так как к ней присоединятся беженцы из других возрастных групп, которым интересно узнать, что думают и чувствуют современные «Young rip». Не думаю, чтобы я мог полюбить кого-нибудь, кто не захочет посмотреть «Оглянись во гневе». Это лучшая молодая пьеса за последние десять лет.

Джон Осборн



люблю театр. Я пошел в театр не размышляя, попросту говоря, безрассудно. Я еще плохо представлял, что предложу ему, и уж совсем не представлял, что он предложит мне. Но так произошло, что театр дал мне все, взяв взамен меня всего — целиком. Прежде у меня не было ни дома, ни работы. Со временем театр становится для меня все более необходимым. Теперь он мне нужнее, чем когда-либо.

Мне не нравится общество, в котором я живу. И не нравится все больше и больше. Театр же постепенно становится тем, чем я его всегда мечтал видеть, — оружием. Я уверен, что он может быть самым убедительным оружием времени. Мы, связавшие свою судьбу с театром, обладаем силой, и мы не имеем права недооценивать, как иной раз мы делаем, степень этой силы...



Ричард Кортней

АНГЛИЙСКИЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР

Студенты театральных учебных заведений все чаще и чаще обращаются к пьесам, находящимся вне обычного поля зрения профессионального театра, но тем не менее представляющим интерес для студентов, изучающих драматическое искусство и историю театра».

(«Таймс», 1956, 27.1, Лондон)

Веками английский театр проявлял слабый интерес к постановке лучших произведений иностранной драматургии. И по сей день огромное большинство профессиональных и любительских театров пробавляется дешевыми фарсами и легковесными бытовыми комедиями, которые выпускаются десятками каждый год. Но, с другой стороны, английские студенты начинают постепенно сознавать, что они находятся в необычном положении. Все остальные театры вынуждены вести тяжелую борьбу за существование, а студенческим театрам всегда обеспечена аудитория — сами же студенты! Таким образом, имея гарантированного зрителя, они могут позволить себе ставить такие пьесы, какие обычной публике, возможно, и не понравились бы; они могут позволить себе эксперимент; они могут поставить пьесу, никому не известную, но по-настоящему заслуживающую постановки, в то время как другие театры не пойдут на такой риск, боясь, что у их постоянного зрителя она не будет иметь успеха.

Возьмем пример с Лоркой. Нам пришлось бы затратить невероятные усилия, чтобы найти какой-нибудь профессиональный театр, который поставит пьесы этого испанского художника слова, а в студенческих театрах за последние два года были осуществлены четыре постановки его «Кровавой свадьбы». Если просмотреть список студенческих спектаклей с 1945 года, мы найдем здесь множество пьес, которые нигде больше в Англии не ставились, но имели большой успех среди студентов.

Вот, например, студенческий театр Райли Смита в Лидсе. За последние годы в этом театре поставлены редко исполняемые на английской сцене произведения мировой классической драматургии — пьесы Драйдена, Джонсона, Расина, Софокла, Эсхила, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Гольдони, Беолюк и многих-многих других. Но самую большую славу театр заслужил своими вдохновенными постановками шекспировских пьес и лучших произведений современной драматургии.

В конце 1952 года здесь впервые на английском языке была осуществлена постановка пьесы Клоделя «Атласная туфелька» (это вообще была почти первая постановка, так как ранее в Париже шел сокращенный вариант пьесы). В конце 1955 года труппа показала впервые на англий-

ском языке пьесу Пиранделло «Сегодня вечером мы импровизируем» в переводе Фредерика Мея (до этого пьеса шла всего лишь раз в Кенигсберге). Среди других современных драматургов, чьи произведения исполнялись студенческим театром в Лидсе, встречаются такие имена, как Стриндберг и Ведекинд, Сартр и Марсель, Фрай и Киржап.

Пьесы стоят на своих собственных ногах

Как видно на примере Лидса, студенческие театры исполняют также английскую классику, в особенности Шекспира и драматургов времен короля Иакова. В отношении этих пьес эксперимент ради эксперимента проводится очень редко. Обычно студенты следуют традиции великого английского театрального деятеля Харли Гренвилл-Баркера и позволяют пьесе стоять на своих собственных ногах. Мы слышим, что и в Америке и в Европе производится бесчисленное количество экспериментов с декорациями, мизансценами, костюмами, светом. В Англии же эксперименты делаются лишь в области интерпретации. Примером такого эксперимента может служить недавняя постановка «Вольпоне» Джонсона в театральном обществе Оксфордского университета. Исполнитель главной роли Джеффри Уикхем отказался от традиционной трактовки образа Вольпоне. В течение многих лет Вольпоне жил на сцене, осененный традицией успешного исполнения этой роли великим английским актером Доналдом Уолфитом. Джеффри Уикхем увидел Вольпоне дилетантом, которому с самого начала претит та игра, которую он ведет. Наверно, большинство зрителей не согласится с подобной трактовкой, но, так как она дает новое понимание текста, она является чрезвычайно ценным видом эксперимента.

Уровень постановки и исполнения в студенческих театрах очень разный, будь то постановка современной или классической пьесы, произведения английского или иностранного автора. Этот уровень меняется не только от университета к университету, но и внутри каждой театральной труппы — от постановки к постановке. Главным образом это объясняется тем, что театром студенты занимаются исключительно в свободное от занятий время. Только в одном университете страны — Бристольском — существует специальное театральное отделение, в остальных же учебных заведениях театральная деятельность студентов имеет место после окончания лекций. Репетиции проводятся по вечерам и в субботние дни. Студент находится в университете обычно три-четыре года (в колледже — один-два года), и как только он достигает хоть какой-то степени мастерства, ему приходится покидать университет и вместе с ним студенческий театр. Эти театры не имеют профессионального руководства, и лишь в отдельных случаях им оказывают помощь опытные преподаватели из академического состава университета. К сожалению, большинство препода-

вателей в свое время также занимались театром урывками, в свободные от лекций часы, и поэтому они не обладают достаточным опытом и компетенцией в театральном искусстве. Можно, однако, надеяться, что такое отношение к студенческим театрам скоро изменится: на это указывают успешная деятельность театрального отделения в Бристольском университете и общее направление педагогической мысли. В настоящее же время даже лучшие студенческие театральные коллективы создают далеко не одинаковые по своим качествам постановки. Например, после глубокой, вызывающей много мыслей постановки пьесы Максвелла Андерсона «Зима» бирмингемский студенческий театр показал неудачную интерпретацию «Первенца» Кристофера Фрая; в Кембридже знаменитое театральное общество имени Марло может поразить зрителя блестящей постановкой «Доктора Фауста» Марло, а после этого совсем неакадемически, с большой долей фарса поставить «Двух веронцев».

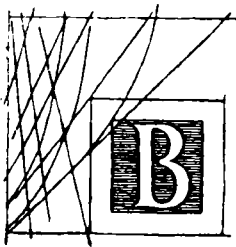
Театральная ассоциация

До последнего времени английские студенческие театры работали изолированно друг от друга. И хотя почти ежегодно, начиная с 1945 года, в Англии проводятся фестивали, все они обычно связывались с выставками изобразительного искусства, музыкальными фестивалями или политическими конференциями, которые плохо сочетаются с драмой. Однако в этом году произошли два важных события, которые могут полностью изменить структуру студенческих театров. Во-первых, после длительного периода инкубации появилась на свет театральная ассоциация Национального союза студентов. Созданная с помощью театрального журнала «Акт», она уже организовала службу информации, которая дает советы и консультации по всем вопросам, связанным с театром. Служба информации выпускает ежемесячный библиографический бюллетень по драматургии, в особенности по английским переводам современных зарубежных пьес. Сюда входят как опубликованные, так и неопубликованные переводы и сообщаются все подробности, которые могут понадобиться репертуарным комитетам. Бюллетень печатает библиографию по Бенавенте, Пираделло, Брехту, де Монтерлану, по драматургии Италии, Польши, СССР, Греции, США и многих других стран. Второе важное событие, которое может привести к значительному усилению студенческих театров, — это проведение совместно с НСС и крупнейшей еженедельной газетой «Санди таймс» фестиваля реалистической драмы. Первый фестиваль состоялся в этом году в Бристольском университете и прошел с большим успехом. Специальная отборочная комиссия ездила предварительно по всей стране, просматривая лучшие студенческие спектакли, после чего отобрала четыре постановки для Бристольского фестиваля, которые были

показаны известному театральному критику Гаролду Хобсону. Эти спектакли: «Наш город» Торитона Уайлдера (Политехнический институт, Риджент-стрит, Лондон, завоевавший приз газеты «Санди таймс»), «Разбитое сердце» Форда (Питерхауз, Кембридж), «Макбет» (Аберистут) и «Сегодня вечером мы импровизируем» Пираделло (Лидс). Было также несколько экспериментальных постановок, театрализованных монтажей и лекций, прочитанных выдающимися деятелями театра. Фестиваль вызвал огромный энтузиазм. Особенно когда во время фестиваля состоялось заседание театральной ассоциации и студенты встретились с представителями Театрального союза европейских студентов, которые горячо приветствовали два крупнейших события в жизни английского студенческого театра.

Гений импровизации

Среди студентов Англии растет стремление к сотрудничеству со студенческими театральными труппами в других странах. Несколько английских коллективов участвуют в Международном театральном студенческом союзе, а европейские труппы время от времени гастролируют на Британских островах. Но пройдет еще много времени, пока будут ликвидированы последствия изоляции английских студенческих театров. Нельзя отрицать, что многие английские труппы проявляют мало выдумки и изобретательности и их спектакли беднее и слабее европейских. Дешевые фарсы и бытовые комедии, легкие оперетки и спектакли типа варьете и ревю все еще находят много приверженцев — некоторые ревю, поставленные в наших старейших университетах, попадают иногда и в Уэст-Энд, но обычно на очень короткое время. Даже некоторые весьма серьезные люди считают такие пьесы передовыми и ставят их со всей серьезностью; некоторые студенческие труппы считают «значительными», «космическими» произведения Фрая, Реттигана, Теннесси Уильямса, но, как правило, такие люди плохо осведомлены и не имеют достаточных знаний, чтобы сравнить эти вещи с истинно значительными произведениями современной драматургии. Впрочем, так это и должно быть, если все театры, за исключением студенческих, не считают драму серьезным делом. И тот факт, что среди студентов растет ответственное отношение к театральной деятельности, — само по себе явление замечательное и тем более удивительное, что это происходит в атмосфере полного равнодушия к студенческим театрам со стороны властей университетов и колледжей. Ну а когда мы осознаем, что вся театральная деятельность студентов происходит во внеурочное время, нам остается только поражаться еще одному примеру английского импровизаторского гения.



Джон Трюин

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ

Вы, конечно, слышали об этих театрах или видели их в провинциальных городах — я говорю о театрах, которые когда-то там существовали. Одни из них исчезли, не оставив следа, другие, превратившись в кино и продолжая существовать в старых подремонтрованных помещениях или новых зданиях, все же сохранили прежние названия и память о прошлом. Эти театры, погибшие под ударом конкуренции других зрелищных предприятий, невольно наводят на печальные размышления. Когда я слышу, что исчез еще один театр, — а это случается слишком часто, — я раскрываю справочники, выпущенные полвека тому назад, и списки гастрольных турне 20-х годов или с грустью вспоминаю о моем родном городе, в котором теперь не осталось ни одного театра. Нет больше высоких панических колонн театра «Ройал», в котором играл Макреди; нет «Репертори театр», где на сцене размером в трехпенсовую монету выступали Питер Годфри, Софи Стюарт и Бернанд Коппинг; нет театра «Грэнд» с его двусмысленными «обозрениями»; нет «Альгамбры» с ее слезливыми мелодрамами; нет щегольского «Пэлэс» — этой театральной «прислуги за все». Все они исчезли в дымке времени.

«Веселенькое дело!» — как говорят в Уэльсе.

Однако, если мы перестанем оглядываться назад — ведь мерцание далеких огней часто искажает перспективу, — мы увидим, что провинциальный театр сохранил еще достаточно жизненных сил, которых у него теперь больше, чем было в период 30-х годов.

Но театральная жизнь провинции протекает теперь в ином плане. Вместо регулярных гастрольных спектаклей, столь обычных пятьдесят или тридцать лет назад, спектаклей, которые воспринимались благодарными зрителями от Абердина до Плимута как копия Уэст-Энда, у нас существует более скромный провинциальный театр, который, однако, способен быть и творческим и страстным. И более того: этот театр сумел выдержать атаки кино, радио и телевидения (Би-Би-Си и коммерческих станций) и, вероятно, через несколько лет выдержит и цветное телевидение. Когда уляжется последняя волна увлечения этим телевидением, я полагаю, что большинство существующих в настоящее время театров устоит. Может быть, эти опорные пункты дадут начало новой системе провинциального театра.

Позвольте мне начать с наиболее показательного примера. В настоящее время один из провинциальных театров¹ служит нам как бы половиной Национального театра (пока это долгожданное здание не будет наконец построено на давно заложенном на берегу Темзы символическом камне). Другая половина — это лондонский «Олд Вик». Чтобы составить целый Национальный театр, обе половины должны слиться воедино, как две части «зажигательного стекла» в пьесе Чарльза Мортон². Но пока что Шекспировский Мемориальный театр в Стратфорде-на-Эйвоне вполне удовлетворен тем, что он прочно стоит на собственном твердом фундаменте в излучине Эйвона, там, где эта река течет, изгибаясь между мостами и церковью. Стратфордский театр всегда вызывал споры, и его зрительный зал никогда не испытывал недостатка в зрителях. В течение последних десяти лет, то есть с того времени, как лондонцы вторично открыли его, он фактически стал как бы театром Уэст-Энда. Пять раз в году, весной и летом, поезд, который отходит в 2 ч. 10 м. с Педдингтонского вокзала, бывает переполнен завсегдатаями театральных премьер.

... Эпоха наибольшей популяризации для Мемориального театра наступила в 1946 году. За последние шесть или семь лет, с приходом в Стратфорд из Уэст-Энда большинства актеров с громкими именами, популярность его возросла еще больше. Здесь, как говорится в «Перикле», было целое «поле звезд». Бывали, увы, вечера, когда «звезды», казалось, переставали светить, что ставило в тупик ретивых «астрономов»; однако сезон 1955 года никого не поставил в тупик. Этот год был годом Оливье, он стал незабываем из-за двух событий. Первое — роль Макбета, в которой Лоренс Оливье показал, что та часть текста, которую по традиции считали невозможной для сценического исполнения — даже в большей степени, чем некоторые места в «Короле Лире», — может быть прекрасно сыграна. Второе — постановка «Тита Андроника». Здесь Оливье и юный режиссер Брук, которого все еще именуют юным режиссером, хотя прошло уже двенадцать лет с тех пор, как он был вундеркиндом, превратили эту кровавую мелодраму мести в строго классическую трагедию. Это превращение шло двумя путями. Во-первых, Шекспир писал для сценического действия, и то, что кажется невозможным в чтении, становится возможным на сцене. Во-вторых, Брук руководил действием с исключительным тактом, ограничиваясь лишь намеками на кровавые события, а не подчеркивая их, а Оливье покорила наше воображение, доказав, что игра великого актера — у нас нет оснований стыдиться этого эпитета — способна поднять даже самую неподходящую пьесу на головокружительную высоту. Ни составители шекспировских антологий, ни

¹ Речь идет о Шекспировском Мемориальном театре, ныне носящем название Королевского Шекспировского театра. (Прим. ред.)

² Пьеса называется «Зажигательное стекло». (Прим. ред.)


критики не обращали внимания на слова из III акта: «Я — море», которые говорит искалеченный, все потерявший Тит, дойдя до последних пределов отчаяния. Но после того как Оливье произнес эти слова в Стратфорде вечером 16 августа 1955 года, они вошли в историю театра: в этот вечер земной шар превратился для нас в бушующий океан. Но и до этого Лоренс Оливье глубоко поразила наше воображение своим исполнением роли Макбета: мы видели преследуемого видениями война и преследуемого видениями поэта, мы видели, как кинжал из возникшей у Макбета мысли превращался в реальный кинжал из стали. Образ Макбета, вначале мрачно спокойный, приобретает затем грозные монументальные черты, напоминающие портрет работы Рескина Спирра, выставленный в 1956 году в Королевской Академии художеств. Был спор об исполнении Оливье роли Мальволио, но я не забыл, как этот актер сумел раскрыть перед нами происхождение Мальволио интонациями, аффектированным шепотом, манерными потками голоса, через которые неожиданно прорывались звуки, свойственные говору извозчиков.

...Лоренс Оливье затмил «звезды» стратфордской труппы. Все постановки, за исключением «Тита», как-то странно поблекли. Ноэл Уилмен пытался романтизировать «Конец — делу венец» тем, что одел актеров в пышные костюмы эпохи Людовика XIII, но и из этих новых перьев выглядывала все та же старая птица. Только Алану Уэббу, похожему на нашего Карла I, удалась роль спокойного и приветливого французского короля, которого за два года до этого «Олд Вик» представил комическим ипохондриком. В постановке «Виндзорских насмешниц» Глен Байем Шоу и «Мотли» решили дать фоном пьесы не начало лета, которое ясно ощущается в ходе действия, а морозную зиму, для чего есть кое-какие основания... И все же спектакль остался малоинтересным.

...В завершение фестиваля Джон Гилгуд показал несравненную постановку «Много шума из ничего» и «Короля Лира»; последняя постановка была вконец испорчена декорациями японского художника Исаму Ногучи, невнятно производившими комическое впечатление.

Сезон 1956 года в Стратфорде начался весьма мрачно, почти полным провалом «Гамлета». Режиссер¹ понадеялся на то, что на публику произведет большое впечатление сплошной черной фон сцены и полное отсутствие декораций, за исключением одного-единственного гобелена. К сожалению, Алан Бейдел, вообще говоря, хороший актер, не смог увлечь нас своим Гамлетом — мрачным юношей в темном военном одеянии. Значительно больше удалась следующая за этим постановка «Венецианского купца», хотя роли Порции и Шейлока исполнялись очень неровно. Маргарет Джонстон, которая раньше играла просто, непринужденно и без всякой манерности, оказалась неспособной овладеть сценой

¹ Режиссером этой постановки «Гамлета» был Майкл Лэнгэм. (Прим. ред.)



Гамлет — Пол Скофилд,
Гертруда — Диана Уишард.
«Гамлет» У. Шекспира. «Феникс театр», 1955



Сцена из спектакля
«Много шума из ничего» У. Шекспира.
Беатриче — Пегги Эшкрофт, Бенедикт — Джон Гилгуд,
Шекспировский Мемориальный театр
(гастрольная труппа). 1955

Сцена из спектакля «Соперники» Р. Шеридана.
«Плейхауз» (Ливерпуль), 1956





Сцена из спектакля
 «Суровое испытание» А. Миллера.
 «Ройал Корт театр»
 (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1956



Эдди — Антони Куэйл,
 Родольфо — Брайан Бэдфорд,
 Беатрис — Мегс Дженкис,
 Кэтрин — Мери Юр.
 «Вид с моста» А. Миллера.
 «Нью Уотергейт театр клуб», 1956



Джон Осборн

Клифф — Алан Бейтс,
Джимми — Кеннет Хей,
Элисон — Мери Юр.
«Оглянитесь во гневе» Дж. Осборна.
«Ройал Корт театр» (труппа
«Инглиш Стейдж компани»), 1956



Арчи — Лоренс Оливье.
«Комедиант» Дж. Осборна.
«Палэс театр», 1957



Тони Ричардсон



Сцена из спектакля
«Трехгрошовая опера» Б. Брехта.
«Ройал Корт театр», 1956

Сцена из спектакля
«Дневник Анны Франк»
Ф. Гудрич и А. Хэкета.
«Феникс театр», 1956





Сцена из спектакля
«Смертник» Б. Бизна.
«Театр Уоркшоп», 1956



Сцена из спектакля
«Тит Андроник» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный
театр, 1957



Гертруда — Гуджи Уитерс, Гамлет — Майкл Редгрейв.
«Гамлет» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1958

Сцена из спектакля «Гамлет» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1958



суда, тогда как Эмлин Уильямс, который до того играл Шейлока как автомат, внезапно превратился в пламенного мстителя. Режиссер поставил пьесу с большим тактом, и на этот раз мы назовем ее не «Купцом Маргарет Уэбстер», а просто пьесой Шекспира¹.

Конечно, Стратфордский Мемориальный — лучший из провинциальных театров, но в провинции есть немало просто хороших репертуарных театров. В последние годы большое внимание привлек к себе «Бристольский Олд Вик». ...Театр дал несколько хороших постановок, как, например, «Тутовое дерево» Ангуса Уилсона в первоначальной редакции этой пьесы, которая впоследствии была переделана для постановки в Лондоне; «Пустой стул» Питера Устинова — резкое полемическое произведение о французской революции, а также «Король Лир», где превосходно и спокойно играет Эрик Портер, а постановка принадлежит Джону Муди, режиссеру, влюбленному в эту пьесу и отнюдь не ищущему новых мизансцен и новых «откровений». Эти мизансцены и «откровения» способны погубить Шекспира на современной сцене, и «Бристольский Олд Вик» поступает вполне разумно, отказываясь от них.

... «Бирмингемский театр» Барри Джексона, входящий в репертуарную группу, можно сравнить с каким-нибудь из наиболее авторитетных английских университетов — не берусь только сказать, с каким — с Оксфордским или Кембриджским. Барри Джексон — человек, оказавший наиболее благотворное культурное влияние на сценическое искусство нашего времени, — был в течение сорока лет душой «Бирмингемского театра», который он же и основал в 1913 году. Барри Джексон всегда был смелым, но никогда не доходил до безрассудства; он не боялся экспериментаторства, но никогда не шел на блеф, и маленький домик на Стейшен-стрит дал английскому театру целый ряд ведущих актеров.

Этот театр сам открывал нужные ему «звезды», и в этом отношении Барри Джексон вполне может считаться королевским астрономом английской сцены.

Из его недавних открытий назовем Джека Мея и Дорин Арис. Мей в конце сезона 1954/55 года играл Ричарда II с большим пониманием этой роли. Мы и раньше видели в нем тонкого художника и вдумчивого актера. В Бирмингеме Джек Мей и его режиссер Дуглас Сил отказались от толкования роли Монтегю-Бенсона и вернулись к образу «свергнутого короля Ричарда», человека, рожденного для неограниченной власти, но сознающего, что рок враждебен ему, и жестоко страдающего. Такое понимание полностью соответствует тексту Шекспира, и на бирмингемской сцене Мей — Ричард II был необыкновенно трогателен. Дорин Арис — актриса редкого мастерства, легко переходящая от образа Полли Эклс

¹ Режиссером этой постановки «Венецианского купца» была Маргарет Уэбстер. (Прим. ред.)

в пьесе Робертсона¹, где игра ее сверкала как июньское солнце в реке, к волнующему образу девушки в пьесе Жироду, а от него — к патетической роли молодой служанки в пьесе «Равнодушный пастух»². Дорин Арис обладает отнюдь не шаблонным дарованием. Когда я пишу эти строки, она готовит роль Клеопатры в пьесе Б. Шоу, которую будет играть в Бирмингеме, Париже и Лондоне. Пьеса пойдет в постановке Дугласа Сила, уже несколько лет работающего в Бирмингеме. Его трактовка шекспировских хроник, в особенности всеми отвергнутой трилогии «Генрих VI», поставила его в первые ряды английских режиссеров. Перед нами художник, который никогда не станет сглаживать острые положения в пьесе и никогда не сделает из нее своей «игрушки». Сил — режиссер, какие с каждым годом будут все более необходимы для нашей сцены.

... Театры Бирмингема и Бристоля — ведущие театры нашей провинции. Пьесы идут там по целому месяцу подряд; их постановки часто поражают уверенностью и блеском. Но кроме них провинция кормит еще около двухсот театральных трупп, из которых восемьдесят постоянных, а остальные сезонные. По сравнению с 1939 годом, когда таких трупп насчитывалось около двадцати, это, как говорит Чарлз Лэндстоун, фантастический прогресс. Это доказывает, что резкий подъем деятельности театров, происшедший в годы войны — в эпоху, когда люди покупали книги и ходили в театр, — еще не окончательно спал.

В ливерпульском «Плейхауз» живы хорошие театральные традиции, но в течение последних сезонов он существовал не без затруднений. Глазго имеет незаурядный «Ситизенс театр», которым весело и не без твердости управляет Джеймс Брайди. В Ноттингеме «Плейхауз театр», меняющий программу каждые две недели, неожиданно стал в первый ряд репертуарных театров. Этим театр обязан главным образом режиссеру Джону Харрисону, поэту и в прошлом актеру, выступавшему в «Бирмингемском репертуарном театре» и в Стратфорде-на-Эйвоне.

... Харрисон поставил «Зимнюю сказку», которую я видел в Ноттингеме зимой 1955 года. Он подошел к пьесе просто: «Жил-был когда-то ревнивый король» ...В этом плане и развивается пьеса. Харрисон показывает именно сказку, и вам не приходится в голову задаваться вопросами, что здесь возможно или правдоподобно, оправдана ли психологически болезненная ревность Леонта и можно ли примириться с громадным разрывом в действиях пьесы — шестнадцать лет. Народ в ноттингемской постановке одет в романтические костюмы, похожие на древнерусские одеяния; страсти бурлят здесь в мире, освещенном зелено-желтым светом — цветом безумия короля. Гермiona в белых с серебром одеждах, похожая на Снежную королеву, была чудесным воплощением страдаю-

¹ Речь идет о пьесе «Каста». (Прим. ред.)

² «Равнодушный пастух» — пьеса П. Устинова. (Прим. ред.)

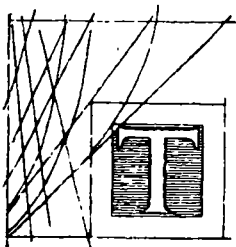
щей невинности. Дафна Слейтер — счастливая находка для Ноттингемского театра. Созданный ею образ Гермiony остался в моей памяти, словно окруженный сиянием.

...Ближе к Лондону — в Колчестере, Уортсинге, Хорнчерче, Летсерехеде и Гилдфорде есть театры, в общем заслуживающие внимания. Так, в ноябре прошлого года Гилдфордский театр, который позже дал хорошую постановку «Макбета» (с Эдгаром Урефордом в главной роли), поставил одну из лучших за последние годы пьес — «Железную арфу» Джозефа О'Конора.

...Строго говоря, английские репертуарные театры («stock companies») не являются репертуарными в полном смысле этого слова. Настоящий репертуарный театр должен каждую неделю давать известный асортимент пьес. Однако ни один провинциальный театр не делает этого, хотя гам и имеются превосходные большие и малые «репертуарные» театры (от этого названия отказаться нельзя): «Мидленд тиэтр компани» — труппа, которая объезжает Среднюю Англию, имея своим опорным пунктом Ковентри; «Уэст оф Инглэнд тиэтр компани» — театр, ведущий еще более скитальческую жизнь; театр в Норсхэмптоне, который не чуждается новых пьес; театр в Солсбери, поставивший несколько имевших успех пьес, переведенных с французского, а также пьесу Гордона Дейвиота «Дикон», которая является, по-видимому, обоснованным оправданием короля Ричарда III; манчестерский «Лайбрери тиэтр» вернул себе часть своих «репертуарных» лавров. И в других местах есть заслуживающие внимания театры: в Эдинбурге, Денди, Перте, Ипсвиче, Шеффилде, Олдхэме, Йорке и в ряде других мест, в частности опять-таки в Бирмингеме. Сюда надо включить и сезонную труппу с двухнедельным репертуаром Дерекка Солберга в театре «Александра», которая своей хорошей постановкой «Вишневого сада» неожиданно сделала эту пьесу популярной.

Театры с еженедельно меняющимся репертуаром работают с напряжением всех сил и, несмотря на неизбежные пробелы, просто поражают своими достижениями. Я никогда не говорю с иронией о «репертуарном стандарте» или о «репертуарном уровне». Так говорить могут только надменные люди. Театры центрального Лондона отнюдь не обладают монополией на хорошую игру.

Лучшие репертуарные театры являются опорными пунктами провинциальной сцены. Каждый из них выполняет в своей округе до известной степени те же функции, какие выполняют в других странах национальные театры: они поддерживают в нас любовь к лучшим творениям прошлого, относясь в то же время с должным вниманием к современным произведениям.



Джон Муди

«БРИСТОЛЬСКИЙ ОЛД ВИК»

руппа «Бристольского Олд Вика», работающая в помещении «Ройал тиэтр», занимает исключительное положение в театральном мире Англии. Это объясняется главным образом историей развития театра «Ройал». В широком процессе возрождения английского провинциального театра он играет ведущую роль.

«Ройал тиэтр» — старейший из современных театров страны, был построен в 1766 году. В течение долгих лет он был самым процветающим в провинции.

... К 1939 году его дела пришли в такой упадок, что для поддержания своего существования театр был вынужден ставить на своих подмостках самые пошлые кафешантанные номера и пантомимы. За эти годы в Бристоле возникли новые театры, гораздо большие по своим размерам; туда приезжали на гастроли известные театральные коллективы. Театр «Литтл» ставил у себя нашумевшие пьесы, прошедшие с успехом в лондонском Уэст-Энде, и казалось, что славный жизненный путь театра «Ройал» пришел к концу. В 1942 году было наконец решено отдать здание этого театра под магазин, но тут небольшая группа бристольтцев, которая не могла примириться с мыслью о таком унижении прекрасного старого здания, собрала часть капитала для покупки театра. Одновременно эти люди обратились в «Совет искусств Великобритании» (или — «Совет содействия музыке и искусству», как он тогда назывался) с ходатайством об ассигновании дополнительной суммы для покупки здания и его реставрации. Лорд Кейнс, председатель «Совета искусств», оценил создавшееся положение: «Ройал» мог стать первым «национальным» театральным зданием, поддержанным государством. «Совет искусств» получил заем и оплатил расходы по восстановлению здания, которое теперь привлекает своей прекрасно реставрированной зеленой росписью и позолотой в георгианском стиле¹. Немало посетителей приходит полюбоваться театром даже и тогда, когда нет спектакля.

В 1945 году было решено обратиться к лондонскому театру «Олд Вик», который ранее руководил очень хорошей труппой ливерпульского «Плейхауз», с просьбой взять под свое руководство труппу бристольтского театра «Ройал». В результате этого был создан орган, сыгравший исключительно важную роль в развитии бристольтского театра — его прав-

¹ Поздний георгианский стиль 1760—1830 гг. (Прим. ред.)

ление. Оно состояло из двух членов «Совета искусств», двух членов правления лондонского «Олд Вик» и председателя. В 1949 году, когда перед «Советом искусств» внезапно встала необходимость затратить еще двадцать тысяч фунтов стерлингов на противопожарные мероприятия, он обратился за помощью к бристолюскому муниципалитету. Муниципалитет, признав, что театр стал реальной принадлежностью города, согласился выплачивать ежегодно дотацию на расходы по содержанию и техническому обслуживанию здания, и вслед за этим в правление театра вошли два городских советника.

Каждый коммерческий театр сознает необходимость правильного управления и финансирования своей материальной части, а художественный театр — необходимость четко определенного художественного руководства, но в нашей стране редко случалось, чтобы оба вида руководства воплощались в одном органе. Здесь же, ко благу театра, объединились и специалисты в хозяйственной области и знатоки искусства. В наше трудное время сценическое искусство может развиваться только там, где оно встречает подобную поддержку. Бристоль показал, как ее следует организовать, и его примеру последовали другие крупные города.

Страны континентальной Европы имеют перед нами то преимущество, что там издавна серьезно относятся к театру, и он доставляет радость всем людям. Это объясняется тем, что там театры получают субсидии. Вначале ее получали придворные театры, а потом стали выплачивать субсидии также и муниципальным и национальным театрам.

В нашей стране всегда стремление считать, что серьезный театр посещается социальными или интеллектуальными снобами. Простой человек, не имея возможности покупать билеты по высоким ценам театров, не получающих субсидий, вынужден искать развлечений в кино, изредка позволяя себе роскошь пойти в какое-нибудь коммерческое зрелищное предприятие; теперь у него есть телевизор. Изменить подобное положение можно, только увеличив доходы театра, например субсидиями, тем самым снизив цены на билеты, или, может быть, установлением связи между театром и телевидением. Необходимо также заинтересовать серьезными пьесами более широкие и более активные слои публики. Трудность, однако, состоит в том, чтобы найти пьесы, способные вызвать достаточно широкий интерес: пьесы, в которых преобладает действие, а не психология; пьесы, полные динамики и колорита, а не скучного бытовизма. И язык таких пьес должен быть языком наших дней. Художественная политика «Бристолюского Олд Вик», естественно, основывается на тех же принципах, что и политика родственного ему лондонского театра, и тяготеет к классической драматургии. Однако бристольское руководство никогда не забывало, что такой театр должен не только играть пьесы великих драматургов прошлого, но и создавать условия для появления новых. Это особенно важно в наше время, когда

финансовое положение лондонских театров стало почти таким же, как и нью-йоркских: и тут и там очень трудно ставить пьесы без «звезд», обеспечивающих успех спектакля.

Некоторое представление о целях, которые ставит перед собой театр, дает программа сезона 1954/55 года. Великие классики представлены пьесами Шекспира: «Много шума из ничего», «Венецианский купец» и «Зимняя сказка». Для открытия сезона мы выбрали классическое произведение XVIII века — пьесу Холкрофта «Путь к гибели».

...За этой пьесой последовала постановка весьма современной пьесы «Походная песня»; этот спектакль доказывал, что автор пьесы, Джон Уайтинг, может вызвать подлинный восторг в Бристоле так же, как и в Лондоне. Позже пьеса Питера Устинова «Без голубя» также имела успех, который она могла бы иметь и в Лондоне. Хотя у бристольского театра меньше капиталов, чем у столичных театров, и у него имеется лишь обычная репертуарная труппа, тем не менее он может доставить хорошему автору успех постановкой его пьесы, провалившейся в Лондоне.

В этом сезоне впервые в Англии была поставлена пьеса американского драматурга Артура Миллера «Суровое испытание»; ее действие происходит в городе Салем, который в XVII веке был охвачен истерической охотой за ведьмами, весьма напоминающей современность. За пьесой «Два букета», прошедшей на рождество, была впервые поставлена инсценировка романа «Образ на солнце» видного романиста Говарда Ключа.

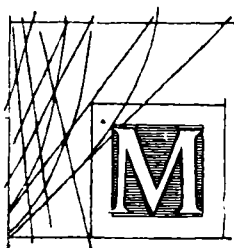
Театральные инсценировки произведений крупных писателей, произведений, относящихся к другим жанрам литературы, имеют большое значение для будущего сцены. Постановка классической пьесы современного французского писателя Жироду «Очарованный» была очень удачна. Комедия Дениса Джонстона «Золотая кукушка», чрезвычайно романтическая пьеса, понравилась преимущественно молодежи и людям с молодой душой. Последними двумя постановками этого сезона были пьеса Элиота «Личный секретарь» — единственная пьеса из репертуара театра Уэст-Энда, которую мы поставили в этом сезоне, и комедия идей Дениса Кэннана «Ты и твоя жена»; пьеса того же автора «Капитан Карвелло» была вначале поставлена в нашем театре, но затем сэр Лоренс Оливье перенес ее на сцену театра «Сент-Джеймсес».

По финансовым соображениям мы вынуждены ограничить нашу основную труппу двенадцатью постоянными актерами, а этого слишком мало для театра с классическим репертуаром. Других актеров мы приглашаем временно для каждой отдельной постановки. Мы надеемся, что придет время, когда мы сможем содержать полную труппу в течение целого сезона, и, таким образом, актеры получат необходимую им уверенность в постоянной работе и время, которое позволит им развиваться до

уровня полноценного коллектива, такого же, как труппы известных континентальных театров. Иными словами, мы надеемся, что когда-нибудь сможем ставить пьесы того репертуара, что и лондонский «Олд Вик» или Стратфордский театр. Таким образом, ценные, хотя и малоизвестные пьесы смогут идти в течение гораздо более длительного периода, чем теперь, и этим путем завоевывать признание без слишком больших убытков для театра. Это послужит поддержкой для молодых авторов. Театр получил бы также возможность иногда выезжать на гастроли за границу, куда нас приглашали, но куда мы почти не имеем возможности выехать из-за жесткого плана постановок.

Следует отметить одно довольно интересное предприятие театра: в ведении «Бристольского Олд Вик» находится театральная школа, недавно переведенная в превосходное новое помещение. Школа принимает прежде всего учащихся, имеющих безупречные физические данные. У нас сейчас есть много мыслящих актеров, но мало таких, которые обладали бы богатой фактурой для создания больших героических образов.

При Бристольском университете открылось первое в нашей стране драматическое отделение. Школа, университет и театр связаны между собой и в художественном и в административном отношении, к нам приезжают учащиеся со всех концов мира. Наряду с физическим (и вокальным) развитием учащиеся получают знания по предметам; если к тому же учесть прекрасно оборудованное помещение студии и театра — кто знает, может быть, все это будет способствовать нашему городу стать колыбелью многих нужных человечеству новых идей и в драматургии и в сценическом искусстве, идей, способных вдохнуть подлинную жизнь в театр.



Джордж Девин

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

не хотелось бы, опираясь на свой опыт и наблюдения, высказать здесь ряд основных принципов, касающихся данного вопроса. Многие из этих принципов — если не большинство — постоянно игнорируются или просто отменяются в сторону, так как далеко не всякому дано постичь сущность театрального обучения; те же, кто ее понимает, обычно ничего не могут сделать из-за недостатка денежных средств.

Здесь излагаются не пути и способы к достижению совершенной системы обучения, а лишь перечень основополагающих принципов. Очень многое, если не все, из того, о чем я буду говорить, уже высказывалось ранее, но в нашей театральной жизни вопрос обучения является поистине беспризорным ребенком, и я не могу не выступить в защиту его прав, выступить настойчиво и без оговорок, и тем самым, может быть, принести этому делу некоторую пользу.

Я начну с основного утверждения, что фундаментом для всякого театрального обучения должна быть школа. Конечно, в любой момент может вдруг объявиться замечательный талант, который сразу же попадет в «печать» прямо в «заголовок крупным шрифтом», никогда не побывав до того даже вблизи школы; однако, если только это не гений (факт, по-моему, весьма маловероятный), я все же буду утверждать, что этот «замечательный талант» только выиграет от пребывания в школе: он станет глубже, а приобретенное мастерство обеспечит ему большую устойчивость и длительность сценической жизни.

Исходя из данного предположения, высказываю здесь ряд своих принципов.

*В основе театральной школы должны лежать
чисто художественные воззрения*

При этом условии атмосфера школы будет способствовать формированию учащихся и их созреванию. Они в конце концов рано или поздно укрепятся в своих первоначальных устремлениях или, наоборот, изменят им, но по крайней мере уяснят себе, что искусство индивидуально и основывается на личной убежденности. Следовательно, в такой школе учащийся будет складываться в настоящего художника, что гораздо важнее и больше, чем просто обучение.

Таким образом, пункт первый потребует назначения на пост заведующего школой человека заслуженного в области искусства, чтобы вполне авторитетно проводить определенную линию в деятельности школы.

Я сознательно употребляю слово «проводить», а не «предписывать».

Примечание: Некоторые считают, что школа может, или даже должна, воспитывать и выпускать артистов во вкусе любого театрального направления, но такое требование не только невыполнимо, но и художественно немощно.

В основе театральной школы должен лежать опыт в соединении с экспериментом

При постановке школьного дела необходимо полное уважение к установленным правилам и традициям во всем их значении, но в то же время в школе необходимо поощрять и развивать понимание нового и своеобразного.

Стремление к оригинальности, которое появляется лишь из желания чем-то отличаться от других, — плачевно; в силу этого школа должна направлять естественную тягу молодежи к новизне в должное русло, снабжая учащихся знаниями, которые помогут им отдавать себе ясный отчет и правильно разбираться как в наследии, так и в современности.

Каждый ученик театральной школы еще только зародыш актера, но, смотря с высоты яруса на старших актеров, он думает, что сумеет сделать то же самое гораздо лучше: полезно бы ему узнать, что не только он еще не может этого, но и почему не может. Во избежание опасности оказаться в своем деле беспёрым птенцом, молодой актер должен приобрести навыки своей профессии. Прежде всего — мастерство и лишь после этого идеи и воображение, если, само собой разумеется, мастерство не ставится конечной целью.

Следование таким принципам определит, безусловно, и выбор преподавательского состава. Ученикам необходимо встретиться с педагогами, практиками сцены, выбранными из актеров, играющих в театре и убежденных благодаря личному опыту в необходимости серьезной педагогической деятельности. При таком взгляде на дело они, конечно, смогут поступиться интересами своей личной сценической карьеры и отдать часть времени делу воспитания молодых актеров. Афоризм Бернарда Шоу «те, кто может, — делают, те же, кто не может, — учат» никак не может быть оправдан в школе, которая стремится быть жизненной.

Примечание: Конечно, школе потребуется крепкое руководство такими педагогами и достаточное количество денег для уплаты должного жалованья.

Театральная школа должна включать в себя все отрасли театрального дела

Это значит, что одновременно с обучением актерскому мастерству в школе должны преподаваться рисунок и режиссура. (О драматургах я буду говорить в пункте пятом.)

Будущий актер, хотя игра его и составляет основу театрального представления, должен уметь дать правильную оценку всему тому много-сложному сооружению, которым является спектакль. Другими словами, актер, эгоцентрист по своей натуре и призванию, должен научиться понимать соотношение между своей игрой, закономерностью цвета одежды, в которую он одет, световым лучом, направленным на него, и ритмом музыки, возникающей в той или другой сцене по ходу действия.

Равным образом и те, кто создает оформление спектакля, должны уметь правильно оценивать игру актера и понимать, что все находящееся на сцене и вокруг нее само по себе не имеет никакого значения; оно приобретает смысл лишь в соотношении с актером и его действиями. Такое понимание может быть достигнуто лишь совместными занятиями и работой бок о бок и изо дня в день, что само собой приведет к взаимному сцеплению учебных заданий по установленному курсу обоюдного обучения.

Самым главным является то, что искусство театра — дело коллективное, и его задача — интерпретация драматурга — вряд ли может быть с таким же успехом выполнена какими-либо другими средствами.

Театральная школа должна воспитывать чувство стиля

В наших театрах почти абсолютно игнорируется подлинный стиль драматурга, а если и учитывается, то лишь в очень неопределенной форме. Понимание стиля того или другого писателя в основном зависит от способности охватить опытным глазом композицию и текст произведения и умения сопоставить их с эпохой, национальностью, историческим прошлым и личностью драматурга, будь то автор прошлых лет или современный.

Для всесторонне культурного актера текст читаемой пьесы будет оживать с каждой страницей, создавая в его сознании целый мир понятных ему образов и картин. Конечной целью здесь должна быть не историческая или академическая точность восприятия, а стилистическая передача в современном выражении.

Чтобы разрешить такую проблему, мало одних лекций: здесь необходима практическая работа. Например, можно дать задание по интерпретации трех значительных и контрастирующих между собой стилей (таких, скажем, как елизаветинский, Реставрации и реалистический); такая работа, если подойти к ней с высказанных выше позиций, может помочь достижению преследуемой цели.

Одновременно все виды актерского тренинга, даже наиболее технические, должны вести к той же цели. Основным интерес при их выполнении следует заострять не в сторону того, что делается, а как это должно делаться. Больше всего это касается таких дисциплин, которые по своей сущности тесно связаны с особенностями стиля, как-то: фехтования, акробатики, танца и пения.

Театральная школа должна воспитывать драматургов

Такая школа, какую я имею в виду, должна сделаться как бы родным домом для драматургов, уже связанных с театром, и для писателей, интересующихся работой в нем.

Им следует разрешить свободный доступ на все занятия, а наиболее успевающие в своем развитии ученики должны пробовать свои силы в области драматургии.

Это принесет пользу и учащимся и драматургам.

Такая школа должна иметь свой собственный театр

Как бы он ни был мал — этот театр будет средоточием жизни школы.

В помощь театру следует организовать «общество» или «клуб», чтобы обеспечить его постоянной публикой, состоящей не из родственников или профессионалов, а из людей, серьезно интересующихся таким делом; этот зритель сможет следить за успешностью работы школы и предоставит учащимся возможность первого соприкосновения с платной публикой.

Встреча со зрителем явится существенной частью развития учащихся и должна рассматриваться не только как возможность получить впоследствии приглашение на работу, но и как некий кульминационный момент известного периода обучения.

Таким образом, все знания, приобретенные учениками, подвергнутся конечному испытанию в условиях театра, начиная с простейших видов сценической работы, как, например, декламации стихов, танца, пения и т. п., и кончая большой работой по постановке целой пьесы.

Благодаря этому учащиеся будут постоянно помнить, что театра без зрителя не существует.

В художественных целях театральной школе следует быть связанной с каким-либо работающим театром

Проводить какую-либо определенную линию в искусстве всегда лучше на примере, а не через сухое предписание. Таким слышимым и видимым примером, образцом для художественных устремлений школы и

будет театр, взявший «шефство» над школой; кроме того, он обеспечит плацдарм для вывода наиболее талантливого ученика (или ученицы) на широкую публику в спектаклях данного театра наравне с работающими в нем актерами. Чем лучше будет школа, тем сильнее в ней может проявиться тенденция к замкнутости в себе, наподобие монастыря. Наличие рядом театра-«шефа» с его повседневной борьбой за существование поможет ей избежать этого.

Театральная школа должна обладать дальновидностью

Те, кто сегодня (да и не только сегодня) еще учится, могут лет через пятнадцать-двадцать оказаться во главе театра и должны быть хорошо подготовленными к такой ответственной миссии. Ввиду того что театральная профессия, как, впрочем, и всякая другая, склонна к консерватизму, школа, готовя будущих деятелей театра, должна идти в ногу лишь с представителями наиболее прогрессивных направлений этой области.

Будущим деятелям театра безусловно потребуется широкий комплекс разносторонних знаний, и школа должна это ясно понимать и не забывать. Пение, танец и музыка будут приобретать в драме все большее и большее значение.

Равным образом школе следует принять участие и в технической стороне театрального дела: она должна помочь освободить сцену от декоративной мишуры, которая лишает драматическое искусство его силы и топит живое слово в сумбуре «пояснительных» декораций, которые не только не создают единого целого, но, наоборот, производят впечатление разнородных, как бы произвольно заимствованных у пластических искусств элементов.

Учащимся необходимо близко ознакомиться с новейшими течениями в архитектуре, скульптуре, музыке и литературе, но достигаться это должно не только посредством лекций, а через личное знакомство и контакт с деятелями и студентами этих областей искусства.

Театральная школа должна быть небольшой

Под понятием «небольшая» я подразумеваю, что никогда не следует из финансовых соображений набирать учеников больше того количества, которое по своим способностям окажется достойным обучения.

По моему мнению, маловероятно, чтобы на ежегодный прием пришлось более пятидесяти действительно одаренных людей. Для выявления этих пятидесяти человек придется взять больше, а в процессе обучения часть отсеять. Если предположить, что существует пять основных школ, то это даст нам по десять человек действительно «стоящих» обучения на

каждую школу. Чтобы найти и выучить десять, следует начинать с сорока. Таким образом, ежегодный прием на круг выразится в количестве двухсот человек в год. Мне кажется вполне разумным рассчитывать на такое число; оно, по-видимому, может соответствовать предполагаемому количеству одаренных людей при самом серьезном отборе. Это не фантазия и не циничное утверждение; каждый занимающийся данным вопросом несомненно подтвердит это.

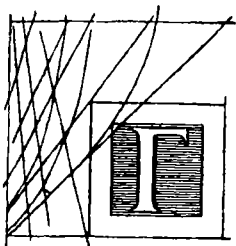
Совершенно очевидно, что школы такого размера не смогут сами себя содержать; нельзя этого и ожидать от них. Пока что они лишь залог будущего. Любая хорошая школа такого рода потребует дотации в размере по крайней мере пяти тысяч фунтов стерлингов в год, не считая денежного вспомоществования учащимся и т. д.

Где же найти эти деньги? Прежде всего все участвующие в этом мероприятии должны очень серьезно подойти к делу постановки обучения и постараться, чтобы оно было действительно хорошим, и согласиться ради успешности дела оказать школе финансовую помощь.

В конце концов все те деньги, которые ежегодно тратятся совершенно зря из-за недостатка в талантливых актерах, из-за недостаточно обдуманных решений и безответственной расточительности, вполне могли бы субсидировать школы. Но как прибрать к рукам эти растраты?

*Театральная школа должна прежде всего быть
вдохновительницей театра*

Для тех кто связан с театром повседневно и борется с постоянно возникающими трудностями как художественного, так и финансового порядка, школы должны олицетворять собой как бы оплот художественной целенаправленности, где нет места ни компромиссам, ни театральным штампам, а, наоборот, имеются все условия для того, чтобы двигать вперед самое иллюзорное из всех искусств — искусство театра.



Розамонд Гилдер

ГАМЛЕТ ДЖОНА ГИЛГУДА

Гилгуд взялся сыграть роль Гамлета без купюр, ибо способен полностью воспринять и понять этот образ. Поколение Гилгуда с детства знало, что благородство и жестокость — не пустые слова, а обычные явления, реальность которых в течение четырех лет ежедневно подтверждалась потоками крови и типографской краски. Современная психология составляет такую же неотъемлемую часть миропонимания Гилгуда, какую теория Дарвина составляла в мировоззрении наших отцов.

... Шекспир видел, ощутил и чудом своего гения создал точный портрет «современного человека» своей эпохи. Гилгуд взял те же шекспировские слова и до краев наполнил их кровью «современного человека» наших дней.

* * *

Нарисованный Гилгудом образ ясен и убедителен, хотя его Гамлет сложен, легко возбудим, неустойчив; он то приходит в ярость, то впадает в уныние, то неистов, то апатичен, но, каков бы он ни был, он всегда нам понятен. С первого же взгляда мы угадываем в нем человека с парализованной энергией, все внутренние силы которого скованы: его скорбь скована, потому что она ни в ком не встречает отклика; скована его сыновняя любовь, оскверненная вероломством матери; его честолюбивые стремления скованы тем, что Клавдий захватил трон его отца; его ум скован тупостью окружающих его людей. Он застыл в тоске, ярости и бессилии. Гамлет не может отвлечься от мысли о гибели отца. Он не может каким-нибудь решительным поступком дать исход своему естественному горю, которое так выразительно передает игра Гилгуда. Он не в состоянии нести бремя возмужания, не может найти себе утешение, дав утешение матери, не в силах перенести потрясение, связанное с тем, что пора беззаботного детства прошла и он должен стать главой как семьи, так и государства. Его дядя не только стал преградой между его избранием и его надеждой, он отнял у Гамлета почву для естественной деятельности, которая дала бы возможность этому юноше, пережившему тяжкое душевное потрясение, стать взрослым человеком. Более того, он нанес тягчайший удар по его отношениям с матерью. Глубокая душевная травма Гамлета проявляется в словах его первого монолога, довольно ясно высказывающих его жгучую ненависть.

Чувство горечи, бессилия, потрясенности усугубляется еще появлением призрака, налагающим на его душу тройной гнет мыслей — о смерти, убийстве и мести. Гилгуд создает здесь ощущение почти невыносимого напряжения.

В начале трагедии Гамлет охвачен печалью, которая «может быть игрою», но эта печаль непрерывно нарастает. В дальнейшем развитии действия его душевное смятение вздымается волнами, восходит к вершине, разбивается, падает, чтобы с удвоенной силой достигнуть нового подъема, новой вершины внутреннего напряжения. Наконец, в сцене с королевой оно доходит до кульминационной точки, и тут наступает всеокрушающий взрыв.

Эти непрерывные подъемы и спады, столь характерные для созданного Гилгудом образа, являются все же лишь внешними чертами его основного внутреннего конфликта. Движущая сила его эмоций — мощь его воображения, его страдания и поступки — приходит в столкновение с другим элементом его природы: с его аналитическим, пытливым, рациональным умом, и тогда бурный эмоциональный подъем внезапно приостанавливается и неизбежно переходит в спад, превращаясь в глубокое отчаяние, ощущение собственного ничтожества и бессилия. В моменты наивысшего возбуждения Гамлет может показаться истериком, в моменты упадка — депрессивным психопатом, но эти смены настроений являются лишь следствиями психологических конфликтов, а отнюдь не проявлениями душевной болезни. В понимании Гилгуда Гамлет не безумный. Его странные выходки всегда лишь сознательные маскировки. Легко возбудимый и напряженный, часто обуреваемый внутренними импульсами, с которыми он не может справиться и не знает, какой дать им выход, Гамлет внезапно раздражается речами или совершает поступки, которые поражают даже его самого, но если мы будем считать это признаком сумасшествия, то кому из нас не будет грозить смиренная рубашка?

Основная черта личности Гамлета, по представлению Гилгуда, состоит не в недостатке воли, смелости или решимости — у него «есть причина, воля, сила и средства», — а в непримиримом разладе с самим собой. Преодолеть это противоречие усилием мысли невозможно, так как мысль сама есть одна из причин, породивших противоречие. Разрешить его может лишь эмоциональное переживание, выражающееся в действии или в слове. У Гамлета это происходит в сцене у королевы. Бездействие внезапно сменяется действием столь импульсивным, что он не успевает даже подумать, а вслед за этим в потоке слов выплескивается вся грязь, терзавшая сознание Гамлета. Это — кульминация, поворотный пункт пьесы. С этого момента перед нами другой Гамлет, хотя перемена воспринимается зрителем не сразу. Гамлет, образ которого дает нам Гилгуд, теперь близок к тому, чтобы управлять движениями своей души, а когда

он возвращается из Англии, его личность уже окончательно сформирована. В последних сценах трагедии Гамлет спокойный, любезный, иногда почти веселый, полный той душевной легкости, с которой человек, любящий жизнь, все же готов пойти на смерть, этот Гамлет обрел наконец власть над истинными силами своей души.

Однако Гилгуд показывает, что, хотя внутренние противоречия Гамлета преодолены и он нашел путь к действию, черты его личности все же остались неизменными. Он приходит в ярость от слов Лаэрта, королю он отвечает загадочно насмешливыми словами, забавляется, бросая Озрику фантастически запутанные фразы, как и прежде, беседует с Горацио на философские темы. Но теперь через все это он идет с открытыми глазами к ясному для него фатальному концу. В каждом жесте, в каждой интонации, в каждом спокойном слове или небрежной позе теперешний Гамлет представляет полный контраст с тем мучительно напряженным беспокойным существом, которое мы видели в первых сценах. Теперь эмоциональное и волевое начала его личности слились воедино. Если нечто подобное происходит с нами, то оно высвобождает существующую и в нас внутреннюю силу. В Гамлете же эта сила велика; в нее включена его интеллектуальная и духовная, физическая и эмоциональная сущность. Он уверен в своей силе, потому что душа его исцелена: «Я не боюсь, — говорит он, — при лишнем очка я выиграю». Но он предчувствует свою гибель. Когда Гилгуд, обращаясь к Горацио, говорит ему: «Пусть будет!» — два слова, в которых звучит спокойное и полное согласие, то кажется, что человечество на мгновение освободилось от чувства безнадежности. Театр, это триединое сочетание поэта—актера—художника, показал нам на один миг крупницу того чудесного, что может сдвинуть гору и породить надежду.

Психологическая схема Гамлета есть лишь один элемент в сложной структуре его сценического облика. Это общая основа, в которую вплетаются черты характера действующего лица. На этой основе зождуются действие, тон, темп, настроение, каждый штрих текста, мимики, костюма и грима. Но все это часть живого целостного образа, в значительной степени подсознательная часть восприятия актером своей роли. Мастерство Гилгуда в том, что он охватил всю основную структуру роли и выразил ее убедительными сценическими средствами, которые сделали его игру блистательной. В нем сочетается способность выражать тонкие душевные движения, едва уловимые оттенки мысли, борения ума и сердца с мастерством сценической техники, с умением произнести страстную речь так, как этого требует ход действия. Его не затрудняют ни слова шекспировского текста, ни поэтические излияния, которые так прекрасны в его устах, ни брань, которой он осыпает и весь мир и окружающих его людей за их подлость. Он с одинаковой легкостью и юмором может и играть словами и разить ими.

Кроме того, в его исполнении всегда свежий подход. В интерпретации Гилгуда Гамлет таков, словно актер играет его каждый вечер впервые. Он как бы в первый раз слышит обращенные к нему слова; свое горе, свое негодование он ощущает так, точно они лишь сейчас возникли в нем; мучительные проблемы, встающие перед ним, кажутся новыми, никогда не появлявшимися ранее в его мозгу. Движения его мыслей и чувств Гилгуд передает выражением лица, жестами, паузами, интонациями. Он с таким мастерством владеет одним из важнейших секретов актерской техники — «иллюзией первого раза», — что зрительный зал замирает, следя за тем, как та или иная мысль Гамлета или его эмоциональное переживание переходит в слово или действие.

Гилгуд движим непрерывным потоком жизненной силы. Несмотря на задумчивость, философский склад ума и на свое горе, Гилгуд—Гамлет остро и чутко относится к окружающему. Как бы ни был он поглощен своими внутренними противоречиями, он мгновенно реагирует на малейшее движение, исходящее из окружающего враждебного ему мира. Эта чуткость ощущается в каждой черте созданного Гилгудом образа. Его Гамлет — это бунт юности против разрушения веры в истину, в порядочность, в любовь. Его Гамлет — это сама юность с ее нетерпимостью, безжалостностью, агрессивностью и самоуглубленностью. Гилгуд стремится показать его и великодушным и разгневанным. Он никогда не затешивает его резкости, но в то же время он рисует такую яркую картину горя, одиночества и поруганной чистоты, что его Гамлет становится прообразом погубленной одинокой души. Но в то же время он «принц до мозга костей».

* * *

Главные отличительные черты игры Гилгуда — это ее сила, утонченность, многосторонность, красота движений, черт лица, голоса. Хотя его Гамлет молод и внешне хрупок, он обладает огромной силой. «Красивый, злой и опасный», — сказала Каролина Лэмб о Байроне. И Гамлет, стяхнувший с себя впервые охвативший его тяжелый припадок меланхолии, производит именно такое впечатление затаенной угрозы. Движения его сильны, быстры и точны. В каждом жесте чувствуется энергия и сила.

Трагедию «Гамлет» так часто обсуждали как психологическую или филологическую проблему, что нередко забывали о том, что это пьеса и что ее суть есть движение в сценическом пространстве. Гилгуд об этом не забывает. Его Гамлет — существо трех измерений, обладающее способностью двигаться среди окружающих его плоскостей и тел. В оживленных сценах мы видим мастера легких, плавных движений, в моменты, когда оживление спадает, — мастерскую передачу настроений. Начиная с первой сцены, где он сидит в тщательно продуманной позе, пол-

ный ненависти к королю, и далее, когда в замке ставится пьеса и Гамлет в черном одеянии как бы парит над сценой, комментируя каждое движение актеров, вплоть до момента, когда он стоит рядом с Горацио и, одинокий как всегда, предчувствует свою близкую гибель, — все это — подъемы и спады действия, движения и паузы — Гилгуд разыгрывает как по нотам. Это чувство сценического пространства можно сравнить с инстинктом композиции у живописца или скульптора; однако у актера это чувство особенно обостряется, если оно сочетается, как у Гилгуда, с точным ощущением ритма. Умение подчинять себе темп чувствуется в спектакле от начала до конца, и зритель получает от этого, часто подсознательно, такое же наслаждение, какое ему могли бы дать танец или акробатическое представление.

Его исполнение роли выигрывает и от того, как мастерски он носит одежду, как обращается с бутафорией. Унаследовал ли он это искусство от своих предшественников-актеров или научился работать плащом и мечом еще в театральном училище — так или иначе, его умение обращаться с этими вещами чрезвычайно подчеркивает драматичность таких сцен, как та, где он отталкивает своих друзей, бросает в их сторону свой плащ и спешит за духом на площадку перед замком, или сцена на кладбище, где он заявляет: «Я, Гамлет Датчанин».

Все мельчайшие черты жизни Гамлета в Эльсиноре показывают, что это его родной дом. С одинаковой непринужденностью он носит официальную одежду и домашнее платье; когда в его руках книга, табакерка, платок или шпага, они служат ему для того, чтобы он подчеркнул мысль или выразил действие, к которым эти предметы имеют прямое отношение, а вовсе не для того, чтобы чем-нибудь занять руки. Гилгуд очень сдержанно пользуется бутафорскими аксессуарами. Так, он не включает в свой реквизит традиционных дощечек с записями злодейств Клавдия, а также миниатюр, обычно фигурирующих в сцене Гамлета с королевой.

Лицо и руки Гилгуда, так же как и его тренированное тело, находятся во власти основной драматической идеи. Сценическая эффективность трагической маски, послужившей источником славы для семьи актеров Терри, доведена Гилгудом до исключительной мощи и тонкости. Резкие и рельефные, точно высеченные черты придают этому лицу на сцене орлиную силу и агрессивность. Его профиль словно разрезает пространство. В сцене, где Горацио и два солдата рассказывают ему о появлении призрака, или в различных сценах с Розенкранцем и Гильденстерном, когда Гамлет резко поворачивается от одного собеседника к другому, это движение создает впечатление взмаха сабли. И всякий раз, когда на него падает свет, скульптурная моделировка его лица показывает, что Гамлет человек действия, а выражение, которое принимают его черты, говорит, что он человек мысли и тонкого чувства.

Лицо актера — зеркало, отражающее движение ума и волнения души; если это зеркало тускло, оно не годно для театра. Но Гилгуд высоко одарен в этом отношении. Каждая мысль, каждое стремление, которое он хочет выразить, написаны на его лице раньше, чем он высказывает их. На нем можно прочесть все мысли, рождающиеся в мозгу Гамлета в той сцене, где он слышит, но в первый момент не понимает, а потом жадно схватывает потрясающую весть о явлении призрака его отца. Во время этой жуткой паузы он произносит только два слова: сначала вежливое, отвлеченное, слегка скучающее: «Явился?», а потом недоверчивое, взрывчатое: «Кто?», которым он встречает слова Горацио. За один этот момент Гамлет проходит весь путь от чувства горя и погруженности в свои переживания до порога отчаяния и смерти.

Гилгуд обладает исключительной способностью слушать, что всегда считалось признаком сценического мастерства и всегда восхищало зрителей. Эта способность достигает предельной выразительности в сцене с призраком. Текст не дает здесь Гамлету почти никаких слов, но создается впечатление, что между ним и призраком идет диалог, полный несказанного ужаса. Его сдавленные восклицания, протестующие и гневные жесты — все это подчеркивает выражение трагической потрясенности, которое мы читаем на его лице.

И здесь также его сильные, гибкие, экспрессивные руки помогают завершить картину душевного кризиса. Обе руки действуют как бы самостоятельно, без участия его сознания. Хотя его жестикуляция сдержанна, она стремится отметить слово, подчеркнуть фразу, оттенить мысль законченно ритмическим движением то пальца, то кисти руки. Эти жесты выражают целую гамму чувств от тонких иронических замечаний, адресованных Розенкранцу и Гильденстерну, до мрачного движения, которым он отряхивает с пальцев пыль и могильный прах, когда передает могильщику череп Йорика.

Главное оружие в арсенале актера — голос. Сара Бернар, в старости превратившаяся в жалкое существо, и тогда все еще умела очаровывать зрителей великолепными звуками своей декламации, а голос Дузе будет вечно звучать в ушах тех, кто ее слышал. Гилгуд вернул театру часть этой утраченной красоты. Тембр и амплитуда его голоса так же замечательны, как и его умение управлять им. Этот голос еще больше, чем его лицо, выражает непрерывный поток мыслей; одна фраза, даже одно его слово или восклицание может выразить целую гамму чувств.

Роль Гамлета предъявляет очень большие требования к голосу актера. Ему приходится не только говорить часами подряд, но по мере развития действия он не раз должен выступать, так сказать, с декламационными ариями, требующими от раза к разу все большего повышения голоса. В таких сложных пассажах, как «Что за мастерское создание —

человек», вокальная музыка получает характер величественно повышающихся аккордов без малейшего риторического оттенка. Можно сказать, что Гамлет сам настолько захвачен своим переживанием, что его собственные слова вызывают в нем какое-то поэтическое опьянение.

Тональные звучания каждого из четырех главных его монологов заметно отличаются одно от другого; каждый из них построен на иной эмоциональной основе: в первом монологе слышится страдание, во втором — ярость, в третьем — вопрос, в четвертом — решимость. Все эти четыре монолога в одинаковой степени требуют высокой техники, силы и самоконтроля, как, впрочем, того же требует и вся эта гигантская роль. Конечно, сила исполнения здесь, как и в пении, зависит от правильной постановки голоса и дыхания. Плавные переходы от одного регистра к другому, драматическое звучание головных тонов, абсолютное умение владеть дыхательным аппаратом, позволяющее наращивать эмоциональную выразительность длинной фразы до самого конца, — все это доказывает высокое мастерство Гилгуда в этой основной области актерской техники.

Несмотря на своеобразие тембра и звука, его голос свободен от манерности и высокопарности, которые часто встречаются у декламаторов произведений Шекспира. Иной раз от усталости в голосе его послышатся хриплые звуки, иногда неодолимое стремление к эксперименту вызывает своеобразные голосовые фейерверки, но актерская сила воли быстро прерывает это. Голосовой аппарат Гилгуда точно настроен в соответствии с его намерениями.

Гилгуд выбирает тот или иной регистр в зависимости от того, какая мысль или какое действие должно быть выражено по ходу пьесы. Обычно задумчивому, печальному или философскому настроению соответствует относительно низкий регистр, опирающийся на дыхание более сильное, чем, например, в сценах, где Гамлет притворяется безумным или когда он обменивается шутками со «славными парнями» из Виттенберга. Головные тона голоса вступают тогда, когда нужно усилить впечатление от внезапных вспышек ярости. Твердые и резкие звуки этих тонов прорываются в моменты крайнего возбуждения, как, например, в монологе, где говорится о Гекубе, в конце сцены объяснения с Офелией, в порыве скорби у могилы Офелии. Это одно из многих звуковых средств, которыми Гилгуд может управлять по желанию.

Тональные и звуковые вариации так тесно сплетены с его игрою, что тот, кто хочет сохранить память о нем как об актере, должен, несомненно, оставить себе нечто вроде музыкальной записи. Это особенно необходимо для обсуждения важнейшей шекспировской проблемы — чтения его стихов. Разве возможно, например, передать словами то, как Гилгуд говорит: «Быть или не быть?» Можно лишь голосово заявить, что качество голоса, звучание слов, поэтическое и эмоциональное содержание этого отрывка являются воплощением эмоциональной и духовной

красоты. Суфлерский экземпляр пьесы, с которого взято подробное описание игры Гилгуда, весь испещрен отметками о том, где Гилгуд делает паузы, о приблизительной длительности этих пауз, о переходах с одного регистра на другой, о том, где подымается и где падает тон, о выразительности отдельных слов, о темпах некоторых пассажей, об акцентировке в произношении того или иного гласного или согласного звука, о том, где актер замедлил и где ускорил ритм. Но все эти отметки имеют значение лишь для того, в чьих ушах звенел живой голос Гилгуда. Граммофонные пластинки дают и того меньше: в них нет основного движения речи. Они могут освежить память, но не воссоздать реальность.

Раскрытие Гилгудом шекспировских стихов основано на их драматическом и философском содержании, а музыка исполнения — на глубочайшем чувстве поэтического ритма, ритма действия самой пьесы. «Гамлет» как драматургическое произведение порожден как ранними сочинениями самого Шекспира, так и изысканным и цветистым стилем его современников. Но, как ни богата и сложна канва этого творения, в нем не так много поэтико-риторических мест, как, например, в «Короле Ричарде II». Формальные ритмы стихов часто разбиваются напором содержащихся в них эмоций. Иногда возникновение новой мысли или нового направления действия разрывает строку стиха надвое, и она внезапно приобретает с середины новый темп, как, например, в речи, обращенной к Горацио перед началом пьесы Гонзаго.

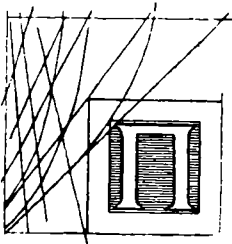
Важнее всего то, что Гамлет, такой, каким его создал Шекспир, — поэт, человек, над которым властвует слово, что часто приводит в отчаяние его самого. В декламации Гилгуда мы неизменно ощущаем процесс творчества поэтической мысли. Ритм стиха, а также и прозы ощущается как сильно и ровно работающий пульс. Паузы подчеркивают процесс мысли, но не разрушают размера. В своем предисловии к «Гамлету» Гренилл-Баркер говорит, что стихи в этой пьесе гораздо больше поддаются драматическому, чем просодическому¹ анализу. Так же подходит к этой проблеме и Гилгуд, именно драматический анализ и придает его декламации такую непоколебимую силу и убедительность.

Гилгуд достигает своей цели — проецировать созданный им образ по другую сторону рамп — благодаря многосторонности своего мастерства. Однако этого нельзя объяснить никакими методами его техники. Способность передать зрительному залу, часто без слов, целиком весь образ, который в данный момент он воплощает, — это и есть главное во всяком большом актерском даровании. Здесь дело не только в техническом мастерстве, но также и во внутренней силе убежденности. Его сосредоточенность, молодая напористость сочетаются с даром заражать своими переживаниями каждого зрителя.

¹ Просодия — учение о соотношении слогов в стихе. (Прим. ред.)

Он, как выразился один нью-йоркский критик, «бросает через рампу свои эмоции зрителям, и, возбудив в них те же чувства, передав им свое душевное напряжение, он, свободный, идет дальше к новым и прекрасным творческим вершинам».

Не удивительно, что взволнованные зрители вновь и вновь приходят смотреть его игру, которая по красоте и благородству может считаться достойной величайшего произведения драматического искусства.



Норман Маршалл

ШЕКСПИР С 1940 ГОДА

осле Гренвилл-Баркера Тайрон Гатри является режиссером, оказавшим самое сильное влияние на постановки шекспировских пьес. Однако, что касается сценического исполнения шекспировских стихов, его влияние было далеко не положительным. Гатри считает, что стихи должны произноситься «на самой большой скорости, на какую только способен человек», поэтому актеры в его постановках говорят так быстро, что смысл и поэзия в значительной степени пропадают в безудержной скороговорке. Конечно, он прав, отрицая старую манеру декламации, когда актер разбивал строфу на множество мелких фраз, но при этом он впадает в другую крайность и зачеркивает и те тонкие, почти неприметные паузы, которые так необходимы для правильной передачи музыкальности и смысла поэтического произведения.

Гатри испытывает эстетическое наслаждение от красок и движений; что же касается музыки шекспировского стиха, она, по-видимому, доставляет ему мало радости. Вероятно, поэтому, когда он доходит до какого-нибудь известного монолога, то начинает опасаться, что публика будет скучать, слушая давно знакомое... Во время спектаклей, которые ставил Гатри, я не раз отмечал волнение, охватывающее публику при первых словах известного монолога, но, после того как актер бешеным галопом пробегал текст, ясно чувствовалось разочарование зрителей. Это не значит, что надо благоговейно растягивать каждую строку, но актер должен повесело подавать текст, произносить стих так, как, по его мнению, хотел бы их слышать сам Шекспир, а не ломать голову над тем, как бы изобрести какой-нибудь «оригинальный подход», который раньше никому не приходил в голову.

... По убеждению многих современных режиссеров то, что зритель слышит со сцены, куда менее важно, чем то, что он видит. Такие постановки зачастую бывают приятны для глаза, но слушать их тяжело. Режиссеры так заняты мизансценами, тщательной разработкой пластики, интересными деталями и искусными световыми эффектами, что у них едва ли остается время и охота обратить внимание на текст. Стихи произносятся без соблюдения ритма и мелодии. Иной раз бывает трудно уловить смысл сказанного не только из-за невнятного бормотанья, а еще и потому, что, нарушая ритм стиха, актеры ставят логическое ударение не на те слова, на какие следует. Осуждать за это надо главным образом режиссеров, так как большинство актеров очень нуждается в режиссерской

помощи. В Англии существуют всего две шекспировские труппы, и не так уж много актеров имеют опыт исполнения шекспировского репертуара. В театральных школах изучению Шекспира уделяют слишком мало времени. В большие программы ежегодных публичных представлений, устраиваемых театральными школами, обычно включают лишь один небольшой отрывок из Шекспира, и он, как правило, исполняется хуже всех остальных номеров.

Мне приходилось слышать рассуждения, что студентам, мол, незачем «учиться играть Шекспира, потому что это может привести к созданию какого-то особого «шекспировского стиля игры». Но именно этого-то и не следует бояться. Белые стихи — явление совершенно отличное от прозы и требуют иной манеры передачи. Не стояло бы и говорить об этом, если бы многие режиссеры и актеры это понимали. Но для них белые стихи — просто более сложный способ выразить то, что можно столь же успешно сказать прозой.

...Многие актеры панически боятся белых стихов; по их убеждению, эти стихи полны всяческих соблазнов. Они опасаются, что под гипнотической властью их ритмов станут монотонно декламировать, наслаждаясь звуками собственного голоса.

...Режиссеры, стремящиеся к скороговорке, полагают, что ритм шекспировского стиха замедляет темпы спектакля. Но дело обстоит как раз наоборот: если актер соблюдает ритм, он может произносить стихи гораздо быстрее, не лишая их при этом смысла. Тогда как рассматривая стих как прозу, он превращает его в бормотанье. В шекспировских пьесах, действительно, многое надо произносить без задержки, но некоторые режиссеры ошибочно считают, что весь текст должен произноситься в одном и том же неизменяемом быстром темпе. ...Шекспир был достаточно опытным драматургом и понимал, что монотонность — смертельный враг театра, и выразительность его стиха имеет одной из своих основ именно непрерывные вариации темпа. Режиссер, который не чувствует этого, утомляет зрителей. Две постановки пьесы «Бесплодные усилия любви» в «Олд Вик» в 1948 и 1954 годах ясно показали, до какой степени успех зависит от музыки слова. Вторая постановка шла в монотонно-торопливом темпе, хотя все очарование этой пьесы состоит как раз в ее томной грации. В постановке не было ни малейшего очарования, и зрительный зал откровенно скучал. ...Шесть лет тому назад, когда эту пьесу ставил Хью Хант, он также хорошо знал, какая опасность грозит театру, если он будет сбивать с толку зрителей невразумительными местами текста... Но он вышел из затруднения, не прибегая к словесной скачке. Понимая, что пьеса требует от актера такой же оркестровки, как симфонии Бетховена или оперы Моцарта, Хант направил все свое внимание на музыку шекспировской речи, на ее каденции, на ее скерцо, анданте и ларго. И в результате постановка стала самой лучшей из работ Ханта. ...По-видимому, Ханту, как и некоторым другим режиссерам, нужно, чтобы в его труппе был по



Просперо — Джон Гилгуд. «Буря» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1957



Виола — Дороти Тьюгин,
Мальволио — Марк Дигнем.
«Двенадцатая ночь» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1958



Джульетта — Дороти Тьюгин,
Ромео — Ричард Джонсон.
«Ромео и Джульетта» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1958

Джульетта — Дороти Тьютин,
кормилица — Эдит Эванс.
«Ромео и Джульетта» У. Шекспира.
Королевский Шекспировский театр, 1961



Освальд — Роналд Льюис,
фру Альвинг — Флора Робсон.
«Привидения» Г. Ибсена.
«Олд Вик», 1958



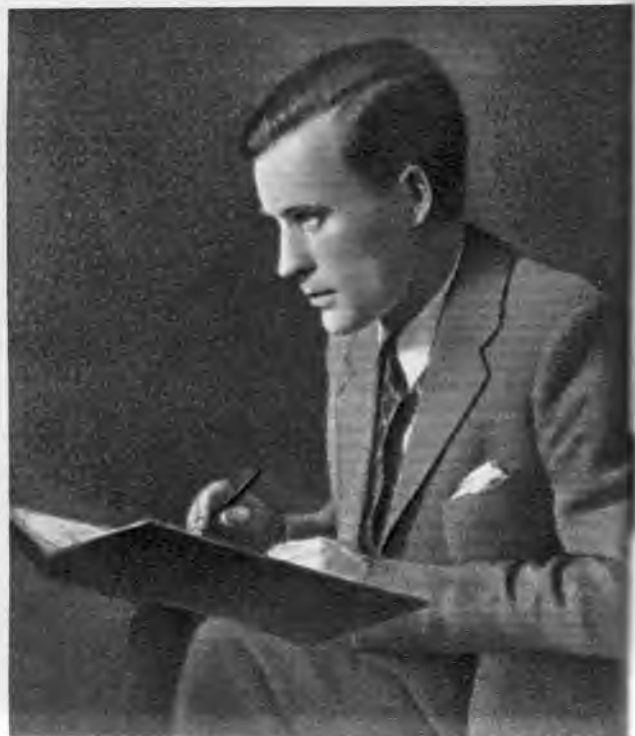
Тайрон Гатри



Майкл Бенталл

Хью Хант

Джон Ферналд





Джордж Девин



Питер Брук

Бернард Майлс





Джоан Литтлвуд

Сцена из спектакля «Заложник» Б. Биза.
«Театр Уоркшоп», 1958



Джо — Френсис Кука,
Элен — Авис Баннейдж,
Питер — Найджел Дейвенпорт.
«Вкус меда» Ш. Делэни. «Театр Уоркшоп», 1958





Питер Холл



Кориолян — Лоренс Оливье.
«Кориолян» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1959

Сцена из спектакля «Кок-а-дудл денди» П. О'Кейси.
«Ройал Корт театр» (группа «Инглиш Стейдж компани»), 1959





Король Лир — Чарлз Лотон. «Король Лир» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1959

Сцена из спектакля «Король Лир» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1959



крайней мере один актер, способный читать стихи. В пьесе «Бесплодные усилия любви» у него был Майкл Редгрейв, один из очень немногих актеров английской сцены, обладающих умением мастерски читать стихи Шекспира.

Если бы режиссеры ценили не только музыку шекспировского стиха, но и музыкальную структуру всей пьесы в целом, они не совершали бы столь кардинальных сокращений текста и перестановок сцен. Представьте себе дирижера оркестра, который начал бы исполнение бетховенской симфонии с перестановки первых двух вступительных тем. А ведь именно это было сделано с «Двенадцатой ночью» в Стратфорде в 1948 году, где первая и вторая сцены поменялись местами. Начальные строки первой сцены («О музыка, ты пища для любви! Играйте же...») возвещают тему. В музыкальном отношении эти стихи чудесно соответствуют цели автора: создать нужное ему настроение. Если же вместо этого мы намеренно начнем пьесу звучащим в иной тональности стихом из второй сцены, то сразу опрокинем всю музыкальную структуру пьесы.

...В недавнее время одним из наиболее распространенных пороков шекспировских постановок в Англии была совершенно неуместная погоня режиссеров за «новациями». Во главе этих «новаторов» стоит Тайрон Гатри. Это режиссер, обладающий великолепной сценической фантазией, мастер живописной композиции, способный удачно заострить смысл стиха, усилить напряженность действия неожиданным драматизмом мизансцен, оживить незначительную роль штрихами, художественно оттеняющими отдельные детали, и добиться юмористического эффекта в тех якобы комических сценах, которые обычно бывают отчаянно скучными. Но он слишком часто применяет свою изобретательность не затем, чтобы лучше выявить идею автора, а чтобы только удивить зрителя или удовлетворить собственное капризное чувство юмора. ...Многие режиссеры стремятся превзойти даже его в нововведениях. Иногда им удается найти средства оживлять набившие оскомину сцены и роли, не нарушая при этом мысли драматурга. Но чаще это соревнование сводится к упорному стремлению быть оригинальным любой ценой, даже ценой самой пьесы.

В своей книге «Предисловия к постановкам «Олд Вик» Хью Хант жалуется на то, что многие критики являются «фанатическими пуританами». Он говорит, что зрителю слишком хорошо известны многие шекспировские пьесы и что дело режиссера «восстановить магию этих пьес. Если это ему удалось и к тому же он не изменил автору — он достиг своей цели». Никто не может не согласиться с подобным безупречным определением стоящих перед режиссером задач, но сам Хант далеко не всегда остается верен автору. Часто кажется, что он задался целью превзойти самого Гатри. Нередко он берет у Гатри идею и разрабатывает ее по-своему. Например, в постановке «Двенадцатой ночи» Гатри сделал Мальволио серьезным старательным юношей, очень патетичным в послед-

них сценах пьесы. Хант в своей постановке этой пьесы также показывает нам Мальволио молодым, старательным человеком, но при этом делает из него нелепую фигуру балаганного шута. Или вот еще пример: в постановке Гатри — Бенталла трагедии «Гамлет» Озрик был сделан в начальных сценах заметной фигурой. Мы видели пустого придворного льстеца, все время старающегося быть на глазах у короля. Это была превосходная идея, дававшая актеру, играющему Озрика, возможность создать законченный характер, хотя его время по пьесе ограничивается короткой и трудной сценой. Хант поступил весьма благоразумно, приняв это нововведение, но при этом он изменил образ Озрика, превратив его из пустого придворного щеголя в коварного и мрачного человека, опасного сообщника короля. Эта новая версия характера Озрика была, по-моему, более или менее оправданной, потому что данный Шекспиром сатирический портрет льстивого царедворца елизаветинских времен мало что говорит современному зрителю. Но вряд ли можно оправдать созданные Хантом образы Розенкранца и Гильденстерна, которых он представил в виде неотесанных полуоборванных деревенских парней. Нетрудно вызвать у публики несколько смешков, показывая их неуклюжесть и непонимание придворного этикета, но в общем эта выдумка вредно отражается на всей пьесе в целом и на некоторых отдельных ролях. Зрителю трудно поверить в ум и хитрость короля, который может сделать своими сообщниками тупых мужланов, да еще и доверить им миссию в Англию, требующую хитрости и вероломства. Сам Гамлет, близкими друзьями которого являются эти шуты, проигрывает в глазах зрителя. К тому же в шекспировском тексте нельзя отыскать ни малейшего указания на комический характер этих персонажей.

...Однако, с другой стороны, в этой постановке можно найти множество примеров того, как режиссер, обладающий творческой фантазией, совершенно правомерно применяет свою изобретательность, чтобы освежить и расцветить новыми красками давно известные зрителям сцены. Взять хотя бы такую деталь, как отдаленный лай сторожевых собак, как бы извещающий о появлении духа, или кульминационную сцену, где Клавдий спотыкается, покидая тронный зал и проходя мимо актера, играющего роль отравителя, внезапно сбивает его с ног. В конце пьесы — новая удачная режиссерская выдумка: когда Гамлет приближается к Клавдию, чтобы убить его, тот в отчаянии снимает корону и поднимает ее высоко над головой как символ божественного величия королевской власти. Удачна также находка, когда в сцене с Полонием Лаэрт и Офелией, выслушивая его, с дружеской насмешкой нараспект повторяют его последние слова — они уже не раз слышали их от него.

...Хотя желание режиссера работать всегда в соответствии с намерениями автора должно считаться совершенно правильным, тем не менее, следуя этому правилу, режиссер рискует произвести на зрительный зал

совсем не то впечатление, к которому стремился Шекспир. Современный зритель реагирует на определенные явления совсем не так, как те зрители, для которых писалась пьеса. Примером этого может служить «Укрощение строптивой». Люди елизаветинской эпохи, которые считали публичную порку женщин в Брайдуэлле одним из самых интересных городских развлечений, не видели, разумеется, ничего отталкивающего в зрелище того, как муж избивает жену. Но если поставить «Укрощение строптивой» в наше время в соответствии с авторским замыслом, то в наших глазах она будет грубой и отвратительной пьесой. Поэтому современные режиссеры превращают ее в веселую причудливую комедию, в забавный фарс, который не следует принимать всерьез. Майкл Бенталл в своей тонко стилизованной постановке показал нам такую изящную пьесу, которая должна понравиться всем, пьесу с очаровательными декорациями и костюмами и элегантнейшими, почти балетными движениями. Джордж Девин задумал превратить акт «укрощения» в сон Слая — не в кошмар, а в приятную и веселую игру фантазии. В постановке Гатри труппа бродячих актеров решила в шутку разыграть пьесу, которая должна была понравиться пьяному меднику, этаким шумный фарс, где все брыкались друг друга ногами под зад, где Петруччо явился на собственную свадьбу в красно-бело-синей куртке, а Гремю — в костюме клоуна, прыгая через скакалку, сделанную из связки сосисок.

...«Укрощение строптивой» представляет собой наиболее яркий пример того, как трудно согласовать вкусы современного зрительного зала с пьесой, написанной триста пятьдесят лет назад. Однако трудности подобного рода встречаются и в работе над другими пьесами Шекспира. Одна из причин, почему «Макбет» в настоящее время наименее популярен из всех больших трагедий Шекспира, состоит в том, что сверхъестественное отнюдь не производит на нас того гипнотизирующего и устрашающего впечатления, какое оно производило на людей шекспировского времени. Когда Комиссаржевский ставил «Макбета» в Стратфорде, он полагал, что пьеса эта станет более приемлемой, если не требовать от зрителей, чтобы они верили в сверхъестественное. Поэтому колдуньи превратились в простых старух, которые в начале пьесы обирают трупы на поле битвы и предсказывают Макбету будущее, гадая по руке. То, что Макбет считал духом Банко, оказывается его же собственной тенью на стене. Привидения, вызванные колдуньями, представлены в этой постановке как кошмар Макбета, который мечется и бормочет во сне.

...Есть немало проици в том, что, несмотря на старания режиссеров, склонных к выдумке, сделать пьесы наиболее занимательными и интересными для публики, — сама публика выказывает явное предпочтение таким постановкам, в которых проявляется не погоня режиссера за оригинальностью, а стремление честно истолковать намерения автора. Первое место здесь занимает Джон Гилгуд. В нем есть то, чего не хватает

многим другим постановщикам: вера в Шекспира. Отличительная черта его постановок — вдумчивая оценка всего лучшего, что есть в пьесе, и убеждение, что если режиссер покажет это лучшее во всей его полноте, то ему незачем удивлять и интриговать зрителя новшествами. И если он дает в виде эксперимента какую-нибудь свежую деталь, то лишь за тем, чтобы выявить то, что уже заключено в самой пьесе, а не для того, чтобы внести в нее что-либо новое.

Те же достоинства отличают режиссерскую работу Глена Байема Шоу. Его первые шаги как режиссера шекспировских пьес были неудачны: в 1946 году он поставил в театре «Пиккадилли» «Антония и Клеопатру». Это была неуклюжая, местами даже грубая работа: текст плохо интерпретировался и произносился. Но его вторая постановка той же пьесы семь лет спустя показала, что он обрел понимание, как нужно передавать со сцены шекспировский стих, и в этом отношении уступает разве только одному Гилгуду. Стихи в «Антонии и Клеопатре» необычайно сложны, одно предложение растянуто подчас на восемнадцать-двадцать строк. Однако в этой стратфордской постановке произношение стиха было таково, что зритель мог следить за пьесой, не делая все время усилий разобраться в паузине оборванных и сбивчивых ритмов. У Глена Байема Шоу нет тех красок, которыми Гилгуд может расцветить спектакль, но его постановки проникнуты большой теплотой и человечностью. Он не заостряет так сильно драматические моменты, как Гилгуд, и в его работах нет сияющей полноты жизни, свойственной постановкам Гилгуда, которая моментами становится слишком напряженной и бьющей по нервам; манера Шоу легче и грациознее. Его постановка «Как вам это понравится» проникнута романтикой, она весела, нежна и очаровательна, радует и глаз и слух.

Есть один режиссер, гораздо более молодой, чем те, о которых мы говорили выше, и который создал уже две великолепные шекспировские постановки, — это Питер Брук. Он начал с очень задорной постановки, бьющей на оригинальность во что бы то ни стало, постановки, из которой ясно было видно, что юный режиссер в восторге от собственной талантливости. Ему было около двадцати лет, когда он начал работать в Стратфорде, и часто казалось, что этот юнец прыгает и радостно восклицает: «Ну до чего же я умный мальчик!» Однако он как-то внезапно повзрослел и в постановке «Мера за меру» проявил себя зрелым художником. Присутствие в труппе Стратфордского театра Джона Гилгуда, который отнюдь не благоволил к режиссерам, упивающимся своими талантами, действовало на Брука, несомненно, отрезвляюще. В названной постановке уже не было ненужных, надуманных деталей, которыми изобиловали его прежние работы. Единственными его изобретениями были Помпей, старающийся воспользоваться любым поводом, чтобы всучить карточки для рекламы заведения госпожи Переспелы, и мрачная процессия арестантов, которые,

еле волоча ноги, проходят по тюремному коридору. Обе эти детали, введенные в спектакль, полностью соответствовали духу пьесы. В этой работе Брук проявил себя художником с подлинно творческим воображением, а не просто выдумщиком. Он дал живое отображение эпохи, в которой протекало действие пьесы, воссоздав ее эмоциональную атмосферу, и таким образом сделал вполне понятными бурный темперамент, силу и грубость чувств. С точки зрения режиссерской техники его руководство было мастерским; особенно характерно то, каким путем Брук сумел довести драматичность и напряженность действия до высшей точки: чередованием темпов игры, трактовкой кульминационных моментов и смелым введением внезапных пауз. Хотя с зрительной стороны постановка была гораздо более драматична, чем все, что он делал до сих пор, Брук впервые проявил столько же заботы о том, что говорят актеры, сколько и о том, что они делают. Здесь также сказалось благотворное влияние Гилгуда. Когда несколько позже Брук поставил «Зимнюю сказку» с Гилгудом в главной роли, он, за исключением одной сцены в Богемии, допустил лишь минимум движений и жестов и не вводил никаких новых деталей, если они не были абсолютно необходимы для действия. Т. С. Уорсли, отметив, что в первом и последнем актах «Зимней сказки» мы впервые за долгие годы видели такой ровный и подлинно шекспировский спектакль, охарактеризовал его как «постановку, план которой начерчен, так сказать, вокально, а не визуально».

Успех этой постановки Брука должен был привести в полное замешательство тех режиссеров, которые, по-видимому, убеждены, что шекспировская пьеса вырождается в простую декламацию, если ее поэтический текст не будет служить только аккомпанементом к движению. Большинство шекспировских спектаклей слишком суетливо, актеры все время скачут по сцене, в этих постановках слишком много беготни и суеты, слишком много буйства, возни, фантастики. Эйгет в своей рецензии на одну из постановок Гатри был вынужден напомнить: «Ведь это произведение, в конце концов, поэма, а не бессмысленная игра в скачки и прыжки».

Особенно заметно сказалось влияние Гатри на режиссерской работе Майкла Бенталла.

...Характерной чертой работ Бенталла является острота, которую он придает интриге. В 1954 году в «Макбете» он создал необычайную по нарастающей напряженности атмосферу тревоги и ужаса. История Макбета превратилась в бурный поток событий, который с бешеной силой влечет героя к гибели. Однако то, что должно быть лишь фоном — варварская жестокость, кровопролитие, атмосфера сверхъестественного, — все это в постановке Бенталла стало основной темой пьесы. Бенталл превратил ее в кровавую мелодраму, забыв, что Макбет наряду с Гамлетом является одним из тончайших психологических образов Шекспира. Поэзия оказалась

здесь раздавленной напором грубо материальных фактов, в грохоте которых потонула и музыка произведения. Главным вкладом Бенталла в постановки шекспировских пьес является смелость, с которой он вернулся к красочному оформлению спектаклей. Он убежден, что яркие и изящные декорации необходимы, чтобы театр мог удовлетворить «страстную тягу подлинных любителей сцены к ее чарам». Но если бы можно было убедить Бенталла, что магия театра не только в том, что зритель видит, но и в том, что он слышит, — каким чудесным постановщиком шекспировских пьес стал бы тогда этот режиссер!

...Несмотря на крайне несхожие взгляды режиссеров на то, как следует ставить Шекспира, все они согласны в одном: нельзя допускать ничего, что могло бы нарушить непрерывный поток действия пьесы от сцены к сцене. К этому за последние годы и были направлены наиболее ценные эксперименты постановщиков. Одно время казалось, что разрешить эту проблему может единая, универсальная, применимая повсюду декорация — явно нереалистическая комбинация из ступенчатых площадок, арок, ростральных выступов и балконов. Она могла служить любым местом действия: Венецией и Бельмонтом, Египтом и Римом, комнатой или улицей. Такая декорация соответствует главной, внутренней и верхней сценам театра елизаветинской эпохи. Ее можно несколько видоизменять, слегка перемещая отдельные части, пока действие происходит на просцениуме; в более интимные моменты пьесы можно осветить ту небольшую часть сцены, где происходит действие, оставляя прочие места в темноте. Эти «архитектурные» декорации, как их называет Эйгет, получили признание режиссеров не только потому, что действие может быстро, без задержек и перерывов переходить от сцены к сцене, но и потому, что наличие площадок разных уровней позволяет создавать очень выразительные мизансцены. Некоторым режиссерам так полюбились эти бесчисленные площадки с разными уровнями, на которые можно ставить актеров, что сцена стала представлять собою какую-то мешанину из платформ, лестниц и наклонных плоскостей. Чем больше было таких выступов, тем меньше становилась площадь каждого из них, и актерам приходилось играть на площадках столь малого размера, что зрители боялись за их безопасность. В одной из постановок «Гамлета», сделанной Гатри, площадки и лестницы заняли так много места на сцене, что королю и королеве пришлось смотреть пьесу, сидя на краешке лестничной ступеньки, что отнюдь не соответствовало их сану.

Алек Гиннесс, которому как актеру приходилось карабкаться на эти площадки во многих шекспировских пьесах, сам поставил «Гамлета» на плоской, ничем не заставленной сцене. «Мало того, что эти площадки, — заявил он, — загромаждают сцену, они заставляют вести действие как бы на ходу, что мне кажется крайне неудобным. В доме, где я живу, я очень редко веду беседы на лестнице и не вижу никаких оснований от-

казываться от плоской квадратной сцены — этого истинного дара богов. Я хотел бы, чтобы в пьесе были хоть какие-нибудь указания на действительность, и пришел к выводу, что каждую сцену надо играть вокруг или вблизи каких-нибудь существенных для нее реальных предметов. Например, в центре сцены на крепостной стене должна стоять пушка эпохи Тюдоров, в доме Полония — стол с глобусом и географическими картами, в торжественных придворных сценах надо, чтобы над всем доминировали большие двери в классическом стиле Возрождения, а остальная часть сцены должна оставаться в темноте». Однако эксперимент Гиннеса не имел успеха, как признает он сам в статье, напечатанной в «Спектейторе», откуда я привел эту цитату. Мизансцены и движения на плоской сцене стали однообразными и лишенными драматизма. Во многих пьесах Шекспира есть сцены, в которых главенствующую роль играет один актер. По замыслу автора, этому актеру, доминирующему над остальными, следует стоять на возвышенном месте, которым на сцене елизаветинского театра был балкон, и, если задняя часть сцены не будет приподнята, режиссер не сможет осуществить замысел Шекспира.

...Гилгуд и Гатри, которые первыми из английских режиссеров использовали единую архитектурную декорацию для всей пьесы, первыми же и отказались от нее. И тот и другой не смогли примириться с основным неудобством этой декорации: приходилось проводить немало сцен перед занавесом, пока в глубине перемещали сукна и передвигали мебель. Узкая полоса сцены перед передним занавесом мешала мизансценам и движениям, которые в этих условиях становились плоскими, шаблонными и лишенными выразительности. В своей постановке «Генриха VIII» в Стратфордском театре Гатри добился непрерывного хода пьесы, не выводя действующих лиц на просцениум: для перестановки мебели он использовал актеров, играющих второстепенные роли. Но если это еще годилось в конце той или иной сцены, то начало следующей часто терялось в беготне и суетливом передвигании стульев и столов. Полуреалистическая «архитектурная» декорация в этой пьесе изображала зал во дворце Тюдоров, но так как она оставалась на глазах у зрителей без всяких изменений в течение всего спектакля, когда сцена следовала за сценой без малейшей паузы, даже без перемены освещения, которое могло бы отметить, что действие происходит в новом помещении, то зритель часто считал, что сцена продолжается в том же месте, что и раньше, тогда как действие происходило то в Кимболтоне, то на площади в Йорке, то в покоях королевы, то на лондонской улице. В елизаветинское время зритель без труда различал смену мест действия, потому что сцена тогдашнего театра делилась на четыре точно определенные части: переднюю, главную, внутреннюю и балкон. На перемену мест действия указывало то, что актеры переходили с одной части сцены на другую. Стратфордская постановка Гатри показала, что, если декорация остается

неизменной в течение всего спектакля, она ни в коем случае не должна обозначать определенного места действия, а должна быть просто нейтральной площадкой.

Питер Брук в своей стратфордской постановке «Меры за меру» доказал декорацией, которую он сделал сам, что и при одной несменяемой конструкции с небольшими вариациями зритель без труда может следить за сменой мест действия. Эта декорация представляла собой красиво скомпонованную перспективу арок. В одних сценах они были открыты и через них было видно небо, в других они были заполнены плоскостями, причем эти передвижения происходили незаметно, не нарушая хода действия. Таким образом, зрительный зал всегда безошибочно знал, происходит ли действие внутри помещения или под открытым небом. При помощи какой-нибудь детали или смены световых эффектов декорация становилась то дворцом, то тюрьмой, то улицей, то монастырем. Это была единственная из всех виденных мною несменяемых декораций, которая помогала режиссеру, актеру, зрителю и в то же время соответствовала идее автора. Она ясно говорила и об эпохе, и о стране, в которой происходило действие, окрыляла воображение, доставляла зрительное наслаждение.

Хью Хант, ставя с труппой «Олд Вик» «Гамлета» в «Нью театр», стремился вместе с художником Лоренсом Ирвингом устранить недостатки единой декорации, не допуская в то же время перерывов между сценами и не выводя действия на просцениум. Хант применил для этого особые небольшие площадки, на которых заранее размещались части декораций и обстановки и которые поворачивались во время затемнения. Так, площадка, которая изображала часть крепостной стены, повернувшись вокруг своей оси, превращалась в часть дворцового зала с тронном или в какое-нибудь другое помещение, где предметы обстановки были заранее расставлены. Этот опыт не имел успеха. Как бы кратко-временны ни были затемнения, они все же создавали перерыв в действии, а движущиеся площадки в сочетании с полуреалистической декорацией не охватывали всех сцен пьесы.

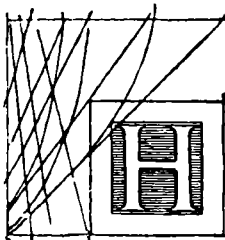
Гораздо более успешное разрешение проблемы смены декораций без затемнений и без просцениума было в постановке Гилгуда «Много шума из ничего», педшей сначала в Стратфорде, а затем перенесенной в театр «Феникс». Красивые декорации работы Мариано Андреу были устроены так искусно, что пажы могли быстро менять их во время действия пьесы. Некоторые короткие сцены проходили в изящных маленьких беседках, поставленных по обе стороны арки просцениума.

...Майкл Бенталл и художник Роджер Фёрс своей постановкой «Антония и Клеопатры» показали в театре «Сент-Джеймсес», что вращающаяся сцена — прекрасный способ обеспечить непрерывность действия и обогатить его разнообразием деталей.

Все старания режиссеров и художников делать постановки шекспировских пьес как можно декоративнее и красочнее представляются пустой тратой времени для тех, кто считает, что шекспировские пьесы надо ставить на плоской открытой сцене, так, чтобы зрители частично окружали действующих лиц. ...Те, кто хочет видеть Шекспира без всяких сценических украшений, упорно нападают на режиссеров, оформляющих спектакли живописными декорациями, утверждая, что они «душат пьесу». Но ведь это доказывает неверие этих режиссеров в силу шекспировского творчества. Даже произведения драматургов меньшего калибра, чем Шекспир, не пострадают от того, что художник оденет их в блестящие декорации. Ясно, что в произведениях Шекспира декорации должны быть подчинены пьесе, но это — элементарное условие каждой хорошей постановки, применимое к любой сколько-нибудь содержательной пьесе, хотя, конечно, это не значит, что декорация должна потерять свое значение рядом с пьесой. «Но Шекспир, — протестуют пуристы, — не нуждается в украшениях. Он сам создал себе декорации, вызвав в нашем воображении поэзией своих пьес такие образы, каких не создаст никакой театральный художник». Такое представление о Шекспире как о декораторе явно преувеличено. Места, в которых он дает детальные описания обстановки, сравнительно редки, а некоторые из наиболее известных его описаний, как, например, описание корабля Клеопатры или реки, в которой утонула Офелия, относятся к сценам, которые не играют.

...Очень многие режиссеры колеблются между живописностью и отрицанием ее. Они никак не могут решить, должны ли они предоставить создание сценической иллюзии Шекспиру и играющим его пьесы актерам или целиком положиться на помощь художника-декоратора. В своей статье «Стиль в постановках произведений Шекспира» Питер Брук пишет: «В постановке сценическая иллюзия не забава: иллюзия должна или целиком пронизать всю постановку, или постановка должна обойтись без нее. Если режиссер будет искать компромисса, если он удовлетворится половинчатым декоративным оформлением, вместо того чтобы придать ему полную живописную яркость, зрители сочтут себя обманутыми. У них не будет ни удовлетворения от игры собственной фантазии, ни возможности отдаться волнующей фантастике сценической иллюзии. Большая часть шекспировских пьес, которые мы видим в настоящее время, скучны просто потому, что их постановки основаны на компромиссе: то ли от робости режиссеров, то ли от их скромности, то ли от неумелости».

Статья, из которой я взял эту цитату, была написана в 1948 году. С тех пор режиссеры стали смелее, компромиссных постановок стало меньше, но их все еще много...



Одри Уильямсон

«ОЛД ВИК»

ПЕРВЫЙ ПЛАНОВЫЙ СЕЗОН (1953/54)

«Гамлет»

...мерение «Олд Вик» поставить за пять лет все тридцать шесть пьес Шекспира было, несомненно, смелым, но в то же время во многом ограничивало возможности театра. «Олд Вик» должен был играть только Шекспира, а это в какой-то степени суживало кругозор актера и не всегда давало простор для развития его дарования и подчас не соответствовало запросам, предъявляемым зрителем национальному театру¹. Ведь даже сегодня «Олд Вик» является нашим национальным театром все еще «по доверию». Находясь в тисках намеченного плана, труппе приходилось в течение каждого сезона выпускать некоторые постановки наспех, чтобы успеть за пять лет поставить весь шекспировский репертуар².

...Можно было надеяться, что ограничение репертуара пьесами одного Шекспира приведет к тому, что наиболее постоянное ядро труппы, воспитавшееся на традициях классической стихотворной драмы, придаст репертуару свой особый стиль и манеру игры. Однако эта надежда не оправдалась из-за преждевременной ликвидации театральной школы «Олд Вик»³ и некоторой небрежности в подборе исполнителей.

Положительной стороной плана является то, что он гарантирует нас от засилия некоторых «популярных» шекспировских пьес, от которых наш театр страдал в прошлом, когда режиссеры, безнадежно стремясь «освежить» эти пьесы, придумывали всевозможные постановочные трюки. (Например, с 1914 по 1955 год в «Олд Вик» было сделано четырнадцать различных постановок «Венецианского купца», а за короткий период, с 1948 по 1954 год, было три постановки «Двенадцатой ночи».) Таким образом, зрители имеют возможность видеть пьесы, которые прежде по чисто финансовым причинам исключались из репертуара, но теперь могут быть по достоинству оценены интеллигентным меньшинством зрительного зала. Сообщение о новом плане и о том, что его главным режиссером будет Майкл Бенталл, вызвало значительный интерес, а также некоторые предостерегающие замечания критики.

...Первые спектакли, поставленные в соответствии с планом, показа-

¹ Репертуар Национального театра, за создание которого борется английская театральная общественность, должен состоять из лучших достижений английской и мировой драматургии — как классической, так и современной. (Прим. ред.)

² Театр поставил 35 пьес Шекспира. (Прим. ред.)

³ Школа существовала с 1947 по 1952 г. (Прим. ред.)

ли, что постановки, как этого и опасались, страдают известной напыщенностью, нередко вредящей и поэтичности пьесы и общему ее духу. В игре актеров чувствовалось отсутствие стиля эпохи и недостатки в чтении стихотворного текста. Но все же труппа, открывшая 24 августа Эдинбургский фестиваль постановкой «Гамлета», была по составу своих и главных и второстепенных исполнителей в этом сезоне сильнее, чем в последующих. Правда, ни Ричард Бёртон, ни Клер Блум не достигли еще к тому времени должного мастерства в исполнении шекспировских ролей (оба они до некоторой степени еще «учились» в театре), но зато оба они обладали драгоценными свойствами: яркой индивидуальностью и даром привлекать симпатии публики.

...О Бёртоне надо сказать следующее: он был отнюдь не лучшим актером труппы «Олд Вик» и не был должным образом подготовлен к исполнению некоторых ролей. (Характерным примером могла служить роль сэра Тоби Белча.) Его репертуар был ограничен, и ему подчас не хватало опыта. Но по своему обаянию, по проявлениям своей личности он был — хорошо это или плохо — «звездой», его нельзя было отодвинуть на второстепенное место. И дирекция поставила его в ряд с ведущими актерами театра — людьми старше его по возрасту и выше по артистическому уровню, такими, как Майкл Хордерн и Фэй Комптон, да и некоторыми молодыми, но блестяще одаренными и обладающими сценическим опытом актерами — Уильямом Скуайром, Джоном Невиллом, Робертом Харди, Эдгаром Урефордом и (пришедшим в театр после начала сезона) Полом Дейнменом.

...Постановку «Гамлета» в Эдинбурге и попытку Бёртона овладеть заглавной ролью нельзя считать абсолютным успехом. «Этот темпераментный молодой уэльский актер, — писал Сесил Уилсон, — которого «Олд Вик» удачно похитил из Голливуда, явно тосковал по роли Гамлета. Дикая отсутствующий взгляд, ноты отчаяния в голосе, мучительное внутреннее напряжение человека, борющегося с собой, — эти и другие черты выделяют его из ряда далеких от эльсинорской трагедии попыток воссоздать образ Гамлета. Рано или поздно, но этот сдерживаемый тлеющий гнев неизбежно должен был вспыхнуть в роли Гамлета, которую стремится сыграть каждый серьезный молодой актер. И вчера вечером «Олд Вик» дал Бёртону эту драгоценную возможность проявить себя. Он ухватился за нее обеими руками, внеся в мощный шекспировский образ тот порыв, который мы видели у Оливье и Фэрбенкса. Перед нами был не слезливый Гамлет, а человек, полный сил, страсти и огня. Но все же мужественность, как бы ценна она ни была, еще не все. Гамлет гораздо глубже, чем образ, данный г. Бёртоном...».

Антони Кукмен в журнале «Тетлер» писал резче: «Г-н Бенталл поступил правильно, отказавшись от всевозможных утонченностей в трактовке «Гамлета»; центром пьесы он сделал историю о гнусном преступ-

лении, развернув ее перед нами со всей возможной прямо­той и быстро­той темпа. Г-н Ричард Бёртон, по-видимому, в соответствии с планом режиссера, взял из характера Гамлета все наименее симпатичные чер­ты, какие только можно в нем отыскать, и его принц оказался весьма мало привлекательным. Мы видели, что он сильно страдал, но это были стра­дания мрачного человека. Мы готовы были пожалеть его, но не могли за­ставить себя его полюбить». А газета «Скотсмен» писала, что в игре Бёртона «не было тонких оттенков чувства».

Но, очевидно, актеру необходимо было время для отделки роли, и Кукмен в своей статье в «Таймс» об открытии лондонского «Олд Вик» (14 сентября 1953 г.) уже несколько иначе передает свои впечатления: «Гамлет обаятелен; этого отрицать нельзя, несмотря на всю его мрач­ность, и сила, которая чувствовалась в монологах, теперь ощущается повсюду». Дарлингтон также считает, что роль теперь «созрела», но до­бавляет, что она «все еще не трогает его, за исключением немногих мо­ментов». Стивен Уильямс ближе других критиков подходит к основному недостатку игры Бёртона — к его темпераменту: «Этот Гамлет, — пишет он, — не природный принц. Г-н Бёртон мужествен и силен, он изуми­тельно владеет стихом, — если только он не отбрасывает стихотворную форму, как бы стыдясь ее, — но я не чувствую в нем аристократичности Гамлета-принца».

... Конечно, Гамлетов столько, сколько играющих его актеров, и мужественность не недостаток, а необходимое свойство мужчины в пред­ставлении елизаветинской эпохи... Но то, что мешает действовать Гам­лету, это не внутренняя женственная черта его характера, а свойство интеллекта, естественная тенденция больше рассуждать, чем действо­вать, во всех жизненных обстоятельствах.

Э. К. Чемберс, часто проявляющий себя тонким критиком-психоло­гом, высказывает ту же мысль. Он пишет: «Трагедия Гамлета не в со­держании его монологов, а в том, что он их произносит. Это трагедия человека мысли, бессилия изощренного воображения и сверхтонченных мыслительных способностей при столкновении с повседневной действи­тельностью, требующей практических действий».

... Может быть, величайшим из всех Гамлетов был Генри Ирвинг, Никто не выразил этой мысли так ясно и отчетливо, как Иден Филлипоттс, чьи заключения совпадают с мыслью Чемберса:

«Когда думаешь о Генри Ирвинге, то в первую очередь приходит на ум его глубокая интеллектуальность... Прежде всего он был мастером иронии, ибо это было чертой его собственного характера и продуктом чистого интеллекта». ... Однако все, что относится к шекспировскому Гамлету и к Гамлету Генри Ирвинга, не имеет ни малейшего отношения к Гамлету Ричарда Бёртона, явно лишенному всякой иронии, этого ору­жия людей интеллекта...

«Конец — делу венец»

«Конец — делу венец» — вторая пьеса сезона, была поставлена 15 сентября, на другой день после «Гамлета». ... Режиссер Майкл Бен-талл пригласил в качестве художника карикатуриста Осберта Ланкастера. Из пьесы была сделана шуточная сказка, причем сцены, где умирает французский король, были превращены в уморительный фарс, в котором страдания и соборование умирающего стали поводом для прерываемой припадками рвоты клоунады самого низкого балаганного жанра. В пьесе было оставлено так немного материала для игры, что удивительно малое число критиков (очевидно, критики теперь уж не читают Шекспира) отметили странности постановки. Однако Д. К. Трюин высказался более или менее ясно: «В начальных сценах король, по-видимому, страдает старческой немощью. Там есть волнующая сцена, где король встречается молодого человека, с отцом которого он в молодости был дружен. Далее, несмотря на целый поток комических куплетов, способна произвести трогательное впечатление сцена с Еленой. Но вот король должен быть осмеян. Он появляется в ночном белье, на носилках, в короне, надетой на ночной колпак, его окружает куча лекарей, которые выглядят предками мольеровского доктора Диафуаруса; все это возмущает Елену, которая сама дочь врача. Король бормочет свои стихи невнятной скороговоркой, прерываемой паузами для комических обмороков... И хорошо начатая пьеса вдруг скатывается к дешевым приемам».

Конечно, не вся пьеса была испорчена подобными проявлениями дурного вкуса. В некоторых местах внезапно обнаруживались проблески изящества и легкости, которые вряд ли можно приписать Шекспиру и которые были отнюдь не лишены прелести...

... Все согласны с тем, что Клер Блум, трогательно юная, с невинным взглядом, очаровательна в своей прическе — с длинными светлыми гладко зачесанными волосами, как у Алисы в сказке Льюиса Кэрролла, и что она овеяна той строгой прелестью, которая обезоруживает самое суровое осуждение. «От нее исходит таинственный серебристый свет, как от сияния Луны», — писал Дерек Грэнджер в «Файненшл таймс»¹, доказав этими словами, что и статистика склоняется перед чарами женственности.

Таков образ молодой девушки, искренней и горячей, полной надежд, которая, несмотря на все препятствия, мужественно добивается любви того, кто дорог ее сердцу.

... Елену нетрудно показать на сцене сияющей: она такова и в шекспировском тексте; успех Клер Блум был обеспечен заранее. Роль Бертрама гораздо труднее. Но Невилл преодолевает трудность. Он подчерки-

¹ «Файненшл таймс» — финансовая газета. (Прим. ред.)

вает ребяческое послушание Бертрама Паролю, послушание, доходящее до готовности пожертвовать даже тем, к чему он чувствует естественную склонность, — например, когда он готов уступить желанию Елены и поцеловать ее, но останавливается при взгляде на Пароля. Невилл делает правдоподобной любовь Бертрама к Елене. Он придает Бертраму отчасти романтический характер: это не развращенный, а скорее избалованный юноша, поэтому естественно его нравственное перерождение.

Следует отметить и других великолепных исполнителей: Фэй Комптон, игравшую старую графиню, и Майкла Хордерна в роли авантюриста Пароля, потрепанного франта, достаточно хитрого, чтобы извлечь выгоду из доверчивости Бертрама, и ставшего затем жертвой собственных козней. Это тип изворотливого, но неумного мошенника, отвратительно трусливого, переживающего свое падение не без некоторого пафоса. Когда в конце пьесы оборванный Пароль просит милостыню у Лаффе, мы видим негодяя, уже понесшего суровое наказание; он вызывает у нас брезгливую жалость.

Трудно говорить об игре других актеров: им мешали своеобразие постановки и сокращения в тексте. Старый Лаффе, которого играл Уильям Скуайр, был изображен кругленьким, как яблочко, человечком, плешивым, с каемкой развевающихся пушистых волос, с вечной полуулыбкой на устах и с широко раскрытыми смеющимися глазами — карикатурное, но очень доброе существо. (Его дочь Модлин¹ — уже законченная карикатура.) Тимоти Бейтсон, игравший шута Лаваша, был изуродован париком и неудачно превращен в горбуна, а Лоренс Харди, неправильно трактовавший образ короля, блестяще выполнял навязанные ему режиссером шутковские трюки. Эдгар Урефорд и Джон Дерт кое-как сыграли роли первого и второго дворянина, реплики которых были совершенно беспорядочно распределены между ними (образ первого дворянина не лишен интереса в шекспировском тексте). ... Хороша Гвен Черрелл, окруженная, как Диана, золотым сиянием, и Виола Лайелл — ее мать, молчаливая флорентийская вдова.

И все-таки мрачная комедия «Конец — делу венец», в сущности, так и не была сыграна.

«Двенадцатая ночь»

«Двенадцатая ночь» была поставлена Денисом Кари, режиссером «Бристольского Олд Вик», 6 января 1954 года. Сразу же после поднятия занавеса стало ясно, что это подлинно романтическая интерпретация шекспировской комедии, а вступительные слова Джона Невилла, игравшего Орсино, показали, что театр донес до нас ее поэзию.

¹ У Шекспира не появляется: введена в спектакль постановщиком. (Прим. ред.)

... Невилл — смуглый, элегантный, задумчиво серьезный итальянец, не только прекрасно произносил стихи; он показал, что любовь Орсино к Оливии романтична, но не глубока, то есть, что Орсино далек от понижения личности Оливии, от стремления духовно слиться с ней. «Он любит не Оливию, он любит свою влюбленность в Оливию», — писал Чемберс, и это была правда, хотя Орсино сам не отдавал себе отчета в характере своего чувства и искренне страдал от своих иллюзий. Он был не лишен и философского отношения к жизни, как это явствует из его разговора с Чезарио, но лучше всего в игре Невилла было то, как умно он показал внезапно пробудившуюся в Орсино склонность к пажу. И все сразу стало ясным. Орсино взбешен браком Оливии, но он ревнует не Оливию к пажу, а пажа к Оливии. Под конец то, что он переносит свою любовь на Виолу, — оборот, который часто истолковывался как притянутая Шекспиром за волосы попытка привести пьесу к «счастливному концу», оказалась психологически вполне объяснимой, естественной, хотя и не осознанной любовью Орсино к Виоле.

... Роль Виолы в исполнении Клер Блум не допускала слишком быстрых темпов игры. Образ Виолы был проникнут романтикой: это был ребенок, смотревший на мир широко раскрытыми глазами, остриженный по-мальчишески и с мальчишечьим презрением относившийся к Оливии, но в этом ребенке проглядывала иногда чисто женская осматрительность. Нельзя, однако, не отметить, что остроумные реплики Виолы не удаются Клер Блум; в них нет блеска, свойственного юмору Пегги Эшкрофт¹.

... Сцены при дворе иллирийского герцога придают пьесе еще большую романтичность. Надо сказать, что постоянный просцениум не мешает ходу действия. Художник Джеймс Бейли заполнил это пространство аркадой, через которую видны горы, залив и ряд зданий в классическом стиле. Придворные были одеты в торжественные атласные одежды (впрочем, в ряде случаев у этих одежд были слишком тесные воротники с накрахмаленными рюшами по моде елизаветинской эпохи, что весьма мешало актерам). Шут Фесте, которого играл Пол Дейнмен, явно и безнадежно влюбленный в Оливию, двигался среди арок как грустное белое привидение. Только Оливия была весела вопреки всему. Солнечная красота Гвен Черрелл, золотые локоны которой сияли на фоне черного платья, придавала особое очарование каждой сцене, где она появлялась. Ее внезапное увлечение Себастьяном говорило о чудесном молодом порыве; ей вполне подходил Себастьян, его играл Роберт Харди — юноша, в котором поэзия слова и внешняя привлекательность сочетались с умением действовать шпагой; он сумел разобраться в путанице, созданной капризами Оливии.

¹ Роль Виолы — одна из лучших ролей Пегги Эшкрофт. (Прим. ред.)

С точки зрения комедийного юмора постановка оставляла желать лучшего: в ней не чувствовалось режиссерской изобретательности, и мужественная попытка Ричарда Бёртона сыграть сэра Тоби Белча редко поднимала этот образ над уровнем любительского исполнения. Уильям Скуайр, игравший сэра Эндрю, сделал своего героя бледным и изнуренным. Мягкий светлый парик, одежда (с рюшами) и красная роза, с которой он должен был выходить на сцену, все это придало сэру Эндрю черты женообразного придурковатого человека. И только в те моменты, когда этот персонаж бунтует и вызывающе взъерошивает волосы, можно на короткий срок представить себе того сэра Эндрю, которого хотел сыграть актер. Барбара Клегг играла живую и веселую Марию, ее партнером был Брюс Шармен, игравший Фабиана; их небольшая, хорошо сыгранная сценка привлекла внимание публики.

Искушение Мальволио письмом представляет собой, по существу, простенькую и комическую сценку, но в этой сцене актеры взяли наконец полный комедийный размах и этим помогли Майклу Хордерну добиться несомненного успеха. (Слишком шумные или просто плохо разбирающиеся зрители могут в таких случаях сбить с толку лучшего актера.) Хордерн, «сморщившись, как будто он сосал лимон», как правильно заметил Милтон Шулман, отстранял от себя печенье и эль, словно это был яд, посланный ему самим сатаной. Это был тощий как палка карикатурный пуританин с бегающими пронзительными глазками, тщеславный и чванный, злящийся на самого себя за свою глупую доверчивость, но в то же время с каким-то оттенком пафоса. Эту последнюю черту Мальволио слишком подчеркивали многие актеры, игравшие после Ирвинга. Характерно, что в момент, когда Хордерн патетически взывает к справедливости, он ударяет себя рукою в грудь, и рука его нащупывает оставшийся в одежде клоч тюремной соломы. После этого он уходит, но уже не с достоинством, а с гневом и отвращением...

«Кориолан»

Роль Кориолана в пьесе того же названия, поставленной 23 февраля 1954 года, была, пожалуй, самой подходящей ролью для Бёртона в течение всего этого сезона. Его величественное гипнотизирующее лицо не только дышало гордостью; оно выражало характер, поднимавший его над остальными действующими лицами. Его внешность была великолепно; он рыцарски сражался (несмотря на странную выдумку режиссера, который решил, что во время сражения оружие Кориолана и Авфидия должно быть плотно завернуто в их одеяния и чуть ли не припшплено к ним), а его последний шаг — то, что он выбрал путь чести, хотя на этом пути его ждала неизбежная гибель, — этот шаг придал ему то мистическое

величие, которое затмило все вокруг. В сценах Кориолана с матерью Бёртон был поистине трогателен (иной раз до слез). Единственным подлинным недостатком исполнения Бёртона было то, что по временам он ударялся в чрезмерную декламацию, но едва ли недостатком было то, что иногда он был слишком симпатичен и что как-то не верилось в грубое высокомерие и бездушный эгоизм патриция. Кориолан Бёртона был скорее человеком, способным растрогать до слез, чем олицетворением ледяной холодности. Но Бёртон — «звезда», а Кориолана должен играть актер-«звезда».

Это необходимо, потому что в пьесе нет подлинно героической фигуры. Главное действующее лицо с теми недостатками, которые так пагубно отразились на его судьбе, не может быть поставлено в ряд с подлинными героями больших трагедий Шекспира: пламенный темперамент стареющего драматурга угас, а вместе с ним угасла и часть его поэтического дарования.

Огонь, который Оливье вложил в образ Кориолана, сжег шекспировский текст, от которого то тут, то там остались вспыхивающие поэтические огоньки; жар его страсти раскалил традиционный холодный мрамор этой роли. Бёртон был далеко не столь горяч, но и в его трактовке лед и снег таяли; без проявлений несдержанного темперамента, свойственного Оливье, Бёртон смог показать и страдания Кориолана и его подлинный характер.

Лоренс Харди, играя Юния Брута, стремился придать этому образу комедийный характер, но Сициний, роль которого исполнял Эдгар Урефорд, получил отчетливые черты нервного и завистливого старого политика, лысого и ворчливого, явно вышедшего из социальных низов, но хитрого, опытного и проницательного. Трюин назвал его «ржавым гвоздем», а Ричард Финдлейтер в «Трибюн» заявил, что «одним из достоинств постановки «Кориолана» в театре «Олд Вик» (главным образом благодаря игре Эдгара Урефорда) является то, что они (римские трибуны) даны не в таких гротесковых образах, как это принято в современных постановках. Эти демагоги отнюдь не выглядят клоунами рядом с благородными патрициями. Это опытные и опасные политики, действующие не политическими маневрами, а властью».

... Еще более трудной и противоречивой натурой наделена мать Кориолана, воспитавшая его. Образ этой сварливой женщины, старающейся внести вражду в отношения между народами, может быть, и мог быть приподнят до высот патриотического экстаза, но недостатки ее натуры противоречат этому, и ее трогательная роль защитницы Рима представляется недоказанной автором. Однако по ходу пьесы она должна быть трогательной, и Фэй Комптон, поддерживаемая безмолвной Клер Блум с ее страдальческим мертвенно-бледным лицом, действительно волнует зрителя...

«Буря»

«Буря» — последняя пьеса, шедшая в театре «Олд Вик» перед разрушением театра немецкими бомбами в самом начале войны. Эта постановка, в которой роль Просперо исполнял Джон Гилгуд, режиссуру осуществляли Джордж Девин и Мариус Горинг (игравший Ариэля), была впервые показана 29 мая 1940 года и шла в течение всей трагической Дюнкеркской операции. Постановка и ее художественное оформление не оставляли желать лучшего. Весь спектакль как бы излучал таинственное сияние, похожее на светлую дымку, окутывающую картины Эль Греко. Оно исходило и от «пустынного» острова, созданного художником Оливером Месселем, и от воплощенного Гилгудом образа кроткого, ласкового ученого Просперо, который к концу спектакля становится каким-то неземным мистическим существом. Таков был замысел режиссуры и соответствующая ему игра исполнителей. Мистическое начало преобладало здесь над идейным содержанием пьесы; человек-гений, отказывающийся от земных благ, страдающий от Калибана — зверя, который пытается подняться до уровня человека, — это аллегория Христа, и она расцветает здесь как прекрасный цветок среди скал и песков пустыни. Просперо, воплощенный Гилгудом, — словно вылитая из серебра фигура с золотым голосом, гибким, как ветка, заменяющая ему скипетр, — этот Просперо познал всю горечь страданий и разочарований. Характерен его мягкий иронический ответ на наивное восклицание Миранды: «И как хорош тот новый мир, где есть такие люди!» — «Тебе все это ново». Однако и этот Просперо когда-то строил воздушные замки, видел, как они рушились, и понял, что жизнь нереальна, что она лишь бесплотный мираж, «не оставляющий по себе даже обломков».

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны.

На это Роберт Хелпман, который через четырнадцать лет поставил «Бурю» в театре «Олд Вик», мог бы ответить вместе с Розенкранцем, что о таком «веществе» он не думал, а если и думал, то весьма мало. Хелпман достаточно ценил и понимал мистическое настроение пьесы: его Просперо произносит две свои поэтические речи освещенный прожектором на сцене, погруженной в слабый сумеречный свет. И хотя в Майкле Хордере не было гилгудовской неземной благодати и того чувства пророческого вдохновения, которому нет ничего равного в наше время, тем не менее Хордерн великолепно сыграл сцены, где Просперо произносил свои поэтические речи. Однако то, что он появлялся на сцене не иначе как с книгой в руках и перелистывал все время ее страницы, не производило на зрителя впечатления, на которое рассчитывал режиссер; это была ненужная попытка материализовать аллегорию. Кроме того, тяже-

лые пышные одежды и разукрашенный жезл лишили Просперо того ореола пророка, который так чудесно сиял над Гилгудом там, на пустынном острове в стиле Эль Греко. Именно пустыня, скалы, песок давали нам традиционное представление об образе пророка, тогда как роскошная растительность, которой украсил остров художник Лесли Харри, и богатые одежды могли дать совершенно иное ощущение — ощущение роскоши эпохи Ренессанса и пантомимической красоты движений.

Постановка Хелпмана изобилует массой эффе́ктов, способных очаровать зрителя. Например, начало спектакля, когда Просперо, один на сцене, казалось, закликает бурю и охраняет остров от разбушевавшейся вселенной, производит большое впечатление. Появление Ариэля на фоне разноцветных прозрачных мыльных пузырей (зеленоватый оттенок атмосферы напоминал подводное царство) было бы очень красивым, если бы не портило впечатление его желтоватое нагое тело. Не было ничего воздушного ни в этом теле с его резко подчеркнутыми земными, человеческими чертами, ни в угловатых балетных позах, которые должен был принимать Роберт Харди. Правда, в этом образе чувствовались подчас и поэзия и страстные порывы к свободе, но все это достигалось не часто и с явными усилиями. Не особенно удачна была и попытка создать картину бушующих волн при помощи балета: массовые движения танцоров были скучны, и хотя на современной сцене иногда и бывает нужна условность, в данном случае ясно, что Шекспир имел в виду реальную бурю, настолько реальную, что спасение утопающих ощущается в пьесе как чудо. Эта последняя сцена была передана отчетливее, проще и выразительнее в театре «Мермейд» Бернарда Майлса на Британском юбилейном фестивале 1951 года, где несколько качающихся тросов и хватающиеся за них матросы создали точное и убедительное представление о кораблекрушении.

Хелпман — хороший актер, проявивший себя также хорошим режиссером в постановке пьесы «Убийство в соборе», но в «Буре», может быть оттого, что слишком много времени было отведено на пантомиму, общая постановка пьесы получила отпечаток незаконченности. Это показывает не только образ Ариэля, который многие критики находили неясным, но также и образы придворных. Может быть, в понимании режиссера — это бесцветные и скучные люди, однако в постановке 1940 года первоклассные актеры Льюис Кэссон (превосходный Гонзало), Андре Морелл и Эндрю Крукшенк показали, что и придворные могут быть отнюдь не скучными. И в труппе Хелпмана были три молодых первоклассных актера: Пол Дейнмен, игравший Гонзало, Эдгар Урефорд — герцог Антонио и Роналд Хайнс — неаполитанский король. Однако в их игре не было заметно ни малейшего признака внимания режиссера, и их роли оказались крайне невыразительными.

Газета «Таймс» писала о Просперо в исполнении Майкла Хордерна, что ему «не легко побороть в себе чувство горечи». И в самом деле, горечь, наполнявшая Просперо, составляла сильную сторону его исполнения, возмещавшую отсутствие чувства чудесного. Горечь действительно характерна для переживаний Просперо, равно как и страдание и разочарование. На своем жизненном пути он встретил самое худшее, что может ожидать человека, и, чтобы простить нанесенные ему обиды, ему пришлось совершить немалое усилие над собой. Хордерн, который, по существу, является актером на характерные роли, очень тонко выявил внутренних конфликт своего героя. Он создал образ правителя острова, человека, полного истинного достоинства, способного управлять людьми как суровостью, так и лаской. Его морщинистое лицо было неотразимо привлекательно; оно говорило не о старости, а о том, как много пережито этим человеком. Его стихотворная речь звучала прекрасно, в ней было инстинктивное понимание структуры и ритма поэтического слова...

ВТОРОЙ ПЛАНОВЫЙ СЕЗОН (1954/55)

«Макбет»

После ставших традиционными предварительных показов спектаклей в «Ассамбли Холл» на Эдинбургском фестивале «Олд Вик» открыл новый сезон в своем лондонском театре 9 сентября 1954 года. Роль Макбета была поручена вернувшемуся в труппу Полу Роджерсу, а роль леди Макбет — Энн Тодд, до этого никогда не выступавшей в шекспировском репертуаре.

Успех «Макбета» целиком зависит от исполнения главной роли; в этом «Макбет» походит на «Гамлета». Не было никаких оснований сомневаться в полном успехе Пола Роджерса. Он очень вырос, превосходно сыграв Генриха VIII, и мог уже взять на себя эту далеко не легкую роль, которая, если играть ее в полную мощь (а Роджерс не такой актер, который стал бы беречь свои силы), требует от актера большой отдачи нервных и физических ресурсов. ... Она требует наряду с поэтическим воображением мощных легких и огромной выносливости. Люди, не связанные с театром, не понимают, каким тяжким бременем ложится роль Макбета на плечи актера. Даже такому физически крепкому человеку, как Роджерс, непрерывные выступления в течение шести недель, по восемь представлений в неделю (а именно так Роджерсу пришлось играть Макбета в «Олд Вик», пока театр не подготовил новой пьесы), приносят жестокое истощение сил.

Роджерс вышел победителем из этого испытания, он вырос после него. По всему своему облику, опыту и темпераменту он является таким

актером, который, подобно Бетховену, способен бросить любой вызов судьбе и как художник не признает себя побежденным никогда. Именно этот дух обуревает и самого Макбета. По своей натуре Макбет не убийца, но он становится убийцей, то есть бросает вызов судьбе, чтобы осуществить свою честолюбивую мечту. В этом отношении «Макбет» больше, чем любая другая из пьес Шекспира, отличается от греческой трагедии, с которой он все же имеет немало общих черт: часто встречающуюся проению и ощущаемую зрителем фатальность трагического конца героя.

Особенно удались Роджерсу классические черты в образе Макбета (великий Макбет должен обладать подобными чертами). Роджерс невысок ростом, у него плотная, широкая, благородная по строению фигура и спортивная тренировка. Макбет Роджерса в прошлом солдат, дравшийся как лев; Ирвинг, игравший эту роль, также создавал ощущение физической мощи в соответствующих сценах. А классический жест Роджерса после убийства короля — протянутые руки, напоминающие Немезиду, — производил чрезвычайно большое впечатление. Но к этой классической позе он добавил характерную черту — своеобразную маскировку, похожую на маску Яго: Макбет улыбается Банко в первой сцене, потом улыбается снова, когда ему кажется, что Банко вспоминает предсказание ведьм о королевском сани, и, наконец, новая улыбка в сцене банкета, где Макбет надевает на себя личину добродушного веселого хозяина. В начале пьесы он играет, повернувшись спиной к зрительному залу, — прием, прямо противоположный традиционному сценическому правилу, но в иных случаях положение спиной к зрителю может быть не менее выразительным, чем положение лицом к нему. К характеру Макбета он добавил еще и элементы крайней нервозности, граничащей с безумием, как, например, в сцене банкета, когда после тягостной встречи с духом Банко Макбет сидит на троне и дрожащей рукой гладит корону; перед его глазами уже не кинжал, но образы мифических эринний, богинь проклятия и мести. Было бы не совсем точно сказать, что Макбет Роджерса в последней части пьесы был безумным, «бешеным волком», как говорили об Ирвинге. Однако несомненно, что в промежутках между тяжелыми периодами ясного сознания на Макбета находили припадки буйного бреда (врач, которому Макбет приставил к горлу меч, пережил весьма тревожный момент), он был грозой румяных шотландских парней, имевших несчастье доставить ему дурные вести, в конце же пьесы это был уже не человек, а затравленный тигр.

Его пепельно-седые волосы с белыми прядями были нечесаны, глаза налиты кровью, платье кое-как накинуто на плечи. Препрежнее гордое честолюбие погасло: и ощущение жизни и сознание величия своего сана — все было подавлено безумием. В этом мы чувствуем уже не только гений актера, но и гений великого драматурга. Корона без счастья не

нужна. (Странно, что Шекспир был влюблен в эту идею.) Такая корона — «золотое время». Плата за убийство — духовная смерть.

Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.

Немало пожил я: уже усеян
Земной мой путь листвою сухой и желтой,
Но спутников, столь нужных нам под старость, —
Друзей, любви, почета и вниманья
Не вижу я...

...Эти слова говорят о полном разочаровании, об утрате духовной воли к жизни. У Макбета осталась одна мысль:

Дункан лежит в могиле,
От лихорадки жизни отсыхаясь.
Измена сделала свое: ни сталь,
Ни яд, ни бунт, ни внешний враг отныне
Ему уже не страшны.

Макбет испил до дна чашу жизненной горечи; от его честолюбивых стремлений остались лишь прах и пепел. Трагедия «Макбет» — поэтическое отображение искренней и мучительной реакции человека на тяжкое страдание, когда жизнь превращается в бремя, которое надо нести.

... Во всех сценах Роджерс проявлял большую тонкость, в особенности в той, где он узнает о смерти королевы; кажется, что все жизненные силы уходят из него, капля по капле. Он медленно опускается в кресло и еле слышно шепчет: «Завтра... завтра... завтра...», как шептал бы человек, утративший дар речи, человек, в котором дух жизни погас и осталась лишь одна физическая оболочка...

... По своему дарованию Роджерс характерный актер прежде всего, а не поэтический. Первое, на что он всегда обращал внимание, была психология. Но такая установка не исключает поэзию, если поэзия является основным свойством психологии образа. Роджерс слишком умный актер, чтобы не понять этого; у его Макбета были видения, и он обладает богатой музыкальностью, и в то же время это человек с тонко очерченной психологией и наделенный мощью классического героя. Макбет Роджерса был великолепен, и сравниться с ним мог бы разве только Оливье...

... Постановщиком трагедии был Бенталл, художником Одри Крадес; его оформление сцены монолитными глыбами скал, национальные шотландские килты из клетчатой серой ткани, плащи из коровьих шкур и красные мантии участников коронационного праздника — все это оживляло спектакль, подчеркивая отдельные драматические моменты...

«Укрощение строптивой»

«Укрощение строптивой» было поставлено в первый раз 30 ноября, то есть незадолго до рождественских праздников. Труппа начала спектакль с очень удачной «зимней феерии», которая, к сожалению, была на другой же день снята (вместе с прологом и ролью Слая). Эта маленькая, идущая в быстром темпе сценическая картинка со снегом, с фонарями, с ветками падуба¹ вносила оригинальную и приятную черту в спектакль, поставленный таким опытным режиссером, как Денис Кари. «Укрощение строптивой» было поставлено как веселый фарс, доведенный до последней грани фантастики, как, кажется, решаются и все современные постановки этой пьесы, — с подвижным экспрессионистским задником работы Кеннета Роуэлла и костюмами, напоминающими персонажей комедии масок.

Своим успехом эта пьеса во многом обязана Полу Роджерсу, исполнившему роль Петруччо, и Энн Тодд — Катарине. Роджерсу не особенно шли его черный парик и борода. Он выглядел сильным и темпераментным ловеласом с обезоруживающей манерой проявлять неожиданную нежность в сценах ссоры. Сватовство превратилось в силовую клоунаду, в которой Катарина, втайне влюбленная в Петруччо, охотно принимала участие. И Энн Тодд удачно соревновалась со своим партнером в остроумии и веселости. Из других исполнителей следует отметить Эрика Портера, игравшего пьяного, но вызывавшего у зрителя симпатию Слая, и Роберта Харди, создавшего обаятельный образ Гортензио; его безумное лицо, обрамленное льняными волосами, было искажено любовной мукой и все же было неотразимо привлекательным. Алан Доби, способный молодой актер из школы-студии «Олд Вик», который, по-видимому, лучше всего чувствует себя на сцене «Бристольского Олд Вик», здесь довольно вяло играл Транио, а Пол Дейнмен так и не мог справиться с ролью Люченцио, хотя он немало работал над этим неблагоприятным образом, как работало и до него целое поколение молодых актеров «Олд Вик». О других актерах сказать нечего, так как им пришлось исполнять слишком клоунские роли...

«Ричард II»

Уже немалое время Джон Невилл, ведущий актер шекспировского репертуара, шел прямым путем к тому, чтобы стать «звездой» «Олд Вик». Однако до сих пор он не имел соответствующих ролей. ...18 января 1955 года он получил возможность выступить в «Ричарде II» в несомненно «звездной» классической роли, и это сразу выдвинуло его, как роль Шейлока выдвинула Пола Роджерса.

¹ Дерево, то же, что остролист. (Прим. ред.)

...исполняя роль Ричарда II, Невилл сумел великолепно передать стремительный и горячий темперамент короля, поэтичность его речи, а также его мужество и ту ироническую направленность ума, которая так характерна для Ричарда... В том же «Олд Вик» двадцать лет назад Морис Эванс также подчеркивал язвительность и остроту иронии короля... Но у Невилла Ричард был гораздо тоньше, чем у Эванса, его голос звучал лиричнее, хотя и с меньшим блеском, однако по духовному облику оба героя были более похожи друг на друга, чем на Ричарда в трактовке Гилгуда, на которого оба они походили только внешним видом и музыкальностью голоса. (Впрочем, Невилл был в то время еще слишком молод, чтобы помнить Эванса и Гилгуда в этой роли.) Его гнев доходит до истерики: лицо заливается краской, надуваются вены на шее — эти черты соответствуют историческим данным о характере Ричарда II и в значительной степени объясняют его бестактную резкость по отношению к умирающему Ганту. Особенно сердят его разговоры о его «предке» Эдуарде III. (По-видимому, эти разговоры ему давно надоели, и, когда снова заводят речь на ту же тему, он в раздражении ломает свой охотничий хлыст.) Но Ричард может пересилить себя, он продолжает слушать, и только рука, судорожно мнущая край одежды, говорит о приближающейся вспышке. И вот вспышка наступает: «Мы рождены не для просьб» — и страшный взрыв гнева подавляет все вокруг короля.

...Орлиный профиль Ричарда, скульптурные очертания его лица, золотистые волосы и руки аристократа были внешним живописным выражением художника и человека в образе Ричарда. В роскошных ли, в простых ли одеяниях, Невилл—Ричард двигался среди декораций Лесли Харри так же свободно, как у себя дома. Овации, которыми зрительный зал приветствовал новую восходящую «звезду», были признанием его способности выразить шекспировское понятие царственности...

«Как вам это понравится»

...Это комедия, сотканная из фантазии и света; ее финал как бы взят из волшебной сказки. Но в то же время это произведение, говорящее о философии жизни, в нем есть и острота и лирика. Глен Байем Шоу в своей постановке этой пьесы в «Янг Вик» и Стратфорде тонко показал эти черты, избрав кадром для пьесы замерзший пруд в Арденнах. Многие режиссеры дополняли картину зимнего леса живописным падением листьев, хлопьями снега или инеем. В своей постановке этой пьесы в «Олд Вик» 1 мая 1955 года Роберт Хелпман отказался от подобных пародий на романтику. Он сильно урезал роль Оселка и вычеркнул ряд мест из текста; он показал нам Арденнский лес чистым, красивым и идиллическим, Орlando и Розалинду прелестными, в мягких зеленых и желтых

тонах, цветущими, как нарциссы. Декорации были исполнены молодым итальянским художником Доменико Ньюли, которому особенно удалось придворные сцены и занавес в итальянском стиле XVIII века.

Постановка была превосходна, Розалинда и Орlando (Вирджиния Маккенна и Джон Невилл) — чрезвычайно декоративны и обаятельны; однако остальные актеры играли поверхностно и бесцветно. Во многом мешал медленный темп спектакля и бесчисленные паузы между сценами...

«Генрих IV», I и II части

27 и 28 апреля 1955 года «Олд Вик» поставил первую и вторую части «Генриха IV». ...Большинство недоразумений, связанных с действиями принца Хела, происходило ранее оттого, что внимание режиссеров было сосредоточено на яркой комической фигуре Фальстафа. Сил, идеальный режиссер, избежал этой ошибки. Через всю пеструю психологическую структуру хроник, от «Ричарда II» до «Генриха V», красной нитью проходит основная тема: об ответственности правителя перед государством, о необходимости для него быть примером самопожертвования и нравственной чистоты и о том, что узурпация власти приносит несчастье узурпатору и гражданскую смуту, которая продолжается из царствования в царствование.

Известно богу,
Каким путем окольным и кривым
Корону добыл я; лишь мне известно,
С какой тревогой я носил ее.

Так говорит умирающий Генрих IV своему сыну и наследнику; с этим перекликается и более ранняя его тема: «Не знает сна лишь государь один». В части I хроники против Генриха восстают подданные королевства, которое он отнял у Ричарда. Принц Хел получает первое боевое крещение в схватке с Хотспером, «чье имя вечно на устах у Славы», как завистливо говорит Генрих IV, и Принц Уэллский должен был победить Хотспера, чтобы отец мог снова обрести веру в себя. Уже с самого начала пьесы Хел проявляет отвращение к развратной компании, в которой он находится; даже в самом разгаре попойки мысли об отце или о нуждах государства могут пробудиться в нем. Он хочет блистать «как сверкающий металл на черной земле». Особое достоинство игры Роберта Харди и Пола Роджерса в ролях Хела и Фальстафа в том, что первый показал растущее чувство ответственности у принца, а второй наделил своего Фальстафа сознанием, что его влияние на принца убывает. ...Роджерс подчеркнул привлекательные черты образа Фальстафа, но вместе с тем и его хитрый тревожный взгляд на принца, в дружбе которого он стал сомневаться. ...Артист дал не только великолепную ко-

мическую фигуру, но и человека с большим характером: тучность Фальстафа комична, но не карикатурна; актер не дает зрителю забыть о дворянском звании Фальстафа.

Д. У. Лэмберт в «Санди таймс» дает почти фотографический портрет Фальстафа в исполнении Роджерса.

«Я должен изменить свою жизнь» — образ Фальстафа был серьезно задуман Полом Роджерсом. С юношеским задором Фальстаф быстро поднялся до звания рыцаря, но этот задор оставался в нем слишком долго, и Фальстаф покатился вниз по общественной лестнице. Он понимает это, как понимает и то, что дружба принца Хела есть не что иное, как каприз этого беспокойного молодого человека. Он знает, но не хочет сознаться самому себе, что его привязанность к принцу остается без ответа и что его общественное положение непрочно.

Фальстаф — старый усталый человек. Изредка в нем вспыхивает прежняя искорка, но обычно он паясничает лишь по привычке, поглядывая с надеждой по сторонам, чтобы проверить, какое впечатление производит его шутство. Когда он перестает кривляться, перед нами очень усталый, больной, всем недовольный человек. Но когда он хочет подольститься к старому судье Шеллоу, он притворяется добродушным; когда он дурачится с мистрис Куикли, он старается, и, может быть, не без некоторой искренности, быть нежным, а когда его окончательно разоблачают, его лицо сначала теряет всякое выражение, как лицо покойника, потом проступает неясное мерцание, похожее на слабый огонек в конце длинного туннеля, потом появляется первый луч света, показывающий, что в его голове уже возникла идея обратить все это положение в шутку».

ТРЕТИЙ ПЛАНОВЫЙ СЕЗОН (1955/56)

«Юлий Цезарь»

Новый сезон в «Олд Вик» открылся 7 сентября 1955 года «Юлием Цезарем». ...Из прежних актеров в труппу вернулись Пол Роджерс, которому была поручена роль Брута, и Джон Невилл — на роль Марка Антония. Из новых членов труппы следует назвать Уэнди Хиллер, игравшую Порцию, Розмери Харрис из «Бристольского Олд Вик» — Кальпурнию, Ричарда Уордсуорта — Кассия, Джека Гуиллима — Каску и Джералда Кросса — Юлия Цезаря.

Если сравнить постановку Майкла Бенталла с той, что создал два года назад Хью Хант и которая до сих пор осталась в памяти, то надо признать, что новая постановка была значительно менее удачна. В самом деле, в этом сезоне мужская часть труппы была намного слабее, чем обычно, и, кроме Роджерса и Невилла, не было ни одного исполнителя

такого уровня, так что иногда казалось, что эти два актера держат на своих плечах весь репертуар театра, как Атлант земной шар. Но «Цезарь» — пьеса, успех которой целиком зависит от заключенных в ней мужественности и силы (режиссеры не всегда сознают, что мужественность и сила — это отнюдь не крики и вопли толпы), а этого-то в постановке Бенталла и не было.

Спектакль шел на слишком скудно освещенной сцене; только поставленные Одри Крадесом две массивные колонны производили сильное впечатление. Сокращения текста в конце пьесы, сделанные по примеру недавно демонстрировавшегося фильма, были весьма значительны; они вычеркнули весь ход действия между самоубийствами Кассия и Брута и таким образом лишили нас представления о бессмысленности смерти Кассия, которую Шекспир так искусно использовал, чтобы показать характер нетерпеливого, легко приходящего в отчаяние человека. Они лишили нас также впечатления о боевых качествах Брута (потому что во время самоубийства Кассия Брут сражался и вышел из схватки победителем). Был вычеркнут и один из наиболее волнующих моментов во всей пьесе: последнее слово у тела Кассия, когда Брут говорит, что он надеется выиграть следующую битву: «Я найду время, Кассий, я найду время!» Еще больше испортила пьесу нелепая сентиментализация смерти Брута: слишком длинная сцена горя и отчаяния у его тела, разыгранная выдуманной режиссурой персонажем — Луцием Стратоном, созданным из двух действующих лиц: Луция, юного пажу Брута, и офицера Стратона, на меч которого бросился Брут. Совершенно невероятно, чтобы Брут, всегда тепло относившийся к пажу, выбрал бы его, почти ребенка, в помощники для самоубийства. Поистине трудно представить себе худшую ошибку режиссера при постановке эмоциональной сцены.

Динамизм игры Пола Роджерса в роли пылкого Кассия¹ был явно неуместен, но его Брут являлся достойным и подчас трогательным воплощением человека твердых убеждений, обладающего врожденным талантом вождя. Интересным моментом была его попытка показать в новом свете сцену в палатке, где Брут задает вопрос о своей жене. Его реакцией на известие о ее смерти была не бесстрастная маска стойка, а выражение глубокого горя; в этом горе он забывает обо всем, в том числе и об окружающих, и автоматически отвечает на их соболезнования, которые он вряд ли слышит.

...Прекрасно была сыграна Невиллом роль Марка Антония, молодого римлянина с орлиным профилем, с хитрым хищным взглядом человека, в котором острая ирония и умение рассчитать каждое сказанное слово сочетались с искренним чувством к Цезарю. В сцене с Лепидом мы ви-

¹ Роджерс сыграл роль Кассия в постановке «Олд Вик» 1953 г. (Прим. ред.)

дели отталкивающий цинизм этого юноши и в то же время его гордый дух. К сожалению, исполнение Ричардом Уордсуортом роли Кассия было слишком манерным, а трактовка характера слишком вульгарной. Хотя его игра была в общем удовлетворительной, в ней не было ни намека на его оскорбленное чувство патриция, на проявления горячей дружбы, на то, что он был талантливым, хотя и не особенно разборчивым в средствах полководцем... В Уордсуорте не было напористости и динамизма, он не годился для подлинно трагической роли.

Еще в меньшей степени обладал этими качествами хрупкий и болезненный Цезарь, которого играл Джералд Кросс, исполнявший перед этим с успехом комедийную роль лукавого еврея Исаака Мендосы в «Дуэнье»; его интерпретация роли Цезаря, пусть даже стареющего Цезаря, представляется нам неправильной. «Цезарь не хочет лицемерить, — писал Хью Хант, — он знает, что он самый великий человек на земле, и не желает скрывать это». Однако Кросс этого не знал; наоборот, по всему ясно, что он считал себя скорее человеком противоположного типа. В результате центральная фигура трагедии вышла слабой, что — если судить по словам, вложенным в уста Цезаря и окружающих его людей, — совсем не входило в намерения драматурга. Того Цезаря, которого показал нам Кросс, не стоило и убивать.

Джек Гуиллим — хороший актер; правда, прония ему не удастся, но роль Каски он сыграл хорошо; Дерек Френсис играл Артемидора. Оба эти актера проявили свои способности позже, в более подходящих им ролях. Розмери Харрис была красивой, обаятельной юной Кальпурнией, вполне соответствующей характеристике Гренвилл-Баркера: «Нервное пугливое создание», но это создание не теряло спокойною достоинства. Уэнди Хиллер показала нам Порцию страстной, полной искреннего чувства женщиной, но голос ее звучал резко, а манера произносить стихи не подходила к Шекспиру. Толпа вопила, как ей и полагалось; впрочем — теперь это делают часто, — она была больше похожа на буйное скопище нищих и городских подонков, чем на римских граждан и ремесленников...

«Виндзорские насмешницы»

В «Виндзорских насмешницах», поставленных 27 сентября 1955 года, режиссер Дуглас Сил и актер Роджерс снова встретились с образом Фальстафа. В самом деле, у Роджерса было одно время намерение показать Фальстафа в «Виндзорских насмешницах» с теми же чертами характера и в том же костюме, что и в «Генрихе IV», но эту идею пришлось оставить: слишком велика разница в личностях обоих Фальстафов. В результате был создан новый образ: карикатурный, шарообразный и краснощекий человек с седыми бакенбардами, в ярком одеянии, с пест-

рым хвостом перьев на шляпе, чрезмерно чванливый, но не лишенный некоторых привлекательных человеческих черт. Этот персонаж до странности напоминает образ Фальстафа в исполнении Доналда Уолфита¹.

На этом остроумном чудовище, человеческом Коте в сапогах, держалась вся пьеса, и вся тяжесть ложилась на него, потому что насмешницы, несмотря на то, что их играли превосходные актрисы Уэнди Хиллер и Маргарет Роулингс, не смогли оживить пьесу (обе актрисы составляли весьма невеселую пару).

Сил придумал забавные сигнальные столбы, указывавшие на смену сцен. Все это делалось потому, что и интрига пьесы и обрисовка характеров давно знакомы зрителям и неспособны были вызвать у них смех. Ричард Уордсуорт, игравший скуайра Форда, превратил его в смешного деревенского увальня с большими черными усами; это отчасти увеличило комизм сцены переодевания с Фальстафом. Но в общем следует заметить, что никто из актеров не блистал в этом спектакле.

«Зимняя сказка»

Первого ноября 1955 года Майкл Бенталл поставил «Зимнюю сказку». Эта пьеса не ставилась на сцене «Олд Вик» лет двадцать, и спектакль неожиданно был принят некоторыми критиками довольно отрицательно. Похоже, что критики старались уравнивесить те высокие похвалы, которые вышали на долю «Зимней сказки», поставленной Питером Бруком для Гилгуда несколько лет тому назад. Так или иначе, эта пьеса была прекрасно поставлена на сцене «Олд Вик» и, что касается исполнителей главных ролей, сыграна лучше, чем многие другие пьесы этого сезона. Бенталл вместе с художником Питером Райсом выбрал для декораций и костюмов стиль, напоминающий эпоху минойской цивилизации древнего Крита² — средиземноморского острова, находящегося недалеко от Сицилии. Режиссер и художник не поскупились на варварские украшения из драгоценных камней и преувеличенную пышность, особенно костюмов придворных и королевских одеяний. Все это говорило о деградирующей культуре. Король Леонт был тираном, тогда как его придворные придерживались условностей, связанных с этическими нормами цивилизованного общества. Так это обстоит в шекспировском тексте, и ситуация, связанная с Леонтом, психологически оправдана, ибо Леонт, подобно некоторым другим из поздних шекспировских персонажей (Анджело и Яго воплощают крайности цепетильности и преступления), обладает элементами противоречивого детского сознания и отсут-

¹ Уолфит сыграл роль Фальстафа в 1940 г. (*Прим. ред.*)

² Крито-микенская культура 3—2 тысячелетий до н. э. делится на три минойских периода (Минос — легендарный царь Крита). (*Прим. ред.*)

ствием нравственной стойкости — явление, которое, как оказалось, характерно для нашей вырождающейся цивилизации. Это, вероятно, было свойственно и эпохе Иакова I, когда Шекспир писал свои пьесы, сознавая, что после елизаветинского «золотого века» экспансии и авантюры наступила пора упадка.

Только этим и можно рационально обосновать беспричинную ревность Леонта. Эта черта сказывается во всей личности этого эгоистичного, безжалостного человека. Он всегда ищет самооправдания и является жертвой своей ничем не объяснимой ненависти. Его ненависть — обратная сторона бывшей любви, порожденная уколами самолюбия. Это комплекс неполноценности, замаскированный самодержавным деспотизмом.

Шекспир не говорит, какую роль здесь играет сексуальная неполноценность, но из его текста ясно, что дефекты личности Леонта в какой-то степени связаны с этой причиной. (Характерно, хотя это может быть чистой случайностью текста пьесы, что у детей Леонта такая большая разница в возрасте, но неуравновешенному человеку и это может дать повод для подозрений). В наш век прогресса психиатрии для поколения, живущего в эпоху «Оглянись во гневе», личность Леонта уже не является загадкой. Его образ вполне реален; это не символ романтической аллегории, в которую превращается «Зимняя сказка» в последних сценах...

...В своей постановке Бенталл подчеркнул аллегоричность этой пьесы одинаковостью первого и последнего сицилийских эпизодов. Через шестнадцать лет после первого эпизода мы снова видим Леонта, сидящего неподвижно, как статуя, на троне — в той самой позе, что и в первом эпизоде. Но теперь перед нами седой человек. Это действительно король, переживающий зиму своей жизни. С потолка его тронного зала свисают ледяные сосульки, клочья паутины. Эта впечатляющая картина совпадает с общим тоном пьесы... Художественное оформление сцены и костюмов было превосходно; прекрасна была Уэнди Хиллер, игравшая Гермину... особенно в сцене, где она шьет, окруженная своими прислужницами. Это — образ женщины, истерзанной мучительной процедурой суда; ее врожденное чувство королевского достоинства поддерживается только предельным нервным напряжением, силой воли. К огорчению пуритан, горе этой женщины выходит за рамки поэзии, но зато перед нами человеческая трагедия во всей ее глубине.

...Роджерс, игравший Леонта, придал этому образу также и оттенок страдания. Леонт — тиран, злодеяния которого возвращались к нему, как бумеранг, и ранили его самого. Может быть, по этой причине король, после того как он раскаялся, представлен Роджерсом не как человек, охваченный трагическим противоречием, а как человек, страдания которого утихли. Утихли, но еще не прошли.

Маргарет Роулинг играла горячую, страстную Паулину, женщину с явной склонностью к юмору, а Денис Холмс немало сделал для того, чтобы его Камилло стал наконец подходящей для нее парой. К сожалению, деревенских персонажей загримировали клоунами, что совсем не подходило к ролям Старого пастуха и его сына. (Карикатурный Старый пастух, которого играет Дадли Джонс, очень разочаровал нас после того, как за несколько месяцев до этого мы видели в «Бристольском Олд Вик» Пола Ли, создавшего из этой роли привлекательный человеческий образ.) Обаятельная и красивая Утрата — ее роль исполняла Дзена Уокер — слишком панибратски обращалась с крестьянами, что противоречило шекспировскому тексту:

Она скромна, проста,
Все дышит в ней высоким благородством,
В такой глуши невиданным.

Об этом можно пожалеть, потому что Уокер — умная молодая актриса, и ее игра в той сцене, где Поликсен разгневался на своего сына, была полна глубокого чувства. Джон Фрейзер, игравший Флоризеля, весьма лирически воспевал Утрату...

«Отелло»

В трагедии «Отелло» Бёртон и Невилл каждый вечер попеременно играли роли Яго и Отелло. Эта пьеса была самой яркой пьесой сезона. Первое представление было дано 21 февраля 1956 года. ...В этот день роль Отелло исполнял Невилл, роль Яго играл Бёртон. Отелло был гордый араб с тонким, словно выточенным профилем, с обликом, очень мало напоминающим варвара. Яго выглядел коренастым, приятным и услужливым, как будто простодушным человеком, и только изредка у него проскальзывали нотки, говорящие о скрытом яде — источнике его подлости.

Величественная осанка Невилла, красота голоса и речи составляют его бесспорные преимущества. Кроме того, привлекательной чертой Отелло Невилл сделал мягкость и врожденное благородство. В сцене, когда он хотел задушить Яго, Отелло бросает удивленный и недоверчивый взгляд на свои руки, как человек, которому трудно и страшно представить себе, что его внезапно охватила варварская жажда насилия, отбросившая куда-то назад его культурные навыки. Это была чрезвычайно тонкая игра, но все же нам невозможно примириться с полным отсутствием примитивных инстинктов в характере Отелло. Зритель чувствовал, что это не тот человек, который способен убить Дездемону.

Бёртон приложил весьма мало усилий, чтобы показать авантюристическую основу извращенной психики Яго. Его злобность не проявлялась даже в монологах (которые у Шекспира служат для объяснения сценического положения, позволяя актерам показать скрытую темную сторону

изображаемого им характера). Поклонники Бёртона не заметили этого недостатка. Их вполне удовлетворяло личное обаяние Бёртона, однако подобное качество должно освещать, а не затемнять движущие силы психики исполняемой актером роли. С точки зрения психологической характеристики образа, Яго, если не считать его резких сексуальных вспышек, можно сказать, совсем не было на сцене.

Но, с другой стороны, роль Отелло в исполнении Бёртона по вложенной в нее страстности и силе была лучшим театральным событием сезона. Этой страстностью и силой Бёртон компенсировал недостатки в изяществе своей внешности. Новые музыкальные ноты в его голосе, похожие на звуки виолончели, также производили впечатление. Бёртон не мог овладеть первыми сценами пьесы, и они были сыграны бледно, при этом его манера держать голову опущенной придавала ему виноватый вид, словно он чувствовал за собой вину в том, что женился на Дездемоне, а не гордость оттого, что сенат его защищает. Это проявилось в том, как он посмотрел на свою обнаженную грудь, черную, как сажа, ибо, в отличие от Невилла, он загримировался под негра. Однако в последующих сценах доверчивость Отелло, сменившаяся все нарастающей страстной ревнивостью и неодолимой нервозностью, была психологически более оправданной у Бёртона, чем у Невилла, а его трясущиеся руки в сцене, где Яго клеветал на Дездемону и Кассио, ясно говорили и о его характере и о его переживаниях. Сцена убийства Дездемоны была сыграна Бёртоном более реалистично, и вообще в дни, когда он играет роль Отелло, вся трагедия становится более жизненной и выразительной...

Невилл в роли Яго — типичный наемник, краснощекий, неотесанный парень, но толковый солдат — также содействовал выявлению идеи пьесы; это была хорошо разработанная, умно сыгранная роль, что видно из его мрачной мимической реакции на шутку пьяного Кассио о спасении души, о том, что помощник генерала должен спастись раньше поручика. Невилл показал, как после первого успеха — подозрения, которое он сумел заронить в душу Отелло, — Яго рискнул на дальнейшие подлости: так опьяненный выигрышем картежник уже не знает удержу в игре, чтобы не упустить счастья, на которое он раньше не рассчитывал. В этом, конечно, и заключается вся суть характера Яго, незадачливо-го эгоиста, который не может усидеть на своем месте: он должен найти выход для сжигающей его страстной тяги к власти, чтобы затем злоупотреблять ею. Но совершенное зло имеет опасную силу: оно засасывает того, кто его совершил, и Яго, как Розенкранц и Гильденстерн, в конце концов становится жертвой собственных козней.

Невилл блестяще выявил эту неизбежную мертвую хватку зла: каждой новой атаке Яго на Отелло Невилл придавал характер хода азартного игрока, который уже не может прекратить игру...



Жанна — Барбара Джеффорд.
«Святая Иоанна» Б. Шоу. «Олд Вик», 1960



Сцена из спектакля «Конец — делу венец» У. Шекспира.
Шекспировский Мемориальный театр, 1959



Сцена из спектакля
«Ромео и Джульетта» У. Шекспира.
«Олд Вик», 1960

Бити — Джоан Плурайт.
«Корни» А. Уэскера.
«Ройал Корт тизтр»
(группа «Инглиш Стейдж компани»), 1959



Сцена из спектакля
«Человек для всех времен» Р. Болта.
«Глоб тизтр» (театральная компания «Теннент»), 1960





Сцена из спектакля
«Игрушки на чердаке» Л. Хеллман.
«Пикнадилли театр», 1960



Ундина — Лесли Карон.
«Ундина» Ж. Жироду.
«Олдвич театр»
(труппа Шекспировского
Мемориального театра), 1961



Сцена из спектакля «Лютер» Дж. Осборна.
Лютер — Альберт Финни.
«Ройал Корт театр»
(труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1961



Сцена из спектакля «Король Джон» У. Шекспира.
«Олд Вик», 1961

Сцена из спектакля «Как вам это понравится» У. Шекспира.
Королевский Шекспировский театр, 1961





Сцена из спектакля «Ричард III» У. Шекспира.
Ричард — Кристофер Пламмер.
Королевский Шекспировский театр, 1961

Сцена из спектакля
«Костер епископа» Ш. О'Кейси.
«Мермейд тизтр», 1961





Арнольд Уэскер



Брендан Биэн



Шила Делэни

Сцена из спектакля «Кухня» А. Уэскера.
«Ройал Корт тиэтр» (группа «Инглиш Стейдж компани»), 1961





Варя — Дороти Тьютин, Гаев — Джон Гилгуд, Аня — Джюди Денч.
«Вишневый сад» А. П. Чехова
«Олдвич театр» (группа Королевского Шекспировского театра), 1961

Сцена из спектакля «Вишневый сад» А. П. Чехова.
«Олдвич театр» (группа Королевского Шекспировского театра), 1961



Уэнди Хиллер, прекрасно исполнявшая роль Эмилии, показала ее страстную любовь к мужу и (что не лишено правдоподобия) добавила характерную черточку: мелькнувшее у нее с самого начала подозрение, что Яго намерен использовать во зло Деездемоне потерянный ею носовой платок. Несмотря на любовь к мужу, Эмилия смутно ощущала, что в личности Яго есть непонятные ей темные стороны. Эта психологическая черта, чрезвычайно впечатляющая и правдивая, естественно приводит к финальной сцене, когда горе и гнев доводят ее до иступления; та же черта придала особую выразительность разговору Эмилии с Деездемой о мужчинах, разговору, в котором были горькие намеки на опасность, но все же недостаточно ясному, чтобы помочь Деездеме понять истинное положение.

Деездема, которую играла Розмери Харрис, была не только внешне прекрасна, но и глубоко трогательна своими непритворными слезами, своим искренним обожанием мужа, чувством достоинства, не покинувшим ее даже в дикой сцене с Отелло, а также своей обаятельной лукавостью и веселостью в первых сценах.

В роли Кассио Антони Уайт дал удачный образ подвыпившего, но не потерявшего достоинства юноши. В нем была интересна чисто английская, пуританская черта характера: немой укор Яго за его грубые слова о Деездеме...

«Ромео и Джульетта»

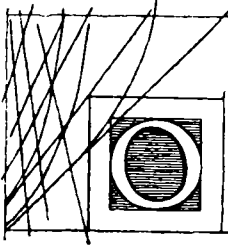
...Первый спектакль «Ромео и Джульетта» прошел 12 июня 1956 года: роль Джульетты исполняла вернувшаяся в труппу «Олд Вик» Клер Блум, игравшая эту же роль с выдающимся успехом три года назад. Спектакль шел в несколько медленном темпе, но постановка была очень красива, и в ней нередко ощущалась оригинальная идея Роберта Хеллмана.

...Главным новшеством в постановке Хеллмана было то, что няню Джульетты он сделал довольно молодой женщиной; эта нянька была жгучей брюнеткой, явно склонной реализовать (с Меркуцио) те непристойные шуточки, которые так и сыпались у нее с языка. Эту роль хорошо играла Уинни Кларк. Возраст, который ей дал режиссер, был, здраво рассуждая, вполне подходящим для няньки юной Джульетты. Но молодой Шекспир судил о таких вопросах иначе: в его глазах нянькой могла быть только старуха. И в самом деле, бессвязная болтовня и плохая память няньки носили как будто старческий характер, и моментами было странно видеть такие черты у этой полной сил смуглянки.

Успешнее сыграл роль монаха Джек Гуиллиам; он изобразил его добродушным, умным и еще не старым человеком, действующим спокойно, не суетясь и не без юмора.

После первого представления и Джульетта и Ромео (роль которого исполнял Джон Невилл) стали играть увереннее и темпераментнее. Невилл много выиграл от того, что снял темный парик и остался со своими собственными золотистыми волосами. В свою роль, стихотворный текст которой он великолепно произносил, Невилл вложил не только молодость и страстность, но и оттенок зрелой серьезности, то есть черты своей собственной личности, что придало созданному им образу и значительность и нежность. Характерна сцена, где он мечтательно слушает сказку Меркуцио о королеве Маб. Тонко была сыграна сцена с Джульеттой на рассвете, когда, уступая ее уверениям, что утро еще не наступило, он импульсивно бросается к ее ногам со словами: «Там, в вышине, — не жаворонка трель». Сцена эта, впрочем, была чудесно проведена обоими: после того как он уступил ее желанию и остался, ее охватывает страх за него, и она с отчаянием говорит: «То жаворонок так поет фальшиво».

Когда Клер Блум—Джульетта появилась в первой сцене, легкость ее движений словно излучала сияние юности, однако ее неловкое позирование на балконе как-то снизило это романтическое ощущение, а ее голос моментами звучал как голос маленькой девочки. В том, как она читала стихи, чувствовалась скорее задумчивость, чем вдохновение. И все же мы видели в этой Джульетте воплощенную весну, и только к концу пьесы в ней стало ощущаться дыхание лета...



Джон Трюин

ОЛИВЬЕ В СТРАТФОРДЕНА-ЭЙВОНЕ

Оливье выступил в первом же спектакле, показанном на фестивале, — в «Двенадцатой ночи», постановке, осуществленной Джоном Гилгудом, отличавшейся большим изяществом и переносившей зрителя в меланхолически романтизированную Иллирию.

...Мальволио в исполнении Оливье — это человек, которому удалось достичь высокого поста в доме, где он служит, но который тем не менее продолжает чувствовать себя не вполне уверенно. Актер дает понять о его низком происхождении посредством интонаций речи, нарочитым манерным сюсюканьем, в котором время от времени прорывается искаженное произношение гласных. Перед нами действительно «жеманный осел». Оливье театрален без назойливости; он показывает тщеславного ханжу, стыдящегося своего положения в обществе. Именно тщеславие побуждает его в беседе с графиней кривляться самым шутовским образом. И все-таки он тоже человек. Один из лучших моментов спектакля тот, когда Мальволио — Оливье, униженный и осмеянный, выходит из чулана и, загораживая глаза от слепящего света, восклицает: «Я рассчитываюсь с вашей низкой сворой». В этой последней реплике актер достигает подлинного трагизма.

Мнения критиков об исполнении Оливье роли Мальволио разделились. Критики привыкли слишком много ждать от Оливье и требовали, чтобы, едва появившись на сцене, он начинал творить чудеса. По их мнению, образ Мальволио раскрывался с излишней медлительностью.

...Меньше споров вызвал его Макбет, несмотря на то, что, в противоположность многим другим исполнителям этой роли, Оливье и здесь не стремился сразу раскрыть свои карты, не растрачивал силы раньше времени. С самого начала ему удалось ввести зрителя в атмосферу мрачных предчувствий, создать ощущение неотвратимости рока. В прошлом, выступая в этой роли поздней осенью 1937 года в театре «Олд Вик», а затем в Уэст-Энде, Оливье играл Макбета как человека, нервы которого напряжены до предела, человека, преследуемого страхом, чей голос звучал, как писал один из критиков, «среди раскачивающихся в вышине ветвей дуба». В Стратфорде в этом году он начал на тихой ноте, но продвигался дальше «тарквиниевым неслышным шагом к цели». Совершив убийство, он с роковой неизбежностью шел вперед, навстречу короне и всем ужасам, которые его ждали. При этом он ни на миг не превращался в банально-громкоголосого оперного «бассо профундо», который способен пере-

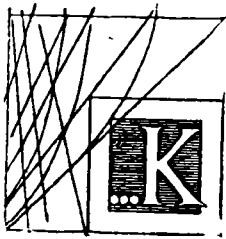
дать лишь внешние признаки образа. Играя Макбета, он шел в глубь образа и изображал его человеком двуликим и мрачным, с голосом, который может обжигать или бросать в дрожь, с внешностью воина, который к концу сгибается под тяжестью королевской мантии.

В первых сценах перед нами солдат, впечатлительный и быстрый, чей ум достаточно подвижен, чтобы он мог руководить сражением, а рука, чтобы вовремя выхватить меч из ножен. На протяжении всего спектакля его лицо подобно книге, полной неожиданных странностей, его глаза — зеркало души. Наблюдая за ним и слушая его, мы присутствовали при гибели души, «замедленном самоубийстве», в некотором смысле кончине воина — «любимца славы», к которому смерть приходит от собственной руки. Оливье потрясает тем, как он обнажает душу героя. Конфликт захватывает все его существо. И пьеса на этот раз не распалась на две половины.

Голос актера, низкий и звучный, проникал в глубь каждой стихотворной строки. Он был способен выразить весь смысл таких реплик, как «Благие силы дня уснули», мрачную подавленность таких строк, как «Ведь мы с тобой в таких делах — юнцы», и глубокое отчаяние, выраженное в восклицании «Завтра, завтра, завтра...». Его голос способен был «возносить и сокрушать», как писал поэт Мейсфилд о грезящемся ему Макбете. Забыть этот голос невозможно.

...Когда «Тит Андроник» был написан Шекспиром, он воспринимался как громopodobная мелодрама в духе Сенеки. Даже привычный ко многому зритель елизаветинского времени не мог пожаловаться на недостаток ужасов и насильственных смертей, следующих одна за другой (всего их около пятнадцати) и завершающихся сценой, в которой Тамора, бывшая королева готтов, съела своих детей, запеченных в пироге. Одной такой сцены людоедства, пусть невольного, было бы достаточно в наше время, чтобы обеспечить пьесе верный провал.

Поэтому следует поздравить Брука и Оливье, которым удалось добиться того, что, покидая августовской ночью Мемориальный театр, мы думали не об отрубленных руках, искалеченных девушках, сыновьях, запеченных в пироге, и других аналогичных прелестях, а о Тите, старом воине, обезумевшем от горя и взывающем к мщению. Его проникновенность, сочетающаяся с прямолинейностью и даже грубостью манер, его страстность, моменты молчания, вызывающие содрогание, — незабываемы. То, как он произносил со все нарастающей силой слова «Я — море; слышишь, как оно вздыхает?», войдет в историю Стратфордского театра, а быть может, и в историю театра вообще. Невозможно забыть, как он застывал, точно окаменев, при виде искалеченной Лавинии; его душевраздирающее «О Рим!»; ту стремительную силу, с которой он произносил «Северные ветры песок развеют, как листья Сивиллы». Будущим исполнителям роли Тита нелегко будет его превзойти.



Майкл Редгрейв

ПУТИ И СРЕДСТВА АКТЕРА

Когда актер готовится к репетиции, а тем более к спектаклю, вопрос настроения является первостепенным. Если актер в данный вечер не заботится о настроении, а больше всего на свете хочет играть, то представление может быть приличным, даже хорошим, но мало вероятно, что оно будет замечательным. Играть всего лишь хорошо и назавтра играть так же — стало навязчивой идеей. Я не правомочен судить, почему некоторые актеры и актрисы подвержены этой одержимости, благодаря которой они достигают кое-каких успехов в своем искусстве. Очевидно, существуют какие-то психологические причины и также очевидно, что когда-нибудь психологом будет написана книга, объясняющая все это. По всей вероятности, она «развенчает» все актерское искусство, и большинство актеров и актрис, включая меня, решительно откажутся ее читать.

Вообще говоря, легче достичь настроения, необходимого для игры в комедии, чем для игры в драме и трагедии. Это, может быть, потому, что комедия приносит облегчение от забот повседневной жизни. Поэтому человеку, одаренному актерским темпераментом, легче войти в воображаемый мир, где он будет испытывать счастье и веселье.

Распространено мнение, что в комедии играть труднее, чем в трагедии, и обычно в таких случаях ссылаются на Гаррика, который якобы говорил, что, прежде чем преуспеть в трагедии, попробуй-ка предварительно преуспей в комедии. Мне же кажется, что эта точка зрения нуждается в более тщательном рассмотрении. Вполне возможно, что неопытному актеру весьма трудно достичь той уверенности и легкости, особенно синхронности, которые необходимы при игре в комедии. И если это так, то замечание Гаррика справедливо. Но по собственному опыту я знаю, что просыпаться утром с мыслью, что вечером предстоит играть Эггючика¹, или молодого Марло², или Бероуна³, или даже Хотспера⁴, легко, и в течение дня ты можешь быть занят даже другими делами; если же вечером играешь Гамлета, или Макбета, или Ричарда II — весь день находишься в напряженном ожидании.

Актер не может не подготовить себя играть вечером в трагедии или

¹ Персонаж из комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». (Прим. ред.)

² Персонаж из комедии Голдсмита «Она унизилась, чтобы победить, или Ночь ошибок». (Прим. ред.)

³ Персонаж из комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви». (Прим. ред.)

⁴ Персонаж из драмы Шекспира «Генрих IV». (Прим. ред.)

серьезной драме. Подготовка эта является в значительной степени делом интуиции, хотя метод Станиславского предусматривает, каким образом актер должен создать в себе творческое настроение, подготовиться к бою. Как я говорил, актер или актриса, исполняющие значительную драматическую роль вечером, весь день в какой-то мере угнетены. Они могут быть веселы, остроумны, мрачны или обыденны, но всегда подсознательно помнят, что вечером им предстоит жить в определенном мире. И если они вступят в него без предварительной подготовки, мир этот оставит их неудовлетворенными и побежденными. Изменения их настроения необычайны. Может показаться, например, что лучшая подготовка к исполнению роли Гамлета — это проведение крайне несчастливой дня, предпочтительно в беспокойстве об отце или матери. Вовсе нет. Актер может провести день чрезвычайно весело и занимательно и в ту минуту, когда наденет костюм торжественно черного цвета, еще сильнее почувствовать всю глубину горя Гамлета. В данном случае ему поможет резкий контраст между миром трагедии и той атмосферой, в которой он провел день. Единственно, чего он не может сделать, — это провести день, забыв, что вечером предстоит играть Гамлета.

Один из биографов Элеоноры Дузе сказал, что те дни, в которые ей предстояло играть в пьесе Ибсена «Женщина с моря», она часами глядела из номера гостиницы на Средиземное море. Это очень привлекательная глупость, но, чтобы быть справедливым к Дузе, надо отметить, что это уточнение принадлежит ее биографу. Может быть, однажды, играя в Генуе, она и сидела у окна, глядя на Средиземное море. И, может быть, из вежливости она разрешила этому самому биографу думать, что она настраивала себя на пьесу. Но что же Дузе делала, когда играла в «Женщине с моря» в Милане?

Дузе благодаря своему темпераменту могла выдерживать напряжение долгие часы, даже дни, без перерыва. Вероятно, ее желание глядеть на море было одним из путей ослабить напряжение. (Я живу в доме с видом на реку и знаю, как влечет к окнам смотреть на нее.) Но вся цель актера — ослабление напряжения вне сцены — это *rescuee roue tieux sauter*¹.

Жуве сказал, что «le trac», или «боязнь сцены», — это нечто такое, что хороший актер сможет использовать для своей выгоды. Это правда. Обычно «боязнь сцены», или «нервы», мы ассоциируем с премьерами. Доля «нервов» и неуверенности ценна каждый вечер, главным образом в драматических ролях. Это состояние души и тела, это настроение, которое очень трудно описать. Нет, вовсе не значит, что актер должен быть в напряженном состоянии, напряжение — всегда препятствие. Но состояние ослабленного напряжения необходимо. Каждый опытный актер

¹ — буквально: отступить, чтоб лучше прыгнуть (*франц.*).

знает, что бывают вечера, когда он добивается этого спокойствия без усилий, бывают вечера, когда он терпеливо ждет, и в конце концов оно приходит; иногда оно приходит и уходит; иногда оно и вовсе не приходит. Однако нет сомнения, что, когда оно приходит — *cette grace*¹, как сказал тот же Жуве, актер может себя превзойти. Основной признак — та легкость, с какой все делается. Сэр Малколм Сарджент однажды сказал мне, что его часто спрашивают: «Когда вы дирижируете большим оркестром, это дает вам ощущение силы?» Он отвечал, что, наоборот, когда оркестр играет хорошо, возникает только чувство облегчения, если же нет — ощущение краха. Если оно, это *cette grace*, не приходит, то можно сказать так же, как сказал Муне Сюлли после представления, которое его не удовлетворило: «*Ce soir, le dieu n'est pas venu*»².

Любопытно, что даже зоркий зритель, даже если он видел спектакль несколько раз, не заметит особой разницы между тем представлением, когда актер знает, что ему приходится делать усилия, и представлением, когда к актеру «нисходит бог». Я говорю — нет особой разницы в том смысле, что и зрителю, даже если он профессиональный наблюдатель, трудно указать пальцем на то место, где лежит эта разница.

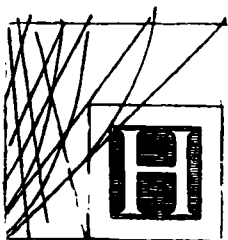
Но разница, конечно, есть. Если бы ее не было, то Коклен, утверждающий, что актер не только не должен чувствовать, но и обязан не чувствовать, был бы прав. Искусство сводилось бы полностью к вопросу техники. В те счастливые вечера, когда «нисходит бог», актерская игра становится Искусством с большой буквы.

¹ — *наитие (франц.)*.

² — «Сегодня вечером бог не снизошел» (франц.).

Итер Брук

ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ



ет области человеческой деятельности, в которой анархия проявлялась бы так отчетливо, как в театре. На протяжении всей истории развития театра в нем царил хаос: столкновение личностей, интриги, зависть и страсти. Каждый участник боролся за право властвовать, каждый отрицал существование другого. Комедиант дель арте, театральный архитектор времен Иакова, актер «Друри Лейн», мудрец Малверна¹ — все властвовали в свое время. Осветитель изгонял со сцены все, кроме скользящих моделей; художник заменял человека куклой; актеров превращали в вешалки для платья, актрис — в часть декораций; музыкант соперничал с механиком, клоун с танцором, драматург с политиком. И все же незаметно, исподволь распространился взгляд, что театр может существовать как художественное средство только в том случае, если каждый имеющий к нему отношение подчинится дисциплине одного верховного руководителя. Этот руководитель должен координировать все элементы театра и использовать их для выражения чего-то большего, чем простое сложение этих элементов. В течение последних ста лет режиссер завоевал эту позицию, и постепенно каждый театр мира, как бы ни сопротивлялся, понял необходимость единого руководителя.

Режиссер всей своей работой целиком ответствен за эмоциональное воздействие спектакля. Работа театрального коллектива должна учитывать прежде всего эту ответственность режиссера. Хотя, разумеется, всех «накладок» предвидеть невозможно, и некоторые из них подчас столь неожиданны, что винить кого-либо было бы несправедливо, тем не менее режиссер должен сознавать свою ответственность за любые детали. Публика в его распоряжении с того момента, как она входит в зал, до того момента, когда она его покидает. Все, что на нее воздействует — музыка, свет, даже скорость поднятия и опускания занавеса, — все должно быть под контролем режиссера. Он отвечает за пьесу, декорации, костюмы, музыку и за каждый спектакль. Давайте рассмотрим это по порядку.

Режиссер может отказаться от текста; принять же текст — значит взять на себя ответственность за него. Часть работы режиссера — понять намерения автора и перевести литературный язык на язык театра. Го-

¹ Так П. Брук называет Бернарда Шоу. (Прим. ред.)

ворят, что режиссер — слуга текста. Эта избитая фраза столь же неточна, сколь на первый взгляд бесспорна. Режиссер — слуга авторских намерений, а это совсем другое дело. При постановке пьес иностранных авторов мы можем столкнуться с привычками, обычаями, нормами поведения, которые отличаются от наших. При постановке классики нам могут повстречаться обычаи, которых не поймет современный зритель; планировка пьесы может быть задумана для театра, тип которого больше не существует. Шекспир, например, в комедиях «Конец — делу венец» и «Мера за меру» показывает свадебные обряды елизаветинского времени, которые для нас устарели. Задача режиссера — найти новые пути к поэтическому сердцу пьесы. Текст сам по себе никогда не может быть неприкосновенным. Если в тексте необходимы даже коренные изменения, нужно их делать. Режиссер, который сокращает, перекраивает и даже переписывает классическую пьесу и этим путем приближает ее к современному зрителю, оказывает более правильную услугу, чем режиссер, который сохраняет тело пьесы и упускает ее душу.

Работа над спектаклем начинается с изучения текста пьесы. Если текст изучен поверхностно, никакие ухищрения не могут спасти спектакль от художественного провала. Предварительная работа так же необходима режиссеру, как репетиции — актеру, и подчас приходится уделять много времени ознакомлению с эпохой и философией пьесы для полного осмысления ее. Всегда наступает момент, когда режиссер как бы внезапно обнаруживает, что им найдено решение спектакля, и с этого момента он уже будет обладать ключом к каждой детали. Найденный стиль подскажет, как актерам следует ходить, как им сидеть; говорить ли романтично-приподнято или бытово-приземленно; говорить ли им в быстром темпе или замедленно. Этот же стиль подскажет, должны ли декорации быть простыми или утонченными, должна ли обстановка быть подлинной или весело нарисована на заднике; должны ли костюмы сочетаться в резких цветовых контрастах или быть однотонными и т. д. Для таких вещей нет правил; они продиктованы пьесой, и нужно постараться не иметь предвзятого мнения.

Работа режиссера неотделима от работы художника. Во-первых, режиссер должен найти собственные ответы на основные декорационные проблемы. Художник в свою очередь должен прочувствовать задачи постановки и настойчиво искать наиболее выразительные средства. Иначе художник может создать эскизы костюмов, великолепные сами по себе, но в спектакле они не будут представлять ценности. Костюмы должны способствовать выражению характеров и ситуаций, отличаться простотой и красотой линий. Должно быть ощущение, что они принадлежат определенному характеру и должны соответствовать актерскому исполнению. В сочетании костюмы должны гармонировать с общим настроением пьесы. Если эта гармония существует, то все соображения о точ-

ности, такие, как «приметы времени», не имеют существенного значения. У театра нет внешнего правоподобия, и единственная его правда — это поэтическая правда, *verité de scene*¹. Точно также единственным мерилом для декораций является то, насколько удовлетворяют они с точки зрения общего впечатления. Тот факт, что пьеса историческая, не может быть поводом для художника создать археологически правильный спектакль. Тот факт, что действие происходит в чужеземной стране, не обязывает подражать лекции о путешествии с диапозитивами или документальному фильму. Театр не музей и не кино новостей; это драматический театр и это пьеса, чьим задачам должен служить художник.

Давно известно, что наибольшее воздействие оказывают декорации наиболее простые. Это истина, и даже избитая, однако к ней иной раз прибегают для оправдания скучной и посредственной работы. Нужно помнить, что есть два вида простоты — одна идет от бесцветности и неизобретательности ума, другая — настоящая простота, самая трудная для достижения. Подлинная простота приходит тогда, когда художник освобождается от театральных экстравагантностей и обращается к сущности предмета, видя мир в его первозданной красоте. Режиссер и художник должны работать в теснейшей связи друг с другом, как можно дольше, чтобы обдумать каждый поворот пьесы. В идеале, когда постановка завершена, должно быть так, чтобы нельзя было сказать, где кончается работа режиссера и начинается работа художника.

Если в спектакле есть музыка, то композитор должен включиться в работу одновременно с режиссером и художником. В музыкальных интерлюдиях подчас много «случайного», поскольку композитор пишет их с тайной целью использовать в будущем как самостоятельную концертную сюиту. Театральный композитор не имеет права просто писать любую музыку, он должен помнить, что является сопостановщиком. Как только композитор начнет мыслить, исходя из требований спектакля, он оценит значение пауз, поймет, как важно подчас проявлять сдержанность, и сумеет подчинить музыку окраске и звучанию сценической картины. Дело же режиссера выработать собственный подход к музыкальному решению спектакля и давать композитору необходимые технические указания. Сила воздействия одного изолированного инструмента в театре не соответствует воздействию того же инструмента в концертном зале; духовые инструменты и ударные имеют тенденцию быть менее застенчивыми, чем струнные; мелодическое письмо, используемое в симфонической музыке, только отвлекает зрителя от того, что происходит на сцене; гораздо большего театрального эффекта можно достичь, если

¹ — сценическая правда (*франц.*).

основное внимание уделять ритмическому рисунку; использование минимума музыкального материала при максимальном количестве повторов — в этом секрет хорошей театральной партитуры.

Самый существенный процесс работы над постановкой начинается с распределения ролей. Идеальное распределение ролей, конечно, очень просто. Вопрос заключается в том, чтобы иметь ясное представление об определенной роли и найти актера с известными сценическими данными, отвечающими этому представлению. К сожалению, на практике предугадать безупречное распределение ролей часто невозможно; вскоре становишься в тушак, так как актер, который по всем данным подходит для роли, обычно бывает занят, а другой актер, хоть и он вполне хорош, по своим данным диаметрально противоположен типу, который требуется по пьесе. Если точно знаешь, чего ты хочешь, — тогда предпочитаешь внести кое-какие изменения в роль, но все же привлечь к работе хорошего актера.

Трудности начинаются в том случае, когда должен поставить на весы несомненные возможности одного актера и потенциальные другого. Ничего нет труднее, чем составить правильное суждение об актерской силе без того, чтобы увидеть актера в нескольких ролях. Увидев актера в одной роли, очень часто можно впасть в заблуждение; художник — существо парадоксальное, и иногда удивляешься, как актер, блестяще играющий в одной пьесе, может быть почти беспомощным в другой... Прослушивание — наиболее обманчивое испытание из всех. Оно может иметь значение только в том случае, если каждый актер будет располагать достаточным временем, чтобы при необходимости мог повторить показ, пока сам не останется собой доволен.

Во время предварительных просмотров с артистами часто обращаются как со скотом. Их просматривают за день до ста человек; все они переживают унижение оттого, что видят, как кого-то другого вызывают, и оттого, что должны ждать своей очереди в каком-нибудь холлном коридоре на сквозняке и слышать голос коллеги. Когда же они наконец попадают на сцену, они должны играть, зная, что помощник режиссера с секундомером в руках неизбежно их прервет, как только истекнут отпущенные им минуты. Режиссеры и руководство в таких случаях думают, что они экономят время. На самом же деле они беспощадно растрачивают его, ибо восприимчивый актер при таких условиях, как правило, невозможно плох, а ловкий второсортник может легко обмануть. В общем, распределение ролей — дело предположительное, и не удивительно, что руководство театров в Уэст-Энде предпочитает действовать наперекор. В результате роли распределяются по типовым признакам. Тем не менее в театре нет дела более азартного, чем распределение ролей, на первый взгляд несуразное. Если занять хорошего актера в роли для него необычной, но находящейся все же в пределах

его возможностей, то он может создать весьма интересный образ. Нет, «нелогическое» распределение ролей, пожалуй, самое лучшее распределение.

Задача застольных репетиций в первую очередь теоретическая. Эта фаза работы, лучше всего происходящая в баре или за столом с легкой закуской, включает в себя объяснения и уяснение всего плана пьесы, ее доминирующего настроения и атмосферы, связи между действующими лицами и характером их развития, кульминации и темпа.

Следующий этап — режиссер, мысленно имея представление не только о каждой роли, но и о роли, виденной глазами актера, пытается быть на шаг впереди всех, руководя, подбадривая или сдерживая актера. Третий этап часто негативный, снимающий лишнее.

Важным моментом в работе над спектаклем является мизансценировка. Нет определенных правил, как передвигать людей, как их группировать, когда заставлять их садиться или вставать. Конечно, есть основные технические соображения, такие, как: держать поле действия в свету или точно согласовывать движения. Можно сказать, что строить группы — значит хорошо распределить всех действующих лиц на сцене, сохраняя общий сценический рисунок, разнообразя очертания. Существуют даже некоторые неудачные условности, которым учит Академия, такие, как «специальная позиция ступни» или «сценический поворот».

Однако такого рода правила созданы лишь для того, чтобы их игнорировать, как только пьеса этого потребует: часто настоящее творческое движение «безобразно» и нарушает все условности. Повторяю: найденное решение спектакля подсказывает стиль работы. В греческой трагедии признано законным для актеров стоять прямо в фас и говорить в публику; когда это делают в современной реалистической пьесе (как часто случается еще во французском театре), это нестерпимо. Комедия XIX века может вполне требовать таких театральных поворотов, которых постановщик Чехова будет старательно избегать. Актер, стоящий спиной к публике, очень помогает изобразительному эффекту, которого требует постепенно исчезающая комедия XVIII века, в то время как прибегать к такому эффекту в пьесе периода Реставрации — значит бороться против ее неотъемлемой грубости и силы. Вычурные, утрированные мизансцены приведут к тому, что затемнят смысл пьесы, они воздвигнут барьер непонимания между публикой и пьесой. Неудачные мизансцены могут исказить рисунок образа, который создает актер. В то же время, изменив мизансцену, можно помочь актеру правильно трактовать роль. Восприимчивый актер обычно чувствует, когда движение ошибочно; он часто чувствует, когда движение необходимо; но он редко чувствует, каким оно должно быть, это движение. В плохих постановках актеры, даже хорошие, больше суетятся, чем двигаются. Движение является для актера формой очищения: его беспокойное состояние —

это явный знак правильного импульса, который режиссер должен развить и сочетать с остальной сценой.

Значение мизансцен велико, и они не должны быть разработаны слишком детально до начала репетиций. Если мизансцены не будут естественно возникать на репетиции в зависимости от того вклада, который актер в силу своей индивидуальности привносит в заданный режиссером образ, — они никогда не будут жизненными. Огромное большинство актеров предпочитают, чтоб им давали разработанные и окончательные мизансцены на первой же репетиции, и ненавидят, когда режиссер эти мизансцены изменяет. Это вредный метод, он ничего общего не имеет с творческой работой и вызван к жизни практикой недельного репертуара.

Актер, который удовлетворяется готовыми мизансценами, лишает собственное исполнение жизни и непосредственности.

Вплоть до генеральной репетиции работа режиссера заключается: а) в выработке четких контуров спектакля; б) в максимальном использовании дарования каждого участника спектакля, однако без ущемления его внутренней свободы. Тем не менее, когда работа бывает завершена, могут возникнуть неожиданности. Тогда режиссер прибегает к «липовым» приемам. Может обнаружиться, что художник, например, либо актер не до конца справились со своей работой. Актер в каких-то местах «не тянет». Декорации, которые казались хороши в макете, при переносе на сцену во многом проигрывают. Целый эпизод вдруг оказывается лишним. Каждый режиссер в таких случаях должен иметь на вооружении собственные приемы «надувательств», при помощи которых он сможет отвлечь публику от слабых мест. Он должен в самую последнюю минуту в случае необходимости произвести решительные сокращения и изменения.

Театр — это искусство эмпирическое, и реакция публики — это конечный критерий. Публику не интересуют ни добрые намерения, ни объяснения трудностей, и смягчающие обстоятельства ее не касаются. При идеальной театральной постановке время соответствует объему работ. На практике, однако, часто приходится работать в неблагоприятных для творчества условиях, в крайне сжатые сроки. В таких случаях обязанность режиссера быть жестко практичным, и режиссер, который не решается прибегнуть к хитрости или сократить какой-либо эпизод, который не получается и который он хочет во что бы то ни стало сохранить, — не исполняет своей основной функции.

Высшая дань, которую можно отдать постановке, — это похвалить ее за целостность. Достижение единства является началом и концом в работе режиссера: координация каждого осязаемого звука, слова, цвета и движения. Весь этот комплекс должен раскрывать авторский замысел и помочь восстановить разницу между тем, что автор хотел ска-

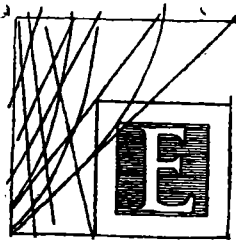
зять, и тем, как он это сказал на бумаге. Как выразился Гастон Батт: «C'est au metteur-en-scène qu'il appartiendra de restituer à l'oeuvre ce qui s'en était perdu dans le chemin du rêve au manuscrit»¹.

Режиссер дополняет автора, воплощая его произведение на сцене. В его арсенале — знание психологии актера, свет, краски, музыка. Однако себя, свое творчество он питает силами, находящимися вне театра. Изучение жизни, общение с людьми, музыка, которую он слышит, картины, которые он видит, путевые впечатления, радость и горе, которые его потрясают, — вот что прежде всего определяет успех его работы. Если же он отгораживается от внешнего мира и замыкается в круг своего иллюзорного воображения — он неминуемо станет на порочный путь утонченности и декаданса.

¹ — «На долю режиссера выпадает задача вернуть произведению то, что из него испарилось по дороге от замысла к рукописи» (франц.).

Дэвид Магаршак

ЧЕХОВ В АНГЛИИ



Если предложить образованным англичанам назвать, не задумываясь, имя знаменитого русского писателя, девять из десяти без малейшего колебания скажут: «Чехов». Лев Толстой и Достоевский известны, конечно, не меньше, но несомненно, что из всех русских классиков именно Чехов оказал наибольшее влияние на современную английскую литературу и особенно на современную английскую драму. Первые произведения Чехова — некоторые из его коротких рассказов — впервые были переведены и напечатаны в Англии и Соединенных Штатах Америки в 1915 и 1916 годах (переводы Констэнс Гарнетт ежегодно появлялись с 1916 года и наконец вышли многотомным изданием). Но подлинную славу в Англии принесли Чехову постановки его пьес в Лондоне в начале двадцатых годов.

Как ни странно, чеховские рассказы не так широко читаются, как романы Льва Толстого и Достоевского. Причину этого найти нетрудно. Рассказы Чехова никогда хорошо не переводились и — что, быть может, еще важнее — никогда не издавались в хронологическом порядке их написания, так что английскому читателю совершенно невозможно получить правильное представление о росте и развитии его гения. Зачастую самые ранние его рассказы, написанные в студенческие годы, публикуются рядом с шедеврами его зрелых лет, этими исследованиями человеческого сердца и социальной среды.

Недооценка Чехова-художника, который, как и всякий художник, еще и мыслитель, началась с ложного понимания его идей. После первой мировой войны английская литература и английский театр переживали пору крушения всех иллюзий. Наиболее выдающиеся театральные критики того времени напустились на Чехова, как на «поэта и пророка обреченности». Если бы сказать английским критикам начала двадцатых годов (да и большинству английских критиков наших дней), что Чехов ненавидел «бесплодность», что его идеалы прямо противоположны тому, что они думают о Чехове, они ничего бы не поняли — настолько глубоко укоренилось в них ложное представление о Чехове. Причина, конечно, в том, что многие из этих критиков сами — бесплодные декаденты. Абсолютно не зная, что именно отстаивал Чехов, они считали возможным находить в нем то, что близко их собственному сердцу и весьма далеко от его убеждений.

Живучесть этого ложного представления усиливается английскими

и американскими переводами чеховских пьес, во многих случаях они были камнем преткновения на пути правильной оценки гения Чехова.

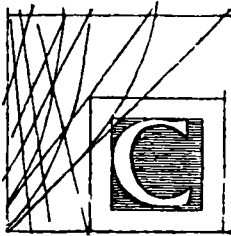
Парадоксально, что чеховские пьесы все еще приходится «открывать» на английской сцене — после того как почти сорок лет тому назад их объявили шедеврами. Трудности таких «открытий» огромны. Они коренятся не только в том, что легенда, однажды утвердившись, чрезвычайно живуча, но и в природе английской сцены наших дней, когда постоянные труппы почти полностью отсутствуют, а без хорошего ансамбля нельзя поставить чеховскую пьесу. К тому же время, отводимое для репетиций, недостаточно — ведь большинство исполнителей играют вместе впервые, а на подготовку спектакля им дают не больше трех недель, независимо от характера пьесы. Еще одна трудность возникает из системы «звезд», которая ведет обычно к пренебрежению так называемыми второстепенными исполнителями. Наконец — и это не самое меньшее зло, — при системе постановщиков-диктаторов актер лишается независимости как художник, и, если речь идет о пьесах Чехова, его трудности в работе над ролью усиливаются иногда невежественностью и неумелостью самого постановщика.

К столетию со дня рождения, мы надеемся, Чехов будет открыт заново как один из величайших европейских драматургов. Уже сейчас английская театральная общественность постепенно осознает необходимость нового подхода к Чехову-драматургу. Режиссеры все более критически относятся к идеям, лежавшим в основе ранних постановок пьес Чехова. Они чувствуют неповторимое чеховское очарование, но лишь смутно сознают, какой простор для творческих возможностей актера таится в каждой чеховской роли. Недавнюю постановку «Чайки» в Уэст-Энде приветствовала и публика и более беспристрастная часть театральных критиков как предзнаменование нового подхода к Чехову и рождение нового к нему интереса — главным образом потому, что эта постановка отмежевалась от ложных представлений о чеховской «обреченности и отчаянии». Хотя английские режиссеры все еще, как правило, не понимают основной идеи чеховских пьес, они теперь больше прибегают к консультации, а не полагаются только на собственную интуицию, которая в прошлом так сбивала их с пути. Они начинают осознавать, что когда речь идет о пьесе Чехова, то нужно знать и идею пьесы, и характер ее действующих лиц, и весь фон в целом — такие знания не помеха, а стимул к художественному творчеству и, по сути дела, самый важный шаг к тому, чтобы пьесы Чехова получили успех у широкого зрителя.

В связи с празднованием столетия со дня рождения Чехова «Совет искусств Великобритании» объявил, что, если какой-либо театр захочет поставить чеховскую пьесу, Совет благожелательно отнесется к любой просьбе о дополнительной финансовой помощи. В крупном лондонском издательстве к юбилею должен выйти в свет двухтомник наиболее известных рассказов Чехова в новом переводе.

Кеннет Тайнен

МОСКОВСКАЯ МЕТЛА



Самое замечательное в постановке «Вишневого сада» Московским Художественным театром то, что он снял с пьесы паутину. Кто же опутал ее паутиной? Да мы же сами. Мы переделали последнюю пьесу Чехова по своему образу и подобию так же основательно, как немцы перекроили «Гамлета» на свой лад. Наш «Вишневый сад» — это патетическая симфония, исполняемая в элегическом духе. Мы наполнили ее тоской по прошлому, свойственной нашей культуре, но чуждой Чехову. Его персонажи — помещики, а мы превратили их в деградирующих аристократов. Затем мы романтизировали их. Их глупость превратилась в жалостный гротеск, и это растрогало наши сердца. Они вовсе не русские: они принадлежат к традиционным английским чудачкам. Выскочка Лопухин, перекупающий их наследственные владения, конечно, обязательно должен быть невежей. Навязав Чехову целый набор патрицианской душевной неуравновешенности, мы затем награждаем его почетным званием англичанина. Благодаря всему этому спокойное добродушное здравомыслие вылетело из пьесы. Постановка Станицына все это чудесно восстанавливает. Обычно мы предпочитаем в наших актерах не здравомыслие, а неуравновешенность. Чехов в полной мере был человеком здравого смысла. Это же качество свойственно и его сегодняшним несравненным интерпретаторам. Я сказал, что это — Чехов без паутины? Еще больше: это Чехов в самом чистом виде.

Свежесть спектакля отчасти объясняется тем, что это новая постановка, с новыми декорациями и несколькими недавно окончившими актерами. Эти гастроли используют МХАТ, чтобы испытать молодых актеров. Но дело не только в этом. Настоящая новизна заключается в самом подходе к беспомощным обитателям дома Раневской. Перед нами не картина старого уклада, не неврастеники, умирающие с патетической шуткой на устах. Это настоящая семья, со своими странностями и причудами, но в общем вполне нормальная. Пьеса становится подлинной комедией, как и определил ее жанр сам Чехов, «местами даже фарсом», но от фарса Станицын воздерживается. Он обращается с героями как с живыми существами, а не как с безумцами, попавшими в «трагический тупик». Так, например, Гаев Массальского не рассыпающийся, дряхлеющий старик, а человек «обходительный и элегантный», как он и задуман Чеховым, он деградировал не внешне, а душевно и морально. Так же нет в Варе—Ленниковой неврастении старой девы: это практичная

девушка с добрым сердцем, которая слишком часто краснеет, из-за чего ей не так-то легко выйти замуж, и ее обморок, когда Лопахин отказывается от нее, еще больше трогает, ибо он вызван не неврастенией. Лопахин ведет себя так, как требовал Чехов, «крайне учтиво и соблюдая приличия» — без вульгарности, но с еле сдерживаемым нетерпением, которое прорывается в третьем акте, когда он наконец становится хозяином. Актер Лукьянов мастерски ведет всю роль.

Трофимов, этот вечный студент, с его видением преобразованной России, англичанами обычно изображался глупым энтузиастом, которого просто невозможно принять всерьез. Однако царский цензор воспринял его достаточно серьезно и вычеркнул его наиболее критические замечания. Исполнение Губанова тонко и верно: это пучок нервов. Он то и дело поправляет свои очки. Он неумел в сердечных делах, но в остальном умный и вдобавок искренний человек: настоящий неудачник и в то же время настоящий пророк. Это подлинный Чехов, а не пропагандистское искажение его. А мы, превратив остальных членов дома Раневской в карикатуры высокородных бесполезных людей, наполнили текст ненужной социальной многозначительностью.

Похвалы заслуживают еще многие актеры: данной труппе свойственно, чтобы все хорошо играли. Запоминается Яша—Леонидов, наглый не из подражания барам, а по врожденной наглости, он обнимает служанку Дуняшу и пускает дым от сигары ей в глаза, когда она ему улыбається; Пищик—Яншин, неистово ищущий свой кошелек после тех шуток, которые с ним сыграли; несуразный Епиходов, кладущий в карман яблоко, забракованное Дуняшей. Я еще не упомянул об Алексее Грибове, одном из крупнейших актеров мира, который исполняет крохотную роль Фирса, этого старого слуги. Застывший как статуя в позе ревностной услужливости, он с трудом передвигается, опираясь на палку.

Неужели в постановке нет никаких недостатков? По-моему, есть: Тарасова мне показалась невыразительной, и ее игра не трогала. Это не следствие неправильного толкования роли; Чехов специально запретил романтические агонии, к которым прибегает большинство актрис в роли Раневской. Это неудача исполнения. Актриса просто однообразна.

Питер Устинов утверждает, что Чехов и ансамблевое исполнение несовместимы. Он настаивает на том, что каждый чеховский персонаж — солист, время от времени прерывающий монологи других, никогда не слушая того, что они говорят. Они глухи и слепы к окружающему миру, вот почему они смешны и жалки. Меткое наблюдение! И в «Трех сестрах», пьесе более сложной, чем «Вишневый сад», эта техника доведена до крайней центростремительной силы. Самая тема пьесы — отчуждение людей друг от друга. Легкое прикосновение к губам — дальше этого не идет их взаимное общение. Из трех девушек, тоскующих по Москве,

Ольга никогда не выйдет замуж, Маша неудачно замужем, замужество Ирины не может состояться из-за трагической дуэли. Их брат Андрей находится под башмаком своей сварливой жены. Около них два ниггиста: один активный — свирепый Соленый, который нюхает свои руки, потому что, как у Лира, они пахнут мертвечиной, и другой пассивный — Чебутыкин, врач, увлеченный и обманутый матерью этих девушек и ставший пропойцей. И все сидят, тоскуют, жалуются, и все они, неприкаянные, сетуют на человеческое одиночество.

Московская постановка повторяет много из постановки Немировича-Данченко и дополняет ее той странной действенной апатией, которой Чехов настоятельно требовал от актеров. Сестрам эти роли новы, и они еще не совсем хорошо чувствуют себя в них. Маша Юрьевой подходит ближе всех к той изломанной обреченности, которую мы привыкли видеть в этом образе. Вершинин—Массальский излишне сдержан, ведет себя с видом любимца публики. Роли старших пожилых персонажей исполняются с большим правдоподобием и тщательностью. Чебутыкин Грибова, в частности, такой, каким я его представлял себе, — опустившийся, грузный, с рыбьими глазами, жалкое подобие человека, который еще способен на неожиданные и сильные вспышки страсти, стоит ему лишь вспомнить свою умершую любовь. Последний акт, по-моему, одно из высших достижений драмы двадцатого века: и эта отличная труппа с удивительной легкостью справляется с ним. Звуковые и световые эффекты всюду великолепны: независимо ни от чего, мы скорбим об этом потерянном мире, так чудесно воспроизведенном. Как эти актеры едят, как слушают, как не слышат, как ворчат, как живут — полноценно и вместе с тем замкнуто в себе. После долгих репетиций они превратились в тех людей, которых играют; им не нужно, как нашим актерам, полагаться только на текст для характеристики героев. Мы играем при помощи голоса, они при помощи собственной жизни. Где мы перестаем играть — там они начинают. Не бойтесь языкового барьера. Это не игра, основанная только на речи, а полнокровное исполнение: Станиславский нередко заставлял актеров репетировать без слов для того, чтобы они научились играть лицом и телом. Прочтите пьесу перед тем, как идти на спектакль, и вы все поймете. Поймете и станете богаче.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПОСТАНОВОК
НА ЛОНДОНСКОЙ СЦЕНЕ*

(1945—1961)

1 9 4 5

- «ДЯДЯ ВАНЯ» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Констанс Гарнетт). «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 16 января. Режиссер Джон Баррел; художник Тая Моисеевич; исполнители: Ралф Ричардсон (Войпицкий), Лоренс Оливье (Астров), Джойс Редмен (Соня), Маргарет Лейтон (Елена), Сибилла Торндайк (няня), Харкорт Уильямс (Серебряков).
- «РОБИН АНГЛИЙСКИЙ» («ROBIN OF ENGLAND») ДЖЕКА ЛИНДСЕЯ. «Юнити театр». 19 января. Режиссер Дерек Бёрч; художник Бернард Сарров; исполнители: Говард Манн (Робин), Роберт Карлленд (Маленький Джон), Боб Горли (Шериф).
- «ПРОСТАЧОК С НЕЖДАНЫХ ОСТРОВОВ» («THE SIMPLETON OF THE UNEXPECTED ISLES») БЕРНАРДА ШОУ. «Артс театр клуб». 7 марта. Режиссер Джудит Фёрс; художник Майкл Уарр; исполнители: Питер Джонс (Простачок), Марк Дигнем (жрец), Сисели Пейджет-Боумен (жрица).
- «ТРАГЕДИЯ ГЕРЦОГИНИ МАЛЬФИ» («THE DUCHESS OF MALFI») ДЖОНА УЭБСТЕРА. «Хеймаркет театр» (театральная компания «Теннент»). 18 апреля. Режиссер Джордж Райлендс; художник Роджер Фёрс; художник по костюмам Беатрис Даусон; исполнители: Пегги Эшкрофт (герцогиня), Джон Гилгуд (Фердинанд), Лесли Бэнкс (Антонио Болонья), Сесил Траунсер (Босола).
- «НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО. «Юнити театр» (труппа «Глазго Юнити театр»). 17 июля. Режиссер Роберт Митчелл; исполнители: Арчи Данкен (Сатин), Джеймс Б. Троттер (Лука).

* В список включены также спектакли провинциальных театров, показанные на гастролях в Лондоне.

- «ВЕР ЛЕДИ УИНДЕРМИР» («LADY WINDERMERE'S FAN») ОСКАРА УАЙЛЬДА. «Хеймаркет театр» (театральная компания «Теннент»). 21 августа. Режиссер Джон Гилгуд; художник Сесил Битон; исполнители: Изабелла Джинс (миссис Эрлин), Афина Сейлор (герцогиня Бервик).
- «СОПЕРНИКИ» («THE RIVALS») РИЧАРДА ШЕРИДАНА. «Крайтерион театр» (театральная компания «Теннент»). 25 сентября. Режиссер Тайрон Гатри; художник Оливер Мессел; исполнители: Эдит Эванс (миссис Малапрош), Одри Филдс (Лидия), Антони Куэйл (капитан Абсолют), Мордленд Грэхем (сэр Антони Абсолют), Джин Уилсон (Джулия), Питер Капин (Фокленд), Чарлз Лэмб (Дэвид).
- «ГЕНРИХ IV», части I и II («KING HENRY IV») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 26 сентября (I) и 3 октября (II). Режиссер Джон Баррел; художник Роджер Фёрс; художник по костюмам Гоуер Паркс; исполнители: Николас Ханнен (Генрих IV), Майкл Уарр (принц Генри), Ралф Ричардсон (Фальстаф), Лоренс Оливье (Хотспер), Сибилла Торндайк (миссис Куикли), Джойс Редман (Долль Терпит).
- «ЭДИП-ЦАРЬ» СОФОКЛА. (Перевод — У. В. Йитс). «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 18 октября. Режиссер Мишель Сен-Дени; художник Джон Пайпер; художник по костюмам Мари Элен Даст; исполнители: Лоренс Оливье (Эдип), Сибилла Торндайк (Иокаста), Ралф Ричардсон (Тиресий), Николас Ханнен (предводитель хора).
- «КРИТИК» («THE CRITIC») РИЧАРДА ШЕРИДАНА. «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 18 октября (в один вечер с «Эдипом»). Режиссер Майлс Маллесон; художник Таня Моисеевич; исполнители: Лоренс Оливье (Пуф), Ралф Ричардсон (лорд Барли), Сибилла Торндайк (жена судьи), Джордж Релф (Дэнгл), Маргарет Лейтон (первая племянница), Майкл Уарр (сэр Уолтер Рэли), Джойс Редман (наперсница).
- «ДА БЛАГОСЛОВИТ ГОСПОДЬ ХОЗЯИНА» («GOD BLESS THE GUV'NOR») ТЕДА УИЛЛИСА. «Юнити театр». 19 декабря. Режиссер Лионель Гамлин; исполнители: Фред Биллани (м-р Харди), Гвен Беннет (миссис Харди), Говард Манн (Остин Дейнсбери), Джим Освалд (доктор Гудуэдер), Элси Чизналл (миссис Поттс), Джерри Уолтерс (м-р Поттс), Джун Бёртон (миссис Стэди и падшая женщина), Марк Чени (Джордж Стэди).

1946

- «КРАСНЫЕ РОЗЫ ДЛЯ МЕНЯ» («RED ROSES FOR ME») ШОНА О'КЕЙСИ. «Эмбаси театр» («Труппа ирландских актеров»). 27 февраля. Режиссер Риа Муни; художник Генри Бэрд; исполнители: Кирон О'Харахан (Айамон Брейдон), Эдди Байрн (Бреннан), Алекс Дигнем (Рури О'Балакауи), Тристан Роусон (Его преподобие Клинтон), Нора О'Махони (Эда). Морин Пук (Шила Мурнин), Этель О'Шиа (миссис Брейдон).
- «КЕЙСИ ДЖОНС» («CASEY JONES») РОБЕРТА АРДРИ. «Юнити театр». 19 марта. Режиссер и художник Бернард Саррон; исполнители: Джо Стерн (Кейси). Билл Ричардсон (Джед Шерман), Луи Бредли (Портсмут Джонс), Лоренс Дейвис (Мак), Джерри Уолтерс (Элджи), Артур Холл (Гассимен), Алан Китчини (Джон Коллинс), Норман Крэнгуэл (старик), Джо Левин (м-р Джонс), Маргарет Ски (миссис Джонс).

- «МАЛЬЧИК ИЗ СЕМЬИ УИНСЛОУ» («THE WINSLOW BOY») ТЕРЕНСА РЕТТИГАНА. «Лирик театр». 23 мая. Режиссер Глен Байем Шоу; исполнители: Эмлин Уильямс (сэр Моргон), Франк Селлье (Артур), Анжела Бэддели (Кэтрин), Мэдж Комpton (Грэйс), Кэтлин Харрисон (Вайолет), Майкл Ньюэлл (Ронни), Джек Уотлинг (Дикки).
- «БРАТЪЯ КАРАМАЗОВЫ», инсценировка АЛЕКА ГИННЕССА романа Ф. ДОСТОЕВСКОГО. «Лирик театр», Хаммерсмит («Группа Четырех»). 27 мая. Режиссер Питер Брук; исполнители: Алек Гиннесс (Митя), Фредерик Фальк (старик Карамазов), Пьер Лефевр (Алепа), Раймонд Джакуарелло (Иван), Элизабет Селларс (Грушенька), Джеймс Доналд (Смердяков).
- «ЖИВОЙ ТРУП» Л. Н. ТОЛСТОГО. «Уимблдон». 3 июня. Режиссер Харкорт Уильямс; исполнители: Доналд Уолфит (Федя Протасов), Розалинд Айлен (Лиза), Айрис Расселл (Маша), Джон Уиниард (Виктор Каренин), Грейс Лейн (Анна Павловна).
- «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ», инсценировка РОДНИ АКЛЕНДА романа Ф. ДОСТОЕВСКОГО. «Нью театр» (театральная компания «Теннепт»). 26 июня. Режиссер Антони Куэйл; художник Пол Шерриф; исполнители: Джон Гилгуд (Раскольников), Эдит Эванс (Катерина Ивановна), Одри Филдс (Соня), Розалинд Аткинсон (Лизавета).
- «ИНСПЕКТОР ПРИШЕЛ» («AN INSPECTOR CALLS») ДЖОНА ПРИСТЛИИ. «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 1 октября. Режиссер Безил Дин; художник Кэтлин Анкерс; исполнители: Ралф Ричардсон (инспектор Гуль), Алек Гиннесс (Берлинг), Маргарет Лейтон (Шейла Берлинг), Марион Спенсер (Сибилла Берлинг), Джулиан Митчелл (Артур Берлинг), Гарри Андриус (Крофт).
- «СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» («CYRANO DE BERGERAC») ЭДМОНА РОСТАНА. (Перевод — Брайан Хукер). «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 24 октября. Режиссер Тайрон Гатри; художник Тая Моисеевич; исполнители: Ралф Ричардсон (Сирано), Маргарет Лейтон (Роксана), Майкл Уарр (Кристиан), Алек Гиннесс (граф де Гш).
- «АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА» («ANTONY AND CLEOPATRA») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Пиккадилли театр». 20 декабря. Режиссер Глен Байем Шоу; художник «Мотли»; исполнители: Эдит Эванс (Клеопатра), Годфри Тирл (Антоний), Антони Куэйл (Энобарб).

1947

- «АЛХИМИК» («THE ALCHEMIST») БЕНА ДЖОНСОНА. «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 14 января. Режиссер Джон Баррел; художник Морис Кестелмен; исполнители: Ралф Ричардсон (Фейс), Джордж Релф (Сатл), Джойс Редман (Дол Коммон), Николас Ханнен (сэр Эпикур Маммон), Алек Гиннесс (Дрегрер).
- «РИЧАРД II» («KING RICHARD II») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 23 апреля. Режиссер Ралф Ричардсон; художник Майкл Уарр; исполнители: Алек Гиннесс (Ричард), Гарри Андриус (Болингброк), Марк Дигнем (Джон Гант).
- «ТОТ, КТО ПОЛУЧАЕТ ПОЩЕЧИНЫ» Л. Н. АНДРЕЕВА. «Датчес театр». Июнь. Режиссер Тайрон Гатри; художник Фанни Тейлор; исполнители: Роберт Хеллмен (Тот, клоун «Принц»), Одри Филдс (Консуэлла), Маргарет Даймонд (Зинаида), Арнольд Марле («папа» Брик), Эрих Полманн (барон Реньяр), Эрнест Милтон (граф Манчини).

- «ВРАГИ» М. ГОРЬКОГО. «Юнити театр». 19 июня. Режиссер Джо Макколум; исполнители: Джордж Харви, Питер Харрис, Берил Бэсс.
- «ГЛУБОКИЕ КОРНИ» («DEEP ARE THE ROOTS») АРНОЛЬДА Д'ЮССО и ДЖЕЙМСА ГОУ. «Уиндхэмс театр». 8 июля. Режиссер Дафна Рай; художник Глэдис Кобб; исполнители: Гордон Хит (Бретт), Эвелин Эллис (Белла), Бетси Дрэйк (Дженевра).
- «СЕМЕЙСТВО ЛИНДЕНОВ» («THE LINDEN TREE») ДЖОНА ПРИСТЛИ. «Датчес театр» (группа «Маск театр» совместно с «Советом искусств»). 15 августа. Режиссер Майкл Макоуен; исполнители: Сибилла Торндайк (жена профессора), Льюис Кэссон (профессор Линден).
- «ПОЖИВЕМ — УВИДИМ!» («Никогда бы вы этого не сказали» — «YOU NEVER CAN TELL») БЕРНАРДА ШОУ. «Уиндхэмс театр» (театральная компания «Шерк Плейерс»). 3 октября. Режиссер Питер Эшмор; художник Антони Холлэнд; исполнители: Розамунд Джон (Глория), Джеймс Доналд (Валентайн), Фрэнсис Листер (Крамpton), Харкорт Уильямс (официант), Брэнд Брюс (Долли), Эрнест Тезигер (Мак-Комас), Джейн Хендерсон (миссис Кландон).
- «УКРОЩЕНИЕ СТРОПИВОЙ» («THE TAMING OF THE SHREW») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 4 ноября. Режиссер Джон Баррел; исполнители: Патриция Бёрк (Катарина), Тревор Гоуард (Петруччо), Бернард Майлс (Слай).
- «СВЯТАЯ ИОАННА» («SAINT JOAN») БЕРНАРДА ШОУ. «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 3 декабря. Режиссер Джон Баррел; художник Майкл Уарр; исполнители: Селия Джонсон (Жанна), Алек Гиннесс (Дофин), Гарри Эндрюс (Барвик), Бернард Майлс (Бодрикур и Инквизитор), Джон Клементс (Дююа), Марк Дигнем (Котон).
- «НЕИСПРАВИМЫЙ, ИЛИ ДОБРОДЕТЕЛЬ В ОПАСНОСТИ» («THE RELAPSE OR VIRTUE IN DANGER») ДЖОНА ВАНБРУ. «Лирик театр», Хаммерсмит («Труппа Четырех»). 17 декабря. Режиссер Антони Куэйл; художник Жаннета Кокран; исполнители: Сирил Ритчард (лорд Фоппингтон), Мэдж Эллиот (Беринтия), Одри Филдс (Аманда), Джесси Эванс (Хойген), Хемлия Бенсон (сэр Танбелли Кламсли).

1948

- «РЕВИЗОР» Н. В. ГОГОЛЯ. (Адаптированный перевод — Д. Кемпбелл). «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 3 февраля. Режиссер Джон Баррел; художник Феликс Топольский; исполнители: Алек Гиннесс (Хлестаков), Бернард Майлс (городничий), Гарри Эндрюс (Осип).
- «ЛЕДИ НЕ ДЛЯ СОЖЖЕНИЯ» («THE LADY'S NOT FOR BURNING») КРИСТОФЕРА ФРАЯ. «Артс театр клуб». 10 марта. Режиссер Алек Клуне; исполнители: Алек Клунс (солдат), Шила Манахан (молодая женщина), Франк Напье (капеллан), Питер Булл (судья).
- «УДАЛОЙ МОЛОДЕЦ — ГОРДОСТЬ ЗАПАДА» («PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD») ДЖОНА СИНГА. «Меркури театр» (группа «Пилгрим Плейерс»). 11 марта. Режиссер Денис Кари; исполнители: Лайэм Редмонд (Кристи Мегон), Хью Гриффит (старик Мегон), Элспет Марч (вдова Квин), Уилфрид Брамбелл (Шоон), Эйтя Дани (Пегин).
- «КОРИОЛАН» («CORIOLANUS») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Нью театр» (группа «Олд Вик»). 31 марта. Режиссер Мартин Браун; художник Стелла Мери; исполни-

тели: Джон Клементс (Кориолан), Розалинд Аткинсон (Волумния), Алек Гиннесс (Менений Агриппа), Гарри Эндрюс (Тулл Авфидий).

«СТРОИТЕЛЬ СОЛЬНЕС» («BYGMESTER SOLNESS») ГЕНРИКА ИБСЕНА. «Вестминстер театр» (труппа под руководством Доналда Уолфита). 14 мая. Режиссер Питер Коутс; исполнители: Доналд Уолфит (Сольнес), Розалинд Айден (Хильда).

«МУЖЧИНЫ ДОЛЖНЫ РЫДАТЬ» («MEN SHOULD WEEP») ЭНЫ ЛАМОН СТЮАРТ. «Эмбасси театр» (труппа «Глазго Юнити театр»). 14 июня. Режиссер Роберт Митчелл; исполнители: Бетти Хендерсон (мать), Мэзи Хилл (сестра).

«ОБРАЩЕНИЕ КАПИТАНА БРАСБАУНДА» («CAPTAIN BRASSBOUND'S CONVERSION») БЕРНАРДА ШОУ. «Лирик театр», Хаммерсмит («Группа Четырех»). 13 октября. Режиссер Джон Коунселл; художник Хол Хеншоу; исполнители: Флора Робсон (леди Сесили), Марк Дигнем (сэр Гоуард), Джон Блетчли (Дринкуотер), Уильям Девлин (Ренкин), Роджер Лайфси (капитан Брасбаунд), Дуглас Уилмер (Редбрук), Руперт Дейвис (Джонсон), Дуглас Кемпбелл (капитан Кири).

«ВИШНЕВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Копстэнс Гарнетт). «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 25 ноября. Режиссер Хью Хаут; художник Таня Моисеевич; исполнители: Эдит Эванс (Раневская), Седрик Хардуик (Гаев), Роберт Эддисон (Трофимов), Гарри Эндрюс (Елиходов), Марк Дигнем (Лопахин), Питер Копли (Яша), Джозефина Стюарт (Аня), Фэйг Брук (Шарлотта), Паулина Джеймсон (Дуняша), Мери Мартло (Варя).

1949

«ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ» («THE SCHOOL FOR SCANDAL») РИЧАРДА ШЕРИДАНА. «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 20 января. Режиссер Лоренс Оливье; художник Сесил Битон; исполнители: Лоренс Оливье (сэр Питер), Вивьен Ли (леди Тизл), Джордж Релф (сэр Оливер).

«РИЧАРД III» («KING RICHARD III») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 26 января. (Возобновление постановки 1944 г.). Режиссер Джон Баррел; художник Морис Кестелмен; художник по костюмам Дорис Зинкайзен; исполнители: Лоренс Оливье (Ричард), Вивьен Ли (леди Анна).

«АНТИГОНА» («ANTIGONE») ЖАНА АНУЯ по СОФОКЛУ. (Перевод—Л. Галаптер). «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 10 февраля. Режиссер Лоренс Оливье; художник Роджер Рэмселл; художник по костюмам Софи Харрис; исполнители: Вивьен Ли (Антигона), Лоренс Оливье (хор), Джордж Релф (Креон).

«ПРЕДЛОЖЕНИЕ» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Констанс Гарнетт). «Нью театр» (труппа «Олд Вик»). 10 февраля. Режиссер Лоренс Оливье; художник Роджер Фёрс; исполнители: Питер Кашин (Ломов), Пегги Симпсон (Наталья Степановна), Деррик Пенли (Чубуков).

«ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ» («ADVENTURE STORY») ТЕРЕНСА РЕТТИГАНА. «Сент-Джеймсес театр». 17 марта. Режиссер Питер Гленвилл; художник Жорж Вакевич; исполнители: Пол Скофилд (Александр Великий), Роберт Флеминг (Филот), Гвен Франгкон-Дейвис (королева — мать Персии), Ноэл Уиллмен (король Персии).

«ФИЛАНТРОПЫ В ЛОХМОТЬЯХ» («THE RAGGED TROUSERED PHILANTROPISTS») БИЛЛА РАУБОТЭМА по роману РОБЕРТА ТРЕССАЛА. «Юнити

- тиэтр». 27 мая. Режиссер Билл Рауботэм; художник Коллин Браунинг; исполнители: Джордж Тоби (Филпотт), Билл Уард (Оуэн).
- «ОТЕЛЛО» («OTHELLO») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Эмбасси тиэтр» (труппа «Ноттингем тиэтр траст»). 28 июня. Режиссер Андре Ван Гайзегем; художник Антони Уоллер; исполнители: Майкл Олдридж (Отелло), Розалинд Боксал (Дездемона), Джордж Хаген (Яго).
- «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА. (Перевод—Констанс Гарнетт). «Нью тиэтр» (труппа «Олд Вик»). 30 ноября. Режиссер Мишель Сен-Дени; художник Тая Мойсеевич; исполнители: Майкл Редгрейв (Ракитин), Ивонна Митчелл (Вера), Анжела Бэддели (Наталья), Марк Дигнем (доктор).

1950

- «ГАМЛЕТ» («HAMLET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Нью тиэтр» (труппа «Олд Вик»). 2 февраля. Режиссер Хью Хант; художник Лоренс Ирвинг; исполнители: Майкл Редгрейв (Гамлет), Ивонна Митчелл (Офелия).
- «ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Дж. Дейвис). «Артс тиэтр клуб». 20 апреля. Режиссер Джон Ферналд; исполнители: Майкл Хордери (Иванов), Элен Шинглер (Анна Петровна), Натали Йордан (Саша).
- «ТАРТЮФ» («TARTUFFE») МОЛЬЕРА. (Адаптированный перевод—Майлс Маллесон). «Лирик тиэтр», Хаммерсмит (труппа «Бристольского Олд Вик» совместно с театральной компанией «Теннетт»). 27 июня. Режиссер Алан Дейвис; художник Хатчинсон Скотт; исполнители: Уэнсли Пити (Оргон), Фрэнсис Роу (Эльмира), Джесси Эванс (Дорина), Дороти Тьютин, Эмрис Джонс, Джулиан Рэндалл, Дейвид Кинг-Вуд.
- «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА» («HEARTBREAK HOUSE») БЕРНАРДА ШОУ «Артс тиэтр». 5 июля. Режиссер Джон Ферналд; художник Роналд Браун; исполнители: Вальтер Фитцджералд (капитан Шотовер), Катрин Лейси (миссис Хэшебай), Патриция Джессел (леди Эттеруорд).
- «КОНЕЦ ПУТИ» («JOURNEY'S END») РОБЕРТА ШЕРРИФА. «Вестминстер тиэтр». 5 октября. Режиссер Джон Гордон Эш; художник Кеннет Лоусон; исполнители: Питер Рэндалл (Стэнхоп), Кевин Стоуни (Осборн), Нил Уилсон (Троттер), Джералд Доутри (Хибберт), Дейвид Оук (Рэли), Джон Гордон Эш (Харди).
- «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» («TWELFTH NIGHT») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 14 ноября. Режиссер Хью Хант; художник Роджер Фёрс; исполнители: Пегги Эшкрофт (Виола), Пол Роджерс (Мальволио), Лео Маккери (Фесте), Алек Клунс (Орсино), Роджер Лайвси (сэр Тоби), Роберт Эддисон (сэр Эндрю Эгьючик).
- «ВАРФОЛОМЕЕВСКАЯ ЯРМАРКА» («BARTHOLOMEW FAIR») БЕНА ДЖОНСОНА. «Олд Вик». 18 декабря. Режиссер Джордж Девин; художник «Мотли»; исполнители: Роберт Эддисон (Варфоломей Коукс), Роджер Лайвси (Оверду), Алек Клунс (Хемфри Уосп), Пол Роджерс (Требл-Ол, сумасшедший).

1951

- «ГЕНРИХ V» («KING HENRY V») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 30 января. Режиссер Глен Байем Шоу; художник «Мотли»; исполнители: Алек Клунс (король Генрих V), Пол Роджерс (Людовик, дофин), Дороти Тьютин (Екатерина).

- «ЧЕЛОВЕК И СВЕРХЧЕЛОВЕК» («MAN AND SUPERMAN») БЕРНАРДА ШОУ. «Нью театр». 14 февраля. (После переноса на сцену «Принсес театр» 2 июня была включена сцена «Дон-Жуан в аду»). Режиссер Джон Клементс и Эсме Парси; художник Лоренс Ирвинг; художник по костюмам Элизабет Хаффенден; исполнители: Джон Клементс (Тэннер), Кей Хаммонд (Эни Уайтфилд).
- «ЭЛЕКТРА» СОФОКЛА. (Перевод — Джон Шепард). «Олд Вик». 13 марта. Режиссер Мишель Сен-Дени; художник Барбара Хепурт; исполнители: Пегги Эшкрофт (Электра), Лео Маккери (наставник).
- «ВОДА С ЛУНЫ» («WATERS OF THE MOON») НОРМАНА ХАНТЕРА. «Хеймаркет театр» (театральная компания «Теннент»). 19 апреля. Режиссер Фрит Бенбэри; художник Рис Пембертон; художник по костюмам Глэдис Кобб; исполнители: Эдит Эванс (Элен Ланкастер), Сибилла Торндайк (миссис Уайт), Уэнди Хиллер (Эвелин Дейли).
- «ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА. (Адаптированный перевод — Питер Эшмор и Мери Бриттнева). «Олдвич театр» (театральная компания «Теннент»). 3 мая. Режиссер Питер Эшмор; художник Антони Холлэнд; художник по костюмам Глэдис Кобб; исполнители: Селия Джонсон (Ольга), Маргарет Лейтон (Маша), Рени Ашерсон (Ирина), Ралф Ричардсон (Вершинин), Майкл Уарр (Андрей), Диана Черчилль (Наташа).
- «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» («CAESAR AND CLEOPATRA») БЕРНАРДА ШОУ. «Сент-Джеймсес театр» (труппа под руководством Лоренса Оливье). 10 мая. Режиссер Майкл Бенталл; художник Роджер Фёрс; художник по костюмам Одри Краддас; исполнители: Лоренс Оливье (Цезарь), Вивьен Ли (Клеопатра).
- «АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА» («ANTONY AND CLEOPATRA») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Сент-Джеймсес театр» (труппа под руководством Лоренса Оливье). 11 мая. Режиссер Майкл Бенталл; художник Роджер Фёрс; художник по костюмам Одри Краддас; исполнители: Лоренс Оливье (Антоний), Вивьен Ли (Клеопатра).
- «ПРИВИДЕНИЯ» («GHOSTS») ГЕНРИКА ИБСЕНА. (Перевод — У. Арчер). «Эмбасси театр» (труппа «Глазго Юнити театр»). 12 июня. Режиссер Роберт Митчелл; исполнители: Беатрикс Леманн (фру Альвинг), Дуглас Монтомери (Освальд), Фредерик Фальк (пастор Мандерс), Шиобэ Маккенна (Регина), Джон Раддок (Якоб Энгстрем).
- «ОТЕЛЛО» («OTHELLO») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Сент-Джеймсес театр» (труппа под руководством Лоренса Оливье). 18 июня. Режиссер Орсон Уэллес; художник «Мотли»; исполнители: Орсон Уэллес (Отелло), Гудрун Юр* (Дездемона), Питер Финч (Яго), Максин Одли (Эмилия).
- «ОРУЖИЕ И ЧЕЛОВЕК» («ARMS AND THE MAN») БЕРНАРДА ШОУ. «Эмбасси театр» (труппа «Глазго Юнити театр»). 26 июня. Режиссер Вивиан Милрой; исполнители: Джордж Хаган (Блунчли), Франк Тикл (Петков), Нора Николсон (Катерина), Рене Рай (Райна), Дейвид Грин (Сергей Саранов).
- «ЗИМНЯЯ СКАЗКА» («THE WINTER'S TALE») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Феникс театр» (театральная компания «Теннент»). 27 июня. Режиссер Питер Брук; художник Софи Федорович; исполнители: Джон Гилгуд (Леонт), Диана Уингард (Гермиона), Флора Робсон (Паулина), Льюис Кэссон (Антигон).
- «НЕМЦЫ» («NIEMCY») ЛЕОНА КРУЧКОВСКОГО. «Юнити театр». 7 сентября. Режиссер Хильда Маннинг; исполнители: Абрахам Белл (проф. Зовненбрук),

* Теперь носит имя Энн Гудрун.

Уна Брандон-Джонс (Берга), Кат Уардмен (Рут), Ричард Хейтер (Вилли), Роза-Элла Робертс (Лизель), Джон Блатал (Иохим Петерс).

«ТАМЕРЛАН ВЕЛИКИЙ» («TAMBURLAINE THE GREAT») КРИСТОФЕРА МАРЛО. (Адаптация—Т. Гатри и Д. Уолфит). «Олд Вик». 24 сентября. Режиссер Тайрон Гатри; художник Лесли Харри; исполнители: Доналд Уолфит (Тамерлан), Лео Маккерп (Баязет), Маргарет Роулингс (Забина).

«КАЛИНОВАЯ РОЩА» А. Е. КОРНЕЙЧУКА. «Юнити театр». 26 октября. Режиссер Роберт Митчелл; исполнители: Р. Тейлор (Иван Романюк), Джоан Биск (Надежда Романюк), Джил Тейлор (Василиса Ковшик), Аннабел Хенсон (Наталья Ковшик), Артур Холл (Ветровой), Билл Уард (Батура), Артур Адер (Верба).

«ОТЕЛЛО» («OTHELLO») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 31 октября. Режиссер Майкл Лэнгем; художник Реджиналд Вулли; исполнители: Дуглас Кемпбелл (Отелло), Айрин Уорт (Дездемона), Пол Роджерс (Яго), Корал Браун (Эмилия).

«ТАЙНЫЙ БРАК» («THE CLANDESTINE MARRIAGE») ДЖОРДЖА КОЛМЕНА и ДЭВИДА ГАРРИКА. «Олд Вик». 5 декабря. Режиссер Хилтон Эдуардс; художник Алан Барло; исполнители: Доналд Уолфит (лорд Оглби), Андре Морелл (сэр Джон Мелвил), Чармиан Эйр (Фанни), Розалинд Айден (мисс Стерлинг), Питер Коук (Лавуэл).

«СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» («A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 26 декабря. Режиссер Тайрон Гатри; художник Тая Мойсеевич; исполнители: Дуглас Кемпбелл (Тезей), Пол Роджерс (Основа), Айрин Уорт (Елена), Джейн Уенхэм (Гермия), Джилл Балкон (Титания), Кеннет Гриффит (Оберон).

1952

«МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО» («MUCH ADO ABOUT NOTHING») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Феникс театр» (труппа Шекспировского Мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне). 11 января. Режиссер Джон Гилгуд; исполнители: Джон Гилгуд (Бенедикт), Диана Уиниард (Беатриче), Дороти Тьютин (Геро), Пол Скофилд (дон Педро), Льюис Кэссон (Леонато), Роберт Харди (Клаудио).

«ДВА ВЕРОНЦА» («THE TWO GENTLEMEN OF VERONA») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик» (труппа «Бристольского Олд Вик»). 19 февраля. Режиссер Денис Кари; художник Хатчинсон Скотт; исполнители: Джон Невилл (Валентин), Лоренс Пейн (Протей), Гудрун Юр (Сильвия), Намела Алан (Джулия), Майкл Олдридж (Ланс).

«ГЛУБОКОЕ СИНЕЕ МОРЕ» («THE DEEP BLUE SEA») ТЕРЕНСА РЕТТИГАНА. «Датчес театр» (театральная компания «Теннент»). 6 марта. Режиссер Фрит Бенбэри; художник Тая Мойсеевич; исполнители: Пегги Эшкрофт (Эстер), Роланд Кальвер (Колльер), Кеннет Мор (Фредди), Барбара Лик (миссис Элтон).

«ДЯДЯ ВАНЯ» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод—Дж. Дейвис). «Артс театр». 27 марта. Режиссер Джон Ферналд; исполнители: Сирил Лакэм (Войницкий), Джон Джастин (Астров), Дженни Лэрд (Соня), Хелен Шинглер (Елена Андреевна), Ноэл Айлиф (Серебряков).

- «ЗИМНЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» («WINTER JOURNEY») КЛИФФОРДА ОДЕТСА. «Сент-Джеймсес театр». 3 апреля. Режиссер Сэм Уейнемейкер; художник Антони Холлэнд; исполнители: Майкл Редгрейв (Франк Эдджин), Гуджи Уитерс (Джорджи Эдджин), Сэм Уейнемейкер (Берни Додд).
- «УРАН 235» («URANIUM 235») ЮЭНА МАККОЛА. «Эмбасси театр» (группа «Театр Уоркпои»). 12 мая. Режиссер Джоан Литтлвуд; исполнители: Гарри Корбет, Франк Элиот, Хоуард Гурни, Юэн Маккол, Джералд Рэффлс, Анна Корвин*.
- «ТИМОН АФИНСКИЙ» («TIMON OF ATHENS») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 28 мая. Режиссер Тайрон Гатри; художник Тая Мойсеевич; исполнители: Андре Морелл (Тимон), Лео Маккери (Апемант), Питер Коук (Алкивиад), Джон Блетчли (поэт).
- «МИЛЛИОНЕРША» («THE MILLIONAIRESS») БЕРНАРДА ШОУ. «Нью театр» (театральная компания «Теннепт»). 27 июня. Режиссер Майкл Бешталл; художник Джеймс Бейли; исполнители: Кэтрин Хепбэрн (Эпитафия), Сирил Ритчард (Адриан), Роберт Хелпман (доктор).
- «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» («ROMEO AND JULIET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 15 сентября. Режиссер Хью Хант; художник Роджер Фёрс; исполнители: Алан Бейдел (Ромео), Клер Блум (Джульетта), Питер Финч (Меркуцио), Лоренс Пейн (Тибальт), Афина Сейлер (няня).
- «ЧУЖИЕ В СТРАНЕ» («STRANGERS IN THE LAND») МОНЫ БРЭНД. «Юнити театр». 21 ноября. Режиссер Хильда Маннинг; исполнители: Ш'и-Кью (Сен ли), Дафна Гарси (Кристина), Роджер Уоддис (Джон Джиффорд), Дженни Аллан (Джойс), Артур Хобсон (Дуглас), Джон Делемор (Родерик), Гордон Вернон (Мервин).
- «РИЧАРД II» («KING RICHARD II») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Лирик театр», Хаммерсмит (группа под руководством Гиллуда). 24 декабря. Режиссер Джон Гилгуд; художник Лоудон Сентхилл; исполнители: Пол Скофилд (Ричард), Эрик Портер (Болингброк), Герберт Ломас (Джон Гант), Джой Паркер (королева).

1953

- «ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ» («THE MERCHANT OF VENICE») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 6 января. Режиссер Хью Хант; художник Роджер Фёрс; исполнители: Пол Роджерс (Шейлок), Айрин Уорт (Порция), Клер Блум (Джессика), Дуглас Кемпбелл (Антонио).
- «ЭСКАПАДА» («ESCAPADE») РОДЖЕРА МАКДУГАЛА. «Сент-Джеймсес театр» (театральная компания «Шерек Плейерс»). 20 января. Режиссер Джон Ферналд; художник Хатчинсон Скотт; исполнители: Найджел Патрик (Джон Хемпден), Филлис Калверт (жена), Эрнест Кларк (глава школы), Алек Макковен (старшеклассник), Хью Гриффит (журналист).
- «ТАК ПОСТУПАЮТ В СВЕТЕ» («THE WAY OF THE WORLD») УИЛЬЯМА КОНГРИВА. «Лирик театр», Хаммерсмит (группа под руководством Гиллуда, театральная компания «Теннепт»). 19 февраля. Режиссер Джон Гилгуд; художник Джеймс Бейли; исполнители: Джон Гилгуд (Мирабель), Памела Браун (Милламант), Эрик Портер (Фейнал), Пол Скофилд (Уитвуд), Паулина Джеймсон (мисс Фейнал).

* Каждый из актеров исполнял по три-четыре роли.

- «КОРОЛЬ ЛИР» («KING LEAR») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Кингс театр», Хаммерсмит (труппа под руководством Доналда Уолфита). 23 февраля. Режиссер Наджент Монк; исполнители: Доналд Уолфит (Лир), Розалинд Айден (Корделия), Эйлин Барри (Гонерилья), Эллен Поллок (Регана), Ричард Гулден (шут), Льюис Кассон (герцог Глостерский).
- «ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ» («JULIUS CAESAR») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 24 февраля. Режиссер Хью Хант; художник Таня Моисеевич; художник по костюмам Алан Тагг; исполнители: Дуглас Кемпбелл (Цезарь), Пол Роджерс (Кассий), Уильям Девлин (Брут), Ивонна Кулетт (Кальпурния), Уильям Скуайр (Каска).
- «УБИЙСТВО В СОБОРЕ» («THE MURDER IN THE CATHEDRAL») ТОМАСА СТЕРН-СА ЭЛИОТА. «Олд Вик». 31 марта. Режиссер Роберт Хеллман; художник Алан Барло; исполнители: Роберт Донат (Томас Беккет), Дуглас Кемпбелл (второй искуситель), Уильям Скуайр (четвертый искуситель), Пол Роджерс (рыцарь).
- «ЖИЛАЯ КОМНАТА» («THE LIVING ROOM») ГРЭМА ГРИНА. «Уиндхэмс театр». 16 апреля. Режиссер Питер Гленвилл; художник Лесли Харри; исполнители: Дороти Тьютин (Роз Пембертон), Джон Робинзон (Майкл Деннис), Эрик Портмен (священник), Вайолет Фарбрадер (тетка Элен), Мери Джерролд (тетка Тереза), Валери Тейлор (миссис Деннис).
- «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Дж. Дейвис). «Артс театр». 23 апреля. Режиссер Джон Ферналд; художник Дисли Джонс; исполнители: Кэтрин Лейси (Аркадина), Майкл Гвинн (Треплев), Джейн Гриффитс (Нива), Алан Макноуэн (Тригорин), Фредерик Лейстер (Сорин).
- «ГЕНРИХ VIII» («KING HENRY VIII») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 6 мая. Режиссер Тайрон Гатри; художник Таня Моисеевич; исполнители: Пол Роджерс (Генрих), Уильям Скуайр (архиепископ), Александр Нокс (кардинал Уолси), Гвен Франгкон-Дейвис (королева Екатерина).
- «ТЕЛЕЖКА С ЯБЛОКАМИ» (THE APPLE CART) БЕРНАРДА ШОУ. «Хеймаркет театр». 7 мая. Режиссер Майкл Макоуэн; исполнители: Ноэл Коуард (король Магнус), Джордж Роз (Бонерджес), Маргарет Роулингс (Лизистрата), Маргарет Лейтон (Оринфия), Сесил Траунсер (Ванхаттен).
- «СПАСЕННАЯ ВЕНЕЦИЯ» («VENICE PRESERVED, OR A PLOT DISCOVERED») ТОМАСА ОТВЕЯ. «Лирик театр», Хаммерсмит (труппа под руководством Гилгуда). 15 мая. Режиссер Питер Брук; художник Лесли Харри; исполнители: Джон Гилгуд (Джаффер), Пол Скофилд (Пьер), Памела Браун (Аквилина), Эйлин Хэрли (Бельвидера).
- «ГЕНРИХ VI», части I, II, III, («KING HENRY VI») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик» (труппа Бирмингемского репертуарного театра). 13, 14, 15 июля. Режиссер Дуглас Сил; исполнители: Джек Мей (король), Розалинд Боксал (Маргарита), Эдгар Урефорд (Ричард Глостер и Хемфри), Джон Арнатт (Ричард Плантагенет), Ричард Паско (Сеффоля), Нэнси Джексон (Жанна д'Арк).
- «ГАМЛЕТ» («HAMLET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 14 сентября. Режиссер Майкл Бенталл; художник Кеннет Роуэлл; исполнители: Ричард Бёртон (Гамлет), Клер Блум (Офелия), Фэй Комптон (Гертруда), Лоренс Харди (Клавдий), Майкл Хордерн (Полоний).
- «МАКБЕТ» («MACBETH») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Кингс театр», Хаммерсмит (труппа под руководством Доналда Уолфита). 28 сентября. Режиссер Доналд

- Уолфит; исполнители: Доналд Уолфит (Макбет), Розалинд Айден (леди Макбет).
- «ВОЛЬПОНЕ» («VOLPONE») БЕНА ДЖОНСОНА. «Кингс тизтр», Хаммерсмит (группа под руководством Доналда Уолфита), 12 октября. Режиссер Доналд Уолфит; исполнители: Доналд Уолфит (Вольпоне), Розалинд Айден (Челия), Джон Уингард (Моска), Майкл Блит (Вольгоре), Джозеф Челтон (Корбаччо), Эрнест Хейр (Корвино), Денис Чиннери (Бонарио).
- «АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА» («ANTONY AND CLEOPATRA») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Принсес тизтр» (группа Шекспировского Мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне). 4 ноября. Режиссер Глен Байем Шоу; художник «Мотли»; исполнители: Пегги Эшкрофт (Клеопатра), Майкл Редгрейв (Антоний).
- «ВОЗВРАЩЕНИЕ» («THE RETURN») БРИДЖИТ БОЛАНД. «Датчес тизтр». 9 ноября. Режиссер Майкл Макоуэн; художник Фанни Тейлор; исполнители: Флора Робсон (сестра Агата), Эрнест Джей (капеллан), Эвид Линдсей (настоятельница), Энн Уолфорд (Анжела Суитин), Питер Мартин (Питер Суитин), Рой Малколм (Сирял Пламмер).
- «ПИГМАЛИОН» («PYGMALION») БЕРНАРДА ШОУ. «Сент-Джеймсес тизтр». 18 ноября. Режиссер Джон Клементс; художник Лоренс Ирвинг; художник по костюмам Элизабет Хаффенден; исполнители: Джон Клементс (Хиггинс), Кей Хаммонд (Элиза), Чарлз Виктор (Альфред Дулиттл). Николас Ханнен (полковник Пикеринг).
- «ПУТЕШЕСТВЕННИКИ» («THE TRAVELLERS») ЮЭНА МАККОЛА. «Тизтр Ройал», Стратфорд (группа «Тизтр Уоркшоп»). 24 ноября. Режиссер Джоан Литтлвуд; исполнители: Элен Сегал (Кэтрин), Юэн Маккол (Лоренц), Джин Ньюлав (Кари), Гарри Грин (Гориано), Джордж Купер (Меринг), Джордж Ласкомб (Стивенс), Джоби Бланшар (Эккерт), Лейла Гринвуд (Герда), Кармен Бланк-Сичел (Анна), Гарри Корбет (Маклин), Говард Гурни (Майар).

1954

- «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» («TWELFTH NIGHT») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 6 января. Режиссер Денис Кари; художник Джеймс Бейли; исполнители: Клер Блум (Виола), Майкл Хордерн (Мальволио), Ричард Бёртон (сэр Тоби), Пол Дейнмен (Фесте), Джон Невилл (Орсино), Уильям Скуайр (сэр Эндрю Эгьючик).
- «КОРИОЛАН» («CORIOLANUS») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 23 февраля. Режиссер Майкл Бенталл; художник Одри Краддес; исполнители: Ричард Бёртон (Кориолан), Фэй Комптон (Волумния), Клер Блум (Виргилия), Уильям Скуайр (Менений Агриппа), Пол Дейнмен (Тулл Авфидий), Джон Невилл (Коминий), Роберт Харди (Тит Ларций).
- «БУРЯ» («THE TEMPEST») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 13 апреля. Режиссер Роберт Хеллман; художник Лесли Харри; исполнители: Майкл Хордерн (Просперо), Клер Блум (Миранда), Ричард Бёртон (Калибан), Джон Невилл (Фердинанд).
- «ЧАЙНЫЙ ДОМИК ПОД АВГУСТОВСКОЙ ЛУНОЙ» («THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON») ДЖОНА ПАТРИКА по роману В. ШНАЙДЕРА. «Хэр Мэджестис тизтр». 22 апреля. Режиссер Роберт Льюис; художник Питер Ларкин; ху-

дожник по костюмам Ноэл Тейлор; исполнители: Эли Воллач (Сакви), Уильям Сильвестер (капитан Фисби), Лионел Мёртон (капитан Маклин), Джон Бушелл (полковник Пэрди), Чин Ю (Цветущий лотос).

«КРОВАВАЯ СВАДЬБА» («BODAS DE SANGRE») ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ (перевод — Р. О'Коннелл и Дж. Грэм-Лайан). «Артс тиэтр». 3 марта. Режиссер Питер Холл; исполнители: Беатрикс Леманн (мать), Николас Эймер (женх), Розалинд Боксал (невеста), Лионел Джеффрис (отец), Алек Манго (Леонардо), Хитер Чейсен (жена), Джилиан Уэбб (теща), Глэдис Бут (соседка).

«ВИШНЕВЫЙ САД» А. П. ЧЕХОВА. (Адаптированный перевод — Джон Гилгуд). «Лирик тиэтр», Хаммерсмит. 21 мая. Режиссер Джон Гилгуд; художник Ричард Лейк; исполнители: Гвен Франккон-Дейвис (Раневская), Эсме Перси (Гаев), Тревор Хоуард (Лопахин), Роберт Эддисон (Епиходов), Шерли Робертс (Аня), Шарлотта Митчелл (Дувиша), Дейвид Маркем (Трофимов), Паулин Джеймсон (Варя), Джон Беннет (Яша), Хью Прайс (Фирс).

«ГЕДДА ГАБЛЕР» («HEDDA GABLER») ГЕНРИКА ИБСЕНА. (Адаптированный перевод — Макс Фабер). «Лирик тиэтр», Хаммерсмит. 8 сентября. Режиссер Питер Эшмор; художник «Мотли»; исполнители: Пегги Эшкрофт (Гедда), Джордж Девин (Тесман), Алан Бейдел (Левборг), Майкл Мак Лиамуар (Брак), Рейчел Кемпсон (Теа).

«МАКБЕТ» («MACBETH») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 9 сентября. Режиссер Майкл Бенталл; художник Одри Краддес; исполнители: Пол Роджерс (Макбет), Энн Тодд (леди Макбет), Джон Невилл (Макдуф), Эрик Портер (Банко), Роберт Харди (Дункан), Пол Дейнмен (Малколм), Николас Эймер (Доналбейн), Джон Вуд (Леннокс).

«ОТДЕЛЬНЫЕ СТОЛИКИ» («СТОЛИК У ОКНА» и «СТОЛИК № 7») «SEPARATE TABLES» («TABLE BY THE WINDOW», «TABLE NUMBER SEVEN») ТЕРЕНСА РЕТТИГАНА. «Сент-Джеймсес тиэтр». 22 сентября. Режиссер Питер Гленвилл; художник Майкл Уэйт; исполнители: Маргарет Лейтон (миссис Шенкленд и мисс Рейлтон-Бел), Эрик Портмен (м-р Мартин и майор Поллок).

«СВЯТАЯ ИОАННА» («SAINT JOAN») БЕРНАРДА ШОУ. «Артс тиэтр». 29 сентября. Режиссер Джон Ферналд; художник Пол Майо; исполнители: Шибоб Маккенна (Жанна), Чарлз Ллойд Пэк (Инквизитор), Дуглас Уилмер (Варвик), Кеннет Уильямс (Дофин), Дейвид Марч (Стогамбер).

«БРАВЫЙ СОЛДАТ ШВЕЙК» («THE GOOD SOLDIER SCHWEIK») ЮЭНА МАККОЛЛА по роману ЯРОСЛАВА ГАШЕКА. «Тиэтр Ройал», Стратфорд (труппа «Тиэтр Уоркшоп»), 9 ноября. Режиссер Джоан Литтлвуд; исполнитель: Макссуэлл Шоу (Швейк).

«ПИТЕР ПЭН» («PETER PAN») ДЖЕЙМСА БАРРИ. «Скала». 23 декабря. Режиссер Джон Ферналд; исполнители: Барбара Келли (Питер Пэн), Дороти Бромилей (Уэнди), Ричард Уордсуорд (Джеймс Хук и мистер Дарлинг).

1955

«РИЧАРД II» («KING RICHARD II») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Тиэтр Ройал», Стратфорд (труппа «Тиэтр Уоркшоп»). 17 января. Режиссер Джоан Литтлвуд; художник Джон Бьюри; художники по костюмам Джозефина Уилкинсон и Шерли Джонс; исполнители: Гарри Корберт (Ричард), Джордж Купер (Болингброк).

- «РИЧАРД II» («KING RICHARD II») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 18 января. Режиссер Майкл Бенталл; художник Лесли Харри; исполнители: Джон Невилл (Ричард), Эрик Портер (Болингброк), Мередит Эдуардс (Джон Гант), Вирджиния Маккена (королева).
- «ГЕНРИХ IV», части I и II («KING HENRY IV») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 27 и 28 апреля. Режиссер Дуглас Сил; художник Одри Краддес; исполнители: Эрик Портер (Генрих IV), Роберт Харди (принц Генрих), Пол Роджерс (Фальстаф), Джон Невилл (Хотспер), Энн Тодд (леди Перси).
- «ЖАВОРОНОК» («L'ALOUETTE») ЖАНА АНУЯ. (Перевод — Кристофер Фрай). «Лирик театр», Хаммерсмит. 11 мая. Режиссер Питер Брук; художник Жан-Дени Малькле; исполнители: Дороти Тьютин (Жанна), Доналд Плизенс (Дофин), Ричард Джонсон (Варвик), Лоренс Несмит (Копон), Дейвид Бэрд (Бодрикур), Майкл Гудлиф (Инквизитор), Джордж Марселл (Ля Хир), Майкл Дейвид (Ладвеню).
- «ТИГР У ВОРОТ» («TIGER AT THE GATES», франц. название: «LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU») ЖАНА ЖИРОДУ. (Адаптированный перевод — Кристофер Фрай). «Аполло театр». 2 июня. Режиссер Гаролд Клармен; художник Лоудон Сентхилл; исполнители: Майкл Редгрейв (Гектор), Барбара Джеффорд (Андромаха), Николас Ханнен (Приам), Вальтер Фитцджеральд (Улисс), Диана Силенто (Елена), Лео Сисери (Парис).
- «РУССКИЕ ГОВОРЯТ «ДА» («THE RUSSIAN FOR YES») ТОМА КОБЛИИ. «Юнити театр». 6 мая. Режиссер Джоан Кларк. Исполнители: Билл Нортон (м-р Баррат), Анна Уэлш (м-с Баррат), Тоба Манн (Терри), Симонет Фостер (Джози), Сесилия Джозеф (Берни), Билл Ричардсон («Иван»), Джон Мейтленд (Джери), Изабелла Стритер (м-с Уолтондели), Дейвид Эванс («Борис»).
- «МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО» («MUCH ADO ABOUT NOTHING») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Пэлэс театр» (труппа Шекспировского Мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне). 21 июля. Режиссер Джон Гилгуд; художник Мариано Андре; исполнители: Джон Гилгуд (Бенедикт), Пегги Эшкрофт (Беатриче), Антони Николлс (Леонат), Джудит Стотт (Геро), Антон Айрлэнд (дон Педро), Ричард Истон (Клавдий).
- «МИСТЕР КЭТТЛ И МИССИС МУН» («THE SCANDALOUS AFFAIR OF MR. KETTLE AND MRS. MOON») ДЖОНА ПРИСТЛИ. «Датчес театр». 1 сентября. Режиссер Тони Ричардсон; художник Пол Майо; исполнители: Клайв Мортон (Джордж Кэттл), Фрэнсис Роу (Делия Мун), Уэнди Крэг (Моника), Раймонд Фрэнсис (Генри Мун), Джулиан Сомерс (Хардэйкр), Беккет Болд (Клинтон), Ричард Уорнер (Стрит), Филлис Моррис (миссис Твигг), Джон Моффит (д-р Гревек).
- «ОВЕЧИЙ ИСТОЧНИК» («FUENTE OVEJUNA») ЛОПЕ ДЕ ВЕГА. «Театр Ройал», Стратфорд (труппа «Театр Уоркшоп»). 27 сентября. Режиссер Джоан Литтлвуд; исполнители: Барбара Браун (Лауренсия), Питер Бриджмонт (Фрондосо), Говард Гурни (Эстебан), Брайан Мёрфи (Менго), Авис Баннейдж (Паскуала).
- «ЗИМНЯЯ СКАЗКА» («THE WINTER'S TALE») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 1 ноября. Режиссер Майкл Бенталл; художник Питер Райс; исполнители: Пол Роджерс (Леонт), Уэнди Хиллер (Гермиона), Маргарет Роулингс (Паулина), Денис Холмс (Камилло).

«ГАМЛЕТ» («HAMLET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Феникс театр»* (театральная компания «Теннент»). 8 декабря. Режиссер Питер Брук; художник Жорж Вакевич; исполнители: Пол Скофилд (Гамлет), Мери Юр (Офелия), Алек Клуэс (Клавдий), Диана Уиниард (Гертруда), Эрнест Тезигер (Полоний), Ричард Джонсон (Лаэрт), Майкл Дейвид (Горацио), Ричард Паско (Фортинбрас).

«ДИКАЯ УТКА» («VILDANDEN») ГЕНРИКА ИБСЕНА. (Перевод — Макс Фабер), «Савилл театр» (группа под руководством Джона Клементса). 21 декабря. Режиссер Марри Макдоналд; художник Лоренс Ирвинг; исполнители: Эмлин Уильямс (Ялмар Экдал), Дороти Тьютин (Хедвиг), Джордж Релф (старик Экдал), Анжела Бэддели (Гина Экдал), Майкл Гоу (Греггерс Верле).

1956

«НЕКРАСОВ» («NEKRASSOV») ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА. (Перевод — С. и Дж. Лисон). «Юнити театр». 6 января. Режиссер Маргерит Шоу.

«ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА» («DIE DREIGROSCHENOPER») БЕРТОЛЬТА БРЕХТА (музыка К. Вайль). (Адаптированный перевод — Марк Блитштейн). «Ройал Корт театр». 9 февраля. Режиссер Сам Уейнмейкер; художник Каспар Нерр; исполнители: Билл Оуэн (Мэххит), Эрик Полманн (Пичэм), Лиза Ли (миссис Пичэм), Дафна Андерсон (Полли), Мария Римьюсэт (Дженни), Юэн Маккол (уличный певец).

«ОТЕЛЛО» («OTHELLO») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 21 и 22 февраля. Режиссер Майкл Бенгалл; художник Лоудон Сентхилл; исполнители: Джон Невилл и Ричард Бёртон (попеременно играли роли Отелло и Яго), Розмери Харрис (Дездемона), Уэнди Хиллер (Эмилия), Антони Уайт (Кассио), Ричард Уордсуорт (Родриго), Джек Гуиллим (Брабанцио).

«СОПЕРНИКИ» («THE RIVALS») РИЧАРДА ШЕРИДАНА. «Савилл театр» (группа под руководством Джона Клементса). 23 февраля. Режиссер Уильям Чаппелл; художник Питер Райс; исполнители: Джон Клементс (сэр Антони Абсолют), Кей Хаммонд (мисс Лидия), Пегги Симисон (Джулия), Лоренс Харви (капитан Абсолют), Пол Дейнмен (Фокленд), Афина Сейлор (миссис Малапроп).

«ТРОИЛ И КРЕССИДА» («TROIUS AND CRESSIDA») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 3 апреля. Режиссер Тайрон Гатри; художник Фредерик Круг; исполнители: Джон Невилл (Троил), Розмери Харрис (Крессида), Пол Роджерс (Пандар).

«ВЛАСТЬ И СЛАВА» («THE POWER AND THE GLORY») ДЕНИСА КЭННАНА и П. БОСТА по роману ГРЭМА ГРИНА. «Феникс театр». 5 апреля. Режиссер Питер Брук; художник Жорж Вакевич; исполнитель: Пол Скофилд (священник).

«СУРОВОЕ ИСПЫТАНИЕ»* («THE CRUCIBLE») АРТУРА МИЛЛЕРА. «Ройал Корт театр» (группа «Инглиш Стейдж компани»). 9 апреля. Режиссер Джордж Девин, ассистент Тони Ричардсон; художник Стивен Донкастр; художник по костюмам «Могли»; исполнители: Майкл Гуин (Джон Проктор), Джон Уэлш (Пэррис), Кеннет Хей (Хейл), Джордж Девин (Дэнфорт), Розали Кратчли (Элизабет), Мери Юр (Абигаиль), Джоан Плурайт (Мери).

* До премьеры в Лондоне спектакль был показан в Москве.

* Во многих странах мира, в том числе в СССР, шла под названием «Салемские колдуньи».

- «ОГЛЯНИСЬ ВО ГНЕВЕ» («LOOK BACK IN ANGER») ДЖОНА ОСБОРНА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 8 мая. Режиссер Тони Ричардсон; художник Алан Тагг; исполнители: Кеннет Хей (Джимми), Мери Юр (Элисон), Алан Бейтс (Клифф), Элена Хьюс (Хелина).
- «ПРОДАВЕЦ ДОЖДЯ» («THE RAINMAKER») РИЧАРДА НЭША. «Сент-Мартинс театр». 31 мая. Режиссеры Джек Минстер и Сэм Уейнемейкер; художник Ралф Алсванг; исполнители: Джералдина Пейдж (Лиззи), Сэм Уейнемейкер (Билл Старбак).
- «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» («ROMEO AND JULIET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 12 июня. Режиссер Роберт Хелпман; художник Лоудон Сентхилл; исполнители: Джон Невилл (Ромео), Клер Блум (Джульетта), Пол Роджерс (Меркуцио), Уинни Кларк (няня), Джек Гуиллим (монах).
- «СМЕРТНИК» («THE QUARE FELLOW») БРЕНДАНА БИЭНА. «Театр Ройал», Стратфорд (труппа «Театр Уоркшоп»). 24 мая. Режиссер Джоан Литтлвуд; художник Джон Бьюри; исполнители: Дагли Фостер, Максвелл Шоу, Джералд Дайнвор, Глин Эдуардс, Барри Клейтон.
- «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Д. Магаршак). «Савилл театр» (труппа под руководством Джона Клементса). 2 августа. Режиссер Майкл Макоуэн; художник «Мотли»; исполнители: Перлита Нилсон (Нина), Диана Уингард (Аркадина), Линдон Брук (Трешлев), Хью Уильямс (Тригорин).
- «ТИМОН АФИНСКИЙ» («TIMON OF ATHENS») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 5 сентября. Режиссер Майкл Бенталл; художник Лесли Харри; исполнители: Ралф Ричардсон (Тимон), Брайан Пантер (Алкивиад), Джон Моррис, Ричард Карпентер, Дейвид Додимер (сенаторы), Пол Карран (Флавий), Маргарет Уайтинг (Тимандра), Розмери Уэбстер (Фирния), Дадли Джонс (Апемант).
- «ПОД МОЛОЧНЫМ ЛЕСОМ» («UNDER MILK WOOD») ДАЙЛОНА ТОМАСА. «Нью театр» (театральная компания Теннент). 20 сентября. Режиссеры Дуглас Клевердон и Эдуард Бёрнхэм; художник Майкл Трэнгмар; исполнители: Доналд Хаустон (Ведущий), Уильям Скуайр (капитан Кэт), Диана Маддокс (Поли Гартер), Питер Холлидэй (Синбад).
- «ДИЛЕММА ВРАЧА» («THE DOCTOR'S DILEMMA») БЕРНАРДА ШОУ. «Савилл театр» (труппа под руководством Джона Клементса). 4 октября. Режиссер Джулиан Эмис; художник Питер Райс; исполнители: Энн Тодд (Дженифер), Льюис Кэссон (сэр Патрик Келлен), Майкл Хордерн (сэр Ралф Блумфилд), Лоренс Харди (д-р Кетлер Уолпол), Пол Дейнмен (Луи Дюбеда).
- «ВИД С МОСТА» («A VIEW FROM THE BRIDGE») АРТУРА МИЛЛЕРА. «Комеди театр» (труппа «Нью Уотергейт театр клуб»). 11 октября. Режиссер и художник Питер Брук; исполнители: Антони Куэйл (Эдди), Мери Юр (Кэтрин), Ян Беннен (Марко), Брайан Бэдфорд (Родольфо), Мерс Дженкинс (Беатрис).
- «ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ СЫЧУАНИ» («DER GUTE MENSCH VON SEZUAN») БЕРТОЛЬТА БРЕХТА. (Адаптированный перевод — Эрик Бентли). «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 31 октября. Режиссер Джордж Деви; художник Тео Отто; исполнители: Пегги Эшкрофт (Шен Те), Джордж Деви (Ши-фу).
- «ОБНАЖЕННАЯ СО СКРИПКОЙ» («NUDE WITH VIOLIN») НОЭЛА КУАРДА. «Глоб театр». 7 ноября. Режиссеры Джон Гилгуд и Нозл Коуард; художник Пол Австе; исполнители: Джон Гилгуд (Себастьян), Дейвид Хорн (Яков), Джойс Кори (вдова).

- «УЧЕНИК ДЬЯВОЛА» («THE DEVIL'S DISCIPLE») БЕРНАРДА ШОУ. «Уинтер Гарден». 8 ноября. Режиссер Ноэл Уиллмен; художник Антони Холлэнд; исполнители: Тайрон Пауер (Дик Даджен), Дейвид Лэнгтон (Его преподобие Андерсон), Джоан Макатур (миссис Даджен), Ноэл Уиллмен (генерал Бергонь).
- «ДНЕВНИК АННЫ ФРАНК» («THE DIARY OF ANNE FRANK»). ФРЕНСИС ГУДРИЧ и АЛБЕРТА ХЭККЕТА. «Феникс театр» (театральная компания «Теннетт»). 29 ноября. Режиссер Фрит Бенбэри; художник Борис Аронзон; исполнители: Перлита Нилсон (Анна Франк), Джордж Воскович (Отто Франк), Мириам Карлин (г-жа Франк), Макс Бэкон (г-н Ван Даан), Харри Локхарт (Питер), Кларисса Штольц (Марго Фрай), Вера Фьюзек (г-жа Ван Даан).
- «ЖЕНА ИЗ ДЕРЕВНИ» («THE COUNTRY WIFE») УИЛЬЯМА УИЧЕРЛИ. «Ройал Корт театр» (группа «Инглиш Стейдж компани»). 12 декабря. Режиссер Джордж Девин; художник «Мотли»; исполнители: Джоан Плоурайт (жена из деревни), Джордж Девин (м-р Пинчуайф), Лоренс Харви (м-р Хорнер), Диана Черчилль (леди Фиджет), Эсме Перси (сэр Джаспер Фиджет).

1957

- «ДВА ВЕРОНЦА» («THE TWO GENTLEMEN OF VERONA») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 22 января. Режиссер Майкл Лэнгэм; художник Тая Моисеевич; исполнители: Ричард Гейл (Валентин), Кейт Мичелл (Протей), Барбара Джеффорд (Джулия), Розмери Уэбстер (Люцетта), Ингрид Хафнер (Сильвия), Роберт Хеллман (Лаунс).
- «СОТВОРЕНИЕ БОГА МУ» («THE MAKING OF MOO») НАЙДЖЕЛА ДЕННИСА. «Ройал Корт театр» (группа «Инглиш Стейдж компани»). 25 июня. Режиссер Тони Ричардсон; художник Одри Краддес; исполнители: Джордж Девин (Фредрик), Джон Осборн (Доналд), Джоан Плоурайт (Элизабет), Антони Крейтон, Роберт Стивенс, Джон Вуд (гуземцы).
- «ЦИАНАМИД» («CYANAMIDE») БЕРТА МАРНИКА. «Юнити театр». 28 июня. Режиссер Джо Макколум; исполнитель: Пат Смит (Эсси Ярик).
- «ТИТ АНДРОНИК» («TITUS ANDRONICUS») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Столл театр». (Возобновление постановки Шекспировского Мемориального театра 1955 г.). 2 июля. Режиссер Питер Брук; декорации и музыка: Питер Брук, Майкл Нортен, Дезмонд Хили, Уильям Близард; исполнители: Лоренс Оливье (Тит Андроник), Вивьен Ли (Лавиния), Максин Одли (Тамора), Алан Уэбб (Марк Андроник), Ралф Майкл (Бассиан).
- «КОМЕДИАНТ» («THE ENTERTAINER») ДЖОНА ОСБОРНА. «Пэлэс театр». 10 сентября. Режиссер Тони Ричардсон; художник Алан Тагг; художник по костюмам Клар Джеффри; исполнители: Лоренс Оливье (Арчи), Джоан Плоурайт (Джин), Ричард Паско (Франк), Джордж Релф (Били).
- «ГАМЛЕТ» («HAMLET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 18 сентября. Режиссер Майкл Бенталл; художник Одри Краддес; исполнители: Джон Невилл (Гамлет), Джек Гуиллим (Клавдий), Корал Браун (Гертруда), Джуди Денч (Офелия), Дерек Френсис (Полоний), Джон Хамфри (Лаэрт).
- «ГЕНРИХ VI», части I, II, III («KING HENRY VI») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 16 (I и II), 17 (III) октября. Режиссер Дуглас Сил; художник Лесли Харри; исполнители: Пол Дейнмен (король), Барбара Джеффорд (Маргарита), Джек Гуиллим (Ричард Плантагенет), Дерек Годфри (Сеффолк и Ричард Глостер), Эдуард Хардвик (Хемфри).

- «САМЫЙ БОЛЬШОЙ ВОР В ГОРОДЕ» («THE BIGGEST THIEF IN TOWN») ДАЛТОНА ТРУМБО. «Юнити театр». 8 ноября. Режиссер Лори Дейвис; художник Джин Уолтон; исполнители: Бернард Голдмен, Луи Райнс, Кевин Фитцджеральд.
- «МЕРА ЗА МЕРУ» («MEASURE FOR MEASURE») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 19 ноября. Режиссер Маргарет Уэбстер; художник Барри Кей; исполнители: Джон Невилл (Анджело), Дерек Годфри (Луцио), Барбара Джеффорд (Изабелла).
- «БУРЯ» («THE TEMPEST») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Друри Лейн» (труппа Шекспировского Мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне). 5 декабря. Режиссер Питер Брук; художники Питер Брук, Майкл Нортен, Кеган Смит, Уильям Близард; исполнители: Джон Гилгуд (Просперо), Дорин Арис (Миранда), Алек Клунс (Калибан), Ричард Джонсон (Фердинанд), Марк Дигнем (Антонио).
- «ПОХИЩЕНИЕ ПОЯСА» («THE RAPE OF THE BELT») БЕНА У. ЛЕВИ. «Пиккадилли театр». 12 декабря. Режиссер Джон Клементс; художник Малколм Прайд; исполнители: Джон Клементс (Геракл), Констанс Каммигс (Антиопа), Кей Хамонд (Ипполита), Ричард Аттенбороу (Тезей).
- «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» («A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 23 декабря. Режиссер Майкл Бенталл; художник Джеймс Бейли; исполнители: Джек Гуиллим (Тезей), Корал Браун (Елена), Розмери Уэбстер (Гермия), Джойс Редман (Титания), Дерек Годфри (Оберон), Джон Хамфри (Деметрий), Ричард Гейл (Лизандр).

1958

- «РОБИН ГУД И ЕГО ВЕСЕЛЫЕ ПАРНИ» («ROBIN HOOD AND HIS MERRY MEN»). Политическое ревю. «Юнити театр». 4 января. Исполнители: Филлис Голдмен (Робин Гуд), Франк Вэглэнд, Том Кернот, Рита Филлот, Дейвид Кристи, Лори Дейвис, Изабелла Стритер, Раймонд Кросс.
- «СУРОВОЕ ИСПЫТАНИЕ» («THE CRUCIBLE») АРТУРА МИЛЛЕРА. «Юнити театр». 22 февраля. Режиссер Джо Макколум; художник Кен Спраг; исполнители: Майкл Льюис (Проктор), Джефф Раймонд (Дэнфорт), Элен Стивенс (Элизабет), Джон Оксенбоулд (Пэррис), Элизабет Тофт (Мери Уоррен), Изабелла Шелли (Ребекка).
- «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» («TWELFTH NIGHT») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 1 апреля. Режиссер Майкл Бенталл; художник Дезмонд Хили; исполнители: Барбара Джеффорд (Виола), Джилл Диксон (Оливия), Ричард Уордсуорт (Мальволио), Джон Хамфри (Орсино), Джон Невилл (сэр Эндрю Эггючик), Пол Дейннен (сэр Тоби).
- «ГЕНРИХ VIII» («RING HENRY VIII») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 13 мая. Режиссер Майкл Бенталл; художник Лсудон Сентхилл; исполнители: Гарри Андрус (Генрих), Джон Гилгуд (кардинал Уолси), Эдит Эванс (королева Екатерина), Джек Гуиллим (герцог Букингемский).
- «ВКУС МЕДА» («A TASTE OF HONEY») ШИЛЫ ДЕЛЭНИ. «Театр Ройал», Стратфорд (труппа «Театр Уоркшоп»). 27 мая. Режиссер Джоан Литтлвуд; художник Джон Бьюри; исполнители: Френсис Кука (Джозефина), Авис Баннейдж (Элен), Джон Бэй (Питер), Джимми Мур (юноша), Марри Мелвин (Джеффри).

- «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА» («HEARTBREAK HOUSE») БЕРНАРДА ШОУ. «Юнити театр». 6 июня. Режиссер Джо Макколум; художник Кен Спраг; исполнители: Джон Оксенбулд (капитан Шотовер), Артур Соуттер (Менген), Изабелла Кэмпбелл (Элли Дэн).
- «ДЛИННЫЙ ПУТЬ В НОЧЬ» («LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT») ЮДЖИНА О'НИЛА. «Нью Уотергейт театр». Июль. Режиссер Хозе Квивтеро; художник Дейвид Хейс; исполнители: Антони Куэйл (отец). Гвен Франккон-Дейвис (мать), Алан Бейтс (сын).
- «МАЙОР БАРБАРА» («MAJOR BARBARA») БЕРНАРДА ШОУ. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 28 августа. Режиссер Джордж Девин; художник «Мотли»; исполнители: Джоан Плоурайт (Барбара), Пол Дейнмен (Казенс), Алан Уэбб (Андершафт).
- «ЗАЛОЖНИК» («THE HOSTAGE») БРЕНДАНА БИЭНА. «Театр Ройал», Стратфорд (труппа «Театр Уоркшоп»). 14 октября. Режиссер Джоан Литтлвуд; художник Шон Кенни; исполнители: Альфред Линч (Лесли, заложник). Селия Солкелд (Тереза), Брайан Марфи, Стивен Като, Юта Джойс, Глин Эдуардс, Эйлин Кенналли, Рой Барнет, Лейла Гринвуд, Анна Бич.
- «ПРИВИДЕНИЯ» («Gengangere») ГЕНРИКА ИБСЕНА. Английский вариант НОРМАНА ГИНСБАРИ. «Олд Вик». 12 ноября. Режиссер Джон Ферналд; художник Нил Хобсон; исполнители: Флора Робсон (фру Альвинг), Роналд Льюис (Освальд), Майкл Хордерн (пастор Мандерс), Даниил Торндайк (Энгстран), Анна Иддон (Регина).
- «ЖАРКАЯ ЛЕТНЯЯ НОЧЬ» («HOT SUMMER NIGHT») ТЭДА УИЛЛИСА. «Нью театр». 26 ноября. Режиссер Питер Коутс; художник Хатчинсон Скотт; исполнители: Джон Слейтер (профсоюзный деятель), Джоан Миллер (его жена), Андрее Мелли (дочь), Ллойд Рекорд (цветной юноша).

1959

- «ДЛИННЫЙ И КОРОТКИЙ И ВЫСОКИЙ» («THE LONG AND THE SHORT AND THE TALL») УИЛЛИСА ХОЛЛА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 7 января. Режиссер Линдсей Андерсон; художник Алан Тагг; исполнители: Питер О'Тул, Роберт Шоу, Эдуард Джадд, Роналд Фрейзер, Дейвид Эндрюс, Альфред Линч, Брайан Прингл.
- «ПУЭРТО ФРАНКО» («PUERTO FRANCO») ЛЕОНАРДА ПЭКА. «Юнити театр». 30 января. Режиссер Анна Дайсон; художник Николас Фергусон; исполнители: Майкл Хеннен (заведующий местным отделением компании), Бернард Форрест (его заместитель), Луи Рейнс (сопротивляющийся), Раймонд Кросс (священник), Стефани Скай (девица), Элен Косгрейв (цветная служанка).
- «ДЕЛА ПОШЛИ НЕ ТЕ» («FINGS AIN'T WOT THEY USED T'BE»). Мюзикл. Текст — ФРАНК НОРМЕН; музыка — ЛИОНЕЛЬ БАРТ. «Театр Ройал» (труппа «Театр Уоркшоп»). 21 февраля. Режиссер Джоан Литтлвуд; художник Джон Бьюри; исполнители: Глин Эдуардс, Уоллас Итон, Юта Джойс, Джордж Сьюэлл, Мириам Карлин, Джеймс Бут, Тони Палмер, Барбара Уиндзор.
- «ОРФЕЙ СПУСКАЕТСЯ В АД» («ORPHEUS DESCENDING») ТЕННЕСИ УИЛЬЯМСА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 14 мая. Режиссер Тони Ричардсон; художник Лоуден Сентхилл; исполнители: итальянская актриса Иза Миранда (Леди), Джари Кокрелл (Вэл), Диана Чиленто (Кэррол).

- «ЗАПРИТЕ СВОИХ ДОЧЕРЕЙ» («LOCK UP YOUR DAUGHTERS»). Мюзикл. Текст БЕРНАРДА МАЙЛСА по роману ФИЛДИНГА, музыка ЛОРИ ДЖОНСОН; текст песен — ЛИОНЕЛЬ БАРТ. «Мермейд театр». 28 мая. Режиссер Питер Ко; художник Шон Кенни; исполнители: Ричард Уордсуорт (судья Скуизам). Хай Хэзелл (миссис Скуизам), Стефани Восс (Хиларет), Маделен Ньюбери (служанка), Джон Шарп (Политик), Фредерик Джегер (Рэмбл). Теренс Купер (Констант).
- «КОРНИ» («ROOTS») АРНОЛЬДА УЭСКЕРА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 30 июня. Режиссер Джон Декстер; художник Джоселин Герберт; исполнители: Джоан Плоурайт (Бити), Джек Родни (отец), Гвен Нелсон (мать), Петси Байрн (сестра), Чарлз Кей (Джимми), Бренда Питерс (Пэрл).
- «БУМАГИ АСПЕРНА» («THE ASPERN PAPERS») МАЙКЛА РЕДГРЕЙВА по роману ГЕНРИ ДЖЕЙМСА. «Куинс театр» (театральная компания «Теннент» совместно с П. Добени и театральной компанией «М. Редгрейв продакшнс лимитед»). 12 августа. Режиссер Бэзил Дин; художник Пол Майо; художник по костюмам «Мотли»; исполнители: Майкл Редгрейв (писатель), Беатрикс Леманн (мисс Бордеро), Флора Робсон (мисс Тина), Нэнси Нэвинсон (служанка), Олаф Пули (слуга).
- «КОК-А-ДУДЛ ДЕНДИ» («СОКК-A-DOODLE DANDY») ШОНА О'КЕЙСИ. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 17 сентября (до этого показан на Эдинбургском фестивале). Режиссер Джордж Девин; художник Шон Кенни; исполнители: Дж. Девлин (Майкл Мартрум), Уилфред Лоусон (матрос), Этейн О'Делл (деревенская девушка).
- «ТАНЕЦ СЕРЖАНТА МАСГРЕЙВА» («SERJEANT MUSGRAVE'S DANCE») ДЖОНА АРДЕНА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 22 октября. Режиссер Линдсей Андерсон; художник Джоселин Герберт; исполнители: Ян Беннен (сержант Масгрейв), Донал Донелли (рядовой Спарки), Алан Доби (рядовой Харст), Франк Финлей (рядовой Аттерклиф), Джеймс Бри (Бладжон), Ричард Колдикот (пастор), Майкл Хант (констебль), Стратфорд Джонс (мэр), Фреда Джексон (миссис Хитчкок), Патси Бирн (Анни).
- «РОСМЕРСХОЛЬМ» («ROSMERSHOLM») ГЕНРИКА ИБСЕНА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 18 ноября. Режиссер Джордж Девин; художник «Мотли»; исполнители: Пегги Эшкрофт (Ребекка), Эрик Портер (Росмер), Марк Дигнем (Кроль), Патрик Мэджи (Ульрик Брендель), Джон Блетчли (патер Мортенсгор), Би Даффелл (мадам Хельсет).
- «ОСТРОВ СОКРОВИЩ» («TREASURE ISLAND») по СТИВЕНСОНУ. «Мермейд театр». 14 декабря. Режиссер Питер Ко; художник Шон Кенни; исполнители: Бернард Майлс (Длинный Джон Силвер), Джон Холл (Джим), Майкл Шепли, Джон Раддок, Джон Боксер, Дейвид Додимед, Норман Митчелл, Дуглас Блекуэлл.

1960

- «ДЕНЬ БЛУМА» («BLOOMSDAY») АЛЛАНА МАКЛЕЛЛАНДА по роману ДЖОЙСА «Улисс». «Юнити театр». 1 января. Режиссер Аллан Маклелланд; художник Шон Кенни; исполнители: Джо Макколум (Леопольд Блум), Денис Хауторн (Стивен Дэдалус).

- «СВЯТАЯ ИОАННА» («SAINT JOAN») БЕРНАРДА ШОУ. «Олд Вик». 9 февраля. Режиссер Дуглас Сил; художник Лесли Харри; исполнители: Барбара Джеффорд (Жанна), Алек Маккоуэн (Дофин), Роберт Харрис (Кошон), Уолтер Хадд (Инквизитор), Джордж Бейкер (Варвик), Дейвид Кинг (Бодрикур), Джон Моффэтт (Стогамбер), Джосс Акленд (Архиепископ), Джереми Кемп (Ля Хир), Доуалд Хаустон (Дюнуа).
- «ВИЗИТ НА МАЛЕНЬКУЮ ПЛАНЕТУ» («VISIT TO A SMALL PLANET») ГОРА ВИДАЛА. «Вестминстер тизтр». 25 февраля. Режиссер Чарлз Хикмен; художник Антони Холлэнд; исполнители: Алан Бейдел (гость из космоса), Франк Петтинджелл (генерал), Джоанна Данхэм (девушка), Брайен Марри (молодой человек), Бесси Лав и Джерри Десмонд (хозяева дома).
- «ПОЖНЕШЬ БУРЮ» («INHERIT THE WIND») ДЖЕРОМА ЛОУРЕНСА и РОБЕРТА ЛИ. «Сент-Мартинс тизтр». 16 марта. Режиссер Теренс Килбэрн; художник Майкл Тренмар; исполнители: Эндрю Крукшенк (Генри Драммонд адвокат), Генри Маккарти (Брейди), Ноэл Колмен (Его преподобие Иеремиа Браун).
- «НОСОРОГИ» («RHINOCEROS») ЭЖЕНА ИОНЕСКО. (Перевод — Дерек Проус). «Ройал Корт тизтр» (группа «Инглиш Стейдж компани» совместно с О. Левенстейном и В. Манковиц). 28 апреля. Режиссер и художник Орсон Уэллес; исполнители: Лоренс Оливье (Беранже), Данкен Макрэ (Жан), Джоан Плоурайт (Дэйзи).
- «ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ» («DAS LEBEN DES GALILEO GALILEI») БЕРТОЛЬТА БРЕХТА. (Адаптированный перевод — Чарлз Лотон). «Мермейд тизтр». 16 июня. Режиссер Бернард Майлс; художник Майкл Стринджер; исполнители: Бернард Майлс (Галилей), Блэйк Батлер (кардинал), Джоффри Роз (кардинал-инквизитор), Коллин Эллис (Сагредо), Хэзел Пенуорден (Вирджиния), Рой Спенсер (Андреа).
- «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА. (Перевод — Дейвид Магаршак). «Юнити тизтр». 17 июня. Исполнители: Элизабет Тофт (Нина), Джон Стокс (Треплев), Гаролд Перси (Тригорин), Элен Косгрейв (Аркадина), Сара Рендал (Маша).
- «ОЛИВЕР» («OLIVER»). Мюзикл. Вольная инсценировка романа ДИККЕНСА. Текст и музыка — ЛИОНЕЛЬ БАРТ. «Нью тизтр» (театральная компания «Донмар»). 30 июня. Режиссер Питер Ко; художник Шон Кенни; исполнители: Кэйт Хэмшир (Оливер), Рон Муди (Фаган), Джорджия Браун (Нэнси).
- «ЧЕЛОВЕК ДЛЯ ВСЕХ ВРЕМЕН» («A MAN FOR ALL SEASONS») РОБЕРТА БОЛТА. «Глоб тизтр» (театральная компания «Теннент»). 1 июля. Режиссер Ноэл Уиллмен; художник «Мотли»; исполнители: Пол Скофилд (Томас Мор), Лео Маккери (Простой человек), Уиллоубай Годдард (Уолси), Эндрю Кейр (Кромвель), Ричард Лич (король Генрих VIII).
- «У ВСЯКОГО СВОИ ПРИЧУДЫ» («EVERY MAN IN HIS HUMOUR») БЕНА ДЖОНСОНА. «Тизтр Ройал», Стратфорд (группа «Тизтр Уоркшоп»). 2 июля. Режиссер Джоан Литтлвуд; художник Джон Бьюри; художник по костюмам Дейвид Уокер; исполнители: Виктор Спинетти (Брейн-Уорм), Боб Грапт (купец Кайтли), Брайен Марфи (капитан Бобадил), Майкл Маккевитт (Джордж Даунрайт), Рой Киннир (Матью).
- «НЕ ВСЕГДА ЖЕ БЫТЬ НАВЕРХУ» («YOU WON'T ALWAYS BE ON TOP»). Новая редакция пьесы ГЕНРИ ЧАПМЕНА. Музыка Барбары Чапмен. «Юнити тизтр».

12 августа. Художник Тревор Нилс; исполнители: Тони Адамс (Билл), Морис Пекмен (Альберт), Рон Бевен (Фрэд), Деклан Маллхоллэнд (Ник).

- «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА. «Олд Вик». 1 сентября. Режиссер Джон Ферналд; художник Пол Майо; художник по костюмам Беатрис Даусон; исполнители: Энн Белл (Нина), Джудит Андерсон (Аркадина), Том Кортини (Треплев), Тони Бриттон (Тригорин), Ралф Майкл (Дорн), Джорджайн Андерсон (Маша), Дерек Смит (Медведев), Сирил Лакэм (Сорин).
- «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» («ROMEO AND JULIET») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 4 октября. Режиссер и художник Франко Зеффирелли; художник по костюмам Питер Холл; исполнители: Джон Страйд (Ромео), Джюди Денч (Джульетта), Алек Маккоуэн (Меркуцио), Томас Кемринский (Тибальт), Джералд Джеймс (монах), Пегги Маунт (няня).
- «ВЕРНИСЬ ДОМОЙ, АНГЕЛ» («LOOK HOMEWARD, ANGEL») КИТТИ ФРИНГС по роману ТОМАСА ВОЛЬФА. «Пемброк театр», Кройдон («Театр в кругу»). 10 октября. Режиссер Теренс Килбэрн; исполнители: Эндрю Крукшенк (отец), Мери Эллис (мать), Ричард Паско (Бен), Питер Макэвери (Юджин), Маргарет Уэдлейк (Лаура).
- «ПЛАТОНОВ» А. П. ЧЕХОВА. (Адаптированный перевод — Д. Макаров). «Ройал Корт театр» (группа «Инглиш Стейдж компани»). 13 октября. Режиссеры Джордж Девин и Дж. Блетчли; художник Р. Негри; исполнители: Рекс Харрисон (Платонов), Элви Хейл (Софья), Мери Ватсон (Саша), Джордж Марселл (Осип), Рейчел Робертс (вдова помещика), Грэм Кроуден (муж Софьи).
- «ИГРУШКИ НА ЧЕРДАКЕ» («TOYS IN THE ATTIC») ЛИЛИАН ХЕЛЛМАН. «Пиккадилли театр». 9 ноября. Режиссер Джон Декстер; художник Говард Бэй; художник по костюмам «Мотли»; исполнители: Диана Уиниард (Анна), Уэнди Хиллер (Карри), Ян Беннен (Джулиан), Корал Браун (миссис Прайн), Джудит Стотт (Лили), Уильям Маршалл (Генри).
- «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» («TWELFTH NIGHT») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олдвич театр» (группа Шекспировского Мемориального театра в Стратфорде-на-Эйвоне). 19 декабря. Режиссер Питер Холл, художник Лила де Нобили; исполнители: Дороти Тьюгин (Виола), Эрик Портер (Мальволио), Дерек Годфри (Орсино), Джералдина Макэуэн (Оливия), Ричард Джонсон (сэр Эндрю Эгъючик), Патрик Уимарк (сэр Тоби), Макс Адриан (Фесте).
- 1961
- «УНДИНА» («ONDINE») ЖАНА ЖИРОДУ. (Адаптированный перевод — Морис Валенси). «Олдвич театр» (группа Шекспировского Мемориального театра). 12 января. Режиссер Питер Холл; художник Тая Мойсевич; исполнители: Лесли Карон (Ундина), Ричард Джонсон (Ханс), Дерек Годфри (король), Сиан Филиппс (Берта), Гвен Франгкон-Дейвис (королева). Эрик Портер (лорд-правитель двора).
- «ЖЕНЩИНА С МОРЯ» («FRUEN FRA HAVET») ГЕНРИКА ИБСЕНА. (Адаптированный перевод — Энн Джеллико). «Куинс театр» (театральная компания «Тен-нент»). 15 марта. Режиссер Глен Байем Шоу; художник «Мотли»; исполнители: Маргарет Лейтон (Элида), Эндрю Крукшенк (доктор Вангель), Ванесса Редгрейв (Болетта), Иоанна Данхем (Хильда), Ричард Паско (Людгстранн), Майкл Гуинн (Архольм), Джон Невилл (Неизвестный).

- «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» («TWELFTH NIGHT») УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА. «Олд Вик». 18 апреля. Режиссер Колин Грэм; художник Аликс Стоун; исполнители: Барбара Джеффорд (Виола), Майкл Мичэм (Орсино), Энн Белл (Оливия), Алек Маккоуэн (Мальволио), Джосс Акленд (сэр Тоби), Том Кортеней (Фесте), Стивен Мур (сэр Эндрю Эгъючяк).
- «КУХНЯ» («THE KITCHEN») АРНОЛЬДА УЭСКЕРА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 27 июня. Режиссер Джон Декстер; художник Джоселин Герберт; исполнители: Роберт Стивенс (Питер), Харри Ландис (Пол), Андре Болтон (Раймондо), Димитри Андреас (Димитриос), Вольф Парр (Ханс), Мери Пич (официантка), Арнольд Ярроу (шеф).
- «АНДЕРСОНВИЛЬСКОЕ ДЕЛО» («THE ANDERSONVILLE TRIAL») САУЛА ЛЕВИТТА. «Мермейд тизтр». 6 июля. Режиссер Бернард Майлс; исполнители: Морис Денхэм (подсудимый Генри Вирц), Уильям Сильвестер (военный прокурор), Уильям Скуайр (защитник), Джон Вудвайн (председатель суда).
- «КОСТЕР ЕПИСКОПА» («THE BISHOP'S BONFIRE») ШОНА О'КЕЙСИ. «Мермейд тизтр». 26 июля. Режиссер Франк Данлоп; художник Тони Карратерс; исполнители: Годфри Куигли (Дик Каравон), Говард Гурни (Ричард Рэнкин), Дейвид Блейк Келли (советник Религан), Пол Фаррелл (каноник Тимоти Баррен), Дерек Янг (Манус Монро), Терри Скалли (Даниел Клункухи), Аннет Кросби (Килин), Дейви Кой (чужак Сликсон), Хью Салливан (отец Бокеро), Селия Солкелд (Фурон), Джо Линч (лейтенант Майкл Религан), Харри Хатчинсон (носильщик).
- «ЛЮТЕР» («LUTHER») ДЖОНА ОСБОРНА. «Ройал Корт театр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»). 27 июля¹. Режиссер Тони Ричардсон; художник Джоселин Герберт; исполнители: Альберт Финни (Маргин Лютер), Билл Оуэн (Хинс), Питер Дюгуи (Лука), Питер Булл (Тетзел), Джордж Девин (Стаупиц), Джон Моффатт (Кайетан), Джеймс Кэрнкросс (настоятель), Чарлз Кей (Леох), Джулиан Гловер (рыцарь).
- «РАЗОБЛАЧЕНИЕ БЛАНКО ПОСЧЕТА» («THE SHEWING-UP OF BLANCO POSNET») БЕРНАРДА ШОУ. «Мермейд тизтр». 3 октября. Режиссер Франк Данлоп; художник Рой Ноакс; исполнители: Роналд Фрейзер (Бланко), Алан Макнотан (Дэниелс), Кал Маккорд (шериф), Джереми Спенсер (Страппар), Джил Беннетт (Фими).
- «АНДРОКЛ И ЛЕВ» («ANDROCLES AND THE LION») БЕРНАРДА ШОУ. «Мермейд тизтр». 3 октября. Режиссер Франк Данлоп; художник Рой Ноакс; исполнители: Дэви Кей (Андрокл), Кал Маккорд (лев), Джил Беннетт (Лавиния).
- «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА» («HEARTBREAK HOUSE») БЕРНАРДА ШОУ. «Уиндхэмс тизтр» (труппа «Оксфорд Плейхауз»). 1 ноября. Режиссер Франк Хаузер; художник Паулина Уайтхаус; художник по костюмам: Филип Проуз; исполнители: Роджер Ливсей (капитан Шоговер), Джюди Кембелл (миссис Хэшебай), Перлита Нилсон (Элли), Майкл Денисон (Гектор), Джордж Бенсон (Менген), Далси Грей (леди Эттеруорд).

¹ До этого спектакль был показан на Пятом фестивале в Театре Наций в Париже.

ПРИМЕЧАНИЯ

Джон Трюин. ВОЙНА и МИР. Глава из книги: Дж. К. Трюин, Театр с 1900, Лондон, 1951, стр. 265—314. (J. C. Trewin. The Theatre since 1900. Lnd., 1951).

Книга охватывает период с 1900 по 1950 г. и содержит обширный материал по полувековой истории английского театра. Глава дана с небольшими сокращениями.

Джон Ферналд. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛИ КОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР.

Статья из книги: «Обозрение театра». Лондон, 1956, стр. 142—146. (J. Fernald. Art Theatre or Show Business. — Theatre in Review. Ed. F. Lumley. Lnd., 1956).

Джон Гилгуд. БУДУЩИ «ЗВЕЗДОЙ». Статья из журнала «Плейз энд плейерс», 1956, декабрь, стр. 7. (J. Gielgud. Staying a Star. — Plays and Players, 1956, December).

Флора Робсон. ОТВЕТ АКТРИСЫ НА ВОПРОСЫ ЖУРНАЛА «ТЕАТР» ЗАРУБЕЖНЫМ ДЕЯТЕЛЯМ, опубликованные в № 9, 1957, стр. 170.

Джон Б. Пристли. ИСК К ШЕКСПИРУ. Статья из книги: А. Браун, Театр 1954—1955, Лондон, 1955, стр. 111—114. (J. B. Priestley. The Case Against Shakespeare. — I. Brown. Theatre 1954—5. Lnd., 1955).

УЭСКЕР РАЗВЕРТЫВАЕТ КАМПАНИЮ СРЕДИ ПРОФСОЮЗОВ. Статья из газеты «Трибюн», 1960, 15 июля (The Tribune, 1960, July 15).

Джордж Девин. «РОЙАЛ КОРТ ТИЭТР». Статья из книги: «Международный театральный ежегодник», № 2, Лондон, 1957, стр. 152—156, 161—162. (G. Devine. The Royal Court Theatre. — International Theatre Annual No. 2. Ed. by Hobson. Lnd., 1957).

Джералд Рэффлс. БРИТАНСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТР «ТИЭТР УОРКШОП». Статья из книги: «Международный театральный ежегодник», № 3, Лондон, 1958, стр. 162—172, 177—179. (G. Raffles. A British People's Theatre. Theatre Workshop. — International Theatre Annual. No 3. Ed. by H. Hobson. Lnd., 1958).

Юэн Маккол. ПУТЬ К НАРОДНОМУ ТЕАТРУ. Статья из журнала «Театр», 1957, № 10, стр. 167—169.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ. Редакционная статья о творчестве Джоан Литтлвуд, помещенная в газете «Обсервер» 15 марта 1959 г. (The Observer, 1959, March 15).

Питер Нобл. «ЮНИТИ» — НАРОДНЫЙ ТЕАТР. Глава из книги: П. Нобл, Британский театр. Лондон, 1946, стр. 92—95. (P. Noble. British Theatre. Foreword by Laurence Olivier. Lnd., 1946).

Автор освещает многие стороны деятельности английского театра за период 1939—1946 гг. Книга богата фактическим материалом. Треть книги занимает биографический указатель-справочник, в который включено свыше 700 имен актеров, режиссеров, драматургов, художников.

Дэвид Три. АНГЛИЙСКИЕ РАБОЧИЕ ЗАЩИЩАЮТ СВОЙ ТЕАТР. Статья из газеты «Советское искусство», 1951, 10 октября.

Джон В. Пристли. ОБРАЩЕНИЕ К РАБОТНИКАМ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА. Статья из журнала «Драма». 1951, № 21, стр. 15—18. (J. V. Priestley. An Appeal to Amateurs. — Drama, 1951, No. 21, Summer).

Кеннет Тайнен. ГОЛОС МОЛОДЫХ. Статья из газеты «Обсервер», 1956, 13 мая. (K. Tynan The Voice of the Young. — The Observer, 1956, May 13).

Джон Осборн. «Я люблю театр...» отрывок из предисловия Джона Осборна к книге: «Международный театральный ежегодник», № 2. Лондон, 1957, стр. 9. (J. Osborne—International Theatre Annual No. 2. Ed. by H. Hobson. Lnd., 1957).

Ричард Кортней. АНГЛИЙСКИЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР. Статья из журнала «Всемирные студенческие новости», 1956, № 6—7, стр. 24—25.

Джон Трюин. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ. Статья из книги: «Международный театральный ежегодник», № 1. Лондон, 1956, стр. 39—40, 49—52. (J. C. Trewin. The Theatre in the Provinces. — International Theatre Annual No. 1. Ed. by H. Hobson. Lnd., 1956).

Джон Мууди. «БРИСТОЛЬСКИЙ ОЛД ВИК». Статья из книги: «Обозрение театра», Лондон, 1956, стр. 69—73. (J. Moody. The Bristol Old Vic. — Theatre in Review. Ed. F. Lumley. Lnd., 1956).

Джордж Девин. ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ. Статья из книги: А. Браун, Театр 1954—1955, Лондон, 1955, стр. 126—130. (G. Devine. Training for the Theatre. — I. Brown. Theatre 1954—5. Lnd., 1955).

Розамонд Гилдер. ГАМЛЕТ ДЖОНА ГИЛГУДА. Отрывок из книги того же названия, Лондон, 1937, стр. 7—20. (R. Gilder. John Gielgud's Hamlet. Lnd., 1937).

Норман Маршалл. ШЕКСПИР С 1940 ГОДА. Глава из книги: Н. Маршалл, Режиссер и пьеса, Лондон, 1957, стр. 190—217. (N. Marshall. The Producer and the Play. Lnd., 1957).

Глава приводится с небольшими сокращениями.

Одри Уильямсон. «ОЛД ВИК». Главы из книги: О. Уильямсон, «Олд Вик», т. 2, 1947—1957, Лондон, 1957, стр. 132—209. (A. Williamson. Old Vic Drama. 2. 1947—1957. Lnd., 1957).

В книге дается анализ всех спектаклей, поставленных на сцене театра «Олд Вик» за указанные годы. Главы печатаются с сокращениями.

Джон Трюин. ОЛИВЬЕ В СТРАТФОРДЕ-НА-ЭЙВОНЕ. Статья из журнала «Театр мира», 1955—1956, № 1, стр. 51—60. (J. C. Trewin. Olivier at Stratford-Upon-Avon.— Le Théâtre dans le Monde (World Theatre), 1955—1956, vol V., No. 1).

Статья дана с сокращениями.

Майкл Редгрейв. ПУТИ И СРЕДСТВА АКТЕРА. Отрывок из книги, Лондон, 1954, стр. 37—40. (M. Redgrave. The Actor's Ways and Means. Lnd., 1954).

Книга состоит из четырех глав, представляющих собой публикацию четырех лекций по актерскому мастерству, прочитанных Редгрейвом актерам «Бристольского Олд Вик», студентам театральной школы и университета. В своих лекциях Редгрейв особое внимание уделяет системе Станиславского.

Питер Брук. ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ. Статья из журнала «Нью тизтр», 1947, январь, стр. 12—14. (P. Brook. The Play Produced. — New Theatre, 1947, January).

Дэвид Магаршак. ЧЕХОВ В АНГЛИИ. Статья из журнала «Культура и жизнь», 1960, № 1, стр. 44—46.

Кеннет Таймен. МОСКОВСКАЯ МЕТЛА. Статья из газеты «Обсервер», 18 мая 1958. (K. Tuoman. The Moscow Broom. — The Observer, 1958, May 18),
Статья написана во время гастролей МХАТ в Лондоне.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адам (Adam) Роналд** (р. 1896) — английский актер, режиссер и антрепренер. Работать в театре начал в 1924 г. В 1932—1939 гг. руководил лондонским театром «Эмбасси», где поставил свыше 150 спектаклей. С 1939 г. работает в различных театрах Лондона. Автор книги о театре («Overture and Beginners», 1938) — 54
- Адамс (Adams) Роберт** (1909—1954) — английский актер и режиссер. С 1935 г. работал в различных театрах Лондона, в том числе в «Юнити». В 1944 г. организовал негритянский репертуарный театр, где работал в качестве актера и режиссера — 102
- Айден (Iden) Розалинд** (р. 1911) — английская актриса, много лет выступала в балете. В 1940 г. дебютировала на драматической сцене в труппе Д. Уолфита, в дальнейшем мужа и постоянного партнера. Играет в классическом, преимущественно шекспировском репертуаре — 26
- Акланд (Ackland) Родни** (р. 1908) — английский актер и драматург. Окончил Центральную школу драматического искусства, на сцене с 1924 г., работает в различных провинциальных театрах. Автор ряда пьес и инсценировок, в том числе адаптированного перевода пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» (1938) и комедии А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (под названием «Дневник негодяя», 1949), инсценировки романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» (1945) — 40, 102
- Аллен (Allen) Джон** — современный английский режиссер. Работал в театре «Юнити», постановщик первой живой газеты (1938) о лондонской забастовке автотранспортников — 102
- Аллен (Allan) Тэд** — современный английский драматург — 92
- Андерсон (Anderson) Дафна** (р. 1922) — английская драматическая актриса и певица. На сцене с 1937 г. Выступает в пантомимах, ревю, опереттах в различных театрах Лондона. Снимается в кино — 62
- Андерсон (Anderson) Максвелл** (1888—1959) — американский драматург. Был школьным учителем, журналистом. Драматургией начал заниматься в 1923 г.; написал свыше 30 пьес. Наиболее известны «Зимний закат», «Бескрылая победа», «Высокий Тор». Пьесы его широко ставились в США, Англии, Италии и др. странах — 13, 116
- Андреу (Andrey) Мариано** (р. 1888) — испанский живописец, театральный художник и гравер. Оформил ряд балетных и драматических спектаклей в Англии, Франции, Бельгии, Италии — 152

- А ну и** (Anouilh) Жан (р. 1910) — французский драматург. Литературную деятельность начал в 1932 г. Автор многих пьес («Антигона», «Жаворонок», «Беккет, или Честь божья» и др.). Пьесы его широко ставятся во Франции, Англии, США, Италии, Польше и др. странах. В Москве была показана пьеса «Жаворонок» в постановке парижского театра «Вьё Коломбье» — 13, 41, 42, 48
- Арден** (Arden) Джон — современный английский драматург, по образованию архитектор, автор пьес «Живете как свиьи», «Танец сержанта Масгрейва», «Счастливое убежище» и ряда пьес для телевидения — 15.
- Арис** (Aris) Дорин — современная английская актриса — 121, 122
- Аристофан** (ок. 446—385 до н. э.) — древнегреческий комедиограф — 87
- Армстронг** (Armstrong) Антони (р. 1897) — английский драматург — 54
- Арно** (Arnaud) Ивонна (1892—1958) — английская актриса, французка по происхождению. На сцене с 1911 г., играла в различных театрах Лондона и Нью-Йорка, преимущественно в современном репертуаре — 62
- Афиногенов** Александр Николаевич (1904—1941) — советский драматург — 12, 106
- Байрон** (Byron) Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — 27, 137
- Бальзак** (Balzac) Оноре де (1799—1850) — 91
- Баннейдж** (Bunpage) Авис — современная английская актриса — 254
- Баррел** (Burrell) Джон (р. 1910) — английский режиссер, работал в различных театрах Лондона и провинции. В 1944—1949 гг. руководил вместе с Л. Оливье и Р. Ричардсоном театром «Олд Вик». Среди постановок на сцене «Олд Вик» — «Ричард III», «Дядя Ваня», «Генрих IV», «Алхимик», «Святая Иоанна». С 1952 г. работает в американском Шекспировском фестивальном театре (Стратфорд, Коннектикут) — 27, 48, 58
- Барри** (Barrie) Джеймс Мэтью (1860—1937) — английский драматург и прозаик, по происхождению шотландец. Литературную деятельность начал в 1883 г. журналистом. Автор многих комедий и мелодрам. Наиболее известны «Восхитительный Кричтон», «То, что знает каждая женщина», «Дорогой Брут». Его пьеса-сказка «Питер Пэн» не сходит со сцены — 31
- Бати** (Baty) Жан-Батист-Мари-Гастон (1882—1952) — французский режиссер, актер, театральный художник. В 1919—1920 гг. — работал в труппе Ф. Жемье. В 1922—1928 гг. стоял во главе труппы «Химера». В 1930—1947 гг. руководил театром Монпарнас-Бати. Среди его постановок известны «Трехгрошовая опера», «Преступление и наказание», «Федра», «Макбет» и др. С 1949 г. работал преимущественно в области кукольного театра — 190.
- Бейдел** (Badel) Алан (р. 1923) — английский актер. На сцене с 1940 г., играет в различных театрах Лондона, в Бирмингеме, Стратфорде-на-Эйвоне. В его репертуаре Ромео, Левборг («Гедда Габлер»), Гамлет и др. Снимается в кино — 120
- Бейли** (Bailey) Джеймс — современный английский театральный художник. Среди его работ — «Жизель» («Ковент Гарден», 1946), «Гамлет» (1948) и «Сон в летнюю ночь», 1949 (Мемориальный театр, Стратфорд-на-Эйвоне), «Король Джон», 1951 и «Двенадцатая ночь», 1953 («Олд Вик») — 159
- Бейлис** (Baylis) Лидиан (1874—1937) — английский театральный деятель, основательница театров «Олд Вик» и «Сэдлерс Уэллс». По ее инициативе в «Олд Вик» были поставлены все пьесы Шекспира (1914—1923). Благодаря ей «Олд Вик» превратился в ведущий театр страны — 24
- Бейтс** (Bates) Алан (р. 1934) — английский актер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства. С 1956 г. — в труппе «Инглиш Стейдж компани». Среди ролей Симон («Туговое дерево» А. Уилсона), Эдмунд («Длинный путь в ночь» О'Нила), Мик («Привратник» Г. Пинтера). Гастролировал в СССР (1957) в роли Клиффа («Оглянись во гневе» Дж. Осборна) — 112, 253

- Бейтсон (Bateson) Тимоти (р. 1926) — английский актер, играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди ролей — Кромвель («Генрих VIII»), Осрик («Гамлет»), Шут Лаваш («Конец — делу венец») — 158
- Беккет (Beckett) Самуэль (р. 1906) — французский драматург, ирландец по происхождению, автор пьес «В ожидании Годо», «Конец игры», «Последняя лента», пантомимы «Действие без слов» — 77
- Бенавенте-и-Мартинес (Benavente y Martinez) Хасинто (1866—1954) — испанский драматург и журналист, лауреат Нобелевской премии (1922) — 116.
- Бенгал (Bengal) Бен — современный английский драматург — 101
- Бенсон (Benson) Франк Роберт (1858—1939) — английский актер, режиссер и антрепренер. Работать начал в 1882 г. в лондонском театре «Лицеум» у Ирвинга. Через год организовал свою труппу и гастролировал с ней в провинции и в Лондоне; в репертуаре труппы главным образом пьесы Шекспира. Многие известные английские актеры являются его учениками. Бенсон — автор мемуаров «My Memoirs» (1930) — 17, 25, 121
- Бентайн (Bentine) Майкл (р. 1922) — английский актер. В настоящее время работает на телевидении — 60
- Бенталл (Benthall) Майкл (р. 1919) — английский режиссер. Начало режиссерской деятельности относится к 1944 г. (до этого выступал как актер). Бенталл ставит классику, преимущественно Шекспира. С 1953 г. по 1962 г. — главный режиссер «Олд Вик». Среди постановок на сцене этого театра «Гамлет» и «Конец — делу венец» (1953), «Кориолап» и «Макбет» (1954), «Ричард II», «Юлий Цезарь», «Зимняя сказка», «Венецианский купец», «Укрощение строптивой» и «Мера за меру» (1955), «Двенадцатая ночь» (1958). Бенталл поставил ряд спектаклей в Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне) и на оперной сцене. Гастролировал в СССР (1961) со своими постановками «Макбет» и «Как важно быть серьезным» — 19, 58, 146, 147, 149, 150, 152, 154, 157, 166, 170; 171, 173, 174, 254
- Бео́лько (Beolco) Анджело (1502—1542) — итальянский актер и драматург — 114
- Берлин (Berlin) Ирвинг (настоящее имя Израиль Балин; р. 1888) — американский композитор, автор музыкальных комедий, реву, музыки к фильмам — 42
- Бернар (Bernhardt) Сара-Генриетта-Розина (1844—1923) — французская актриса. Среди наиболее известных ролей — Федра, Маргарита Готье («Дама с камелиями» Дюма), Орленок, Гамлет. Написала ряд пьес и мемуары «Ma double vie. Memoires de Sarah Bernhardt» — 139
- Берни (Berney) Уильям — современный английский драматург — 40, 55
- Бёртон (Burton) Ричард (р. 1925) — английский актер. На сцене с 1943 г. (Ливерпуль). После службы в армии (1944—1947) играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди ролей — Отелло, Кориолап, Генрих V, Калибан. Снимается в кино — 155, 156, 160, 161, 175, 176, 253
- Бёртон (Burton) Роберт (1577—1640) — английский ученый, служитель церкви — 45
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827) — 144, 165
- Бирбом (Beerbohm) Макс (1872—1955) — английский театральный критик. Работал в газете «Сатердей ревью» (1898—1910). Его статьи собраны в книге «Around Theatres» (1924) — 52
- Биэн (Behan) Бредан (р. 1923) — англо-ирландский драматург, автор пьес «Смертник», «Заложник» и др. — 7, 10, 14, 15, 91—93, 96, 253, 254
- Блок (Block) Тони — современный английский драматург — 33
- Блонд (Blond) Невилл (р. 1896) — английский театральный деятель — 78
- Блум (Bloom) Клер (р. 1931) — английская актриса. На сцене с 1946 г. (Оксфорд). В 1948 г. приглашена в Мемориальный театр (Стратфорд-на-Эйвоне). С 1949 г. играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди лучших ролей — Джульетта, Офелия, Джессика. Снимается в кино («Огни рампы», «Ричард III» и др.) — 18, 155, 157, 159, 161, 177, 178, 253

- Блэк (Black) Китти (Дороти; р. 1914) — английская писательница, драматург — 41
- Боксал (Boxall) Розалинд — современная английская актриса — 253
- Боланд (Boland) Бриджит (р. 1913) — английская писательница, драматург, автор пьес «Возвращение», «Заключенный» и др. и ряда киносценариев — 33
- Болт (Bolt) Роберт (р. 1924) — английский драматург, автор пьес «Критик и сердце», «Вишня в цвету», «Человек для всех времен», «Тигр и лошадь» — 254
- Брайди (Bridie) Джеймс (настоящее имя Генри Осборн Мейвор; 1888—1951) — шотландский драматург, автор около 20 пьес; совмещал работу врача и писателя. Первый успех связан с постановкой (1928) пьесы «Солнечная соната» силами труппы «Шотландских национальных актеров». Среди его пьес «Анатом», «Спящий священник», «Король страны Нигде», «Мистер Болфри», «Дафна Лауреола». Брайди сыграл большую роль в основании «Глазго Ситизенс театр». Написал автобиографическую книгу «One Way of Living» — 31, 36—38, 53, 60, 61, 122
- Браун (Brown) Айвор (р. 1891) — английский театральный критик, работал в газетах «Манчестер гардиен» (1919—1935), «Сатердей ревю» (1923—1930), «Обсервер» (1928—1954), «Иллюстриред Лондон ньюс» (1935—1939), автор многих книг по театру, председатель совета Британской драматической лиги (1955), главный редактор журнала «Драма». Им написана автобиографическая книга «The Way of My World» — 23, 46
- Браун (Brown) Чарлз Армистейдж (1786—1842) — английский писатель — 56
- Браун (Brown) Памела (р. 1917) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1936 г., играет в различных театрах провинции и Лондона, в том числе в «Олд Вик». Снимается в кино (с 1942 г.) — 61, 253
- Браун (Browne) Уиннард (р. 1911) английский драматург и прозаик — 13, 32, 33, 55
- Браун (Browne) Эллиот Мартин (р. 1900) — английский актер и режиссер. На сцене с 1927 г., работает в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Директор Британской драматической лиги (с 1948 г.) — 47, 57
- Брехт (Brecht) Бертольт (1898—1956) — немецкий драматург, поэт, режиссер, теоретик театра и театральный деятель, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» — 9, 10, 14, 82, 97, 98, 116, 253
- Бриджес (Bridges) Алан — современный английский актер — 253
- Бронте (Bronte) Эмили (1818—1848) — английская писательница, сестра писательницы Шарлотты Бронте — 112
- Брук (Brook) Питер (р. 1925) — английский режиссер. Первая режиссерская работа — «Доктор Фауст» К. Марло («Горч театр», Лондон, 1943). С 1943 по 1946 гг. работает в различных театрах, в том числе в Бирмингемском репертуарном театре. В 1946 г. приглашен в Мемориальный театр (Стратфорд-па-Эйвоне), где поставил «Бесплодные усилия любви», «Ромео и Джульетту» (1947), «Зимнюю сказку» (1951), «Тита Андроника» (1955), «Меру за меру» (1958). Работает также в театрах Лондона, в том числе в «Ковент Гарден», где поставил ряд опер («Борис Годунов», 1948, «Олимпийцы» Блисса, 1949, и др.). В Париже осуществил постановку пьесы А. Миллера «Вид с моста» (1958). Гастролировал в СССР (1955) со своей постановкой «Гамлета» с П. Скофилдом в заглавной роли — 11, 18, 19, 40, 50, 51, 56, 58, 119, 148, 149, 152, 153, 173, 180, 184, 254
- Бьюри (Bury) Джон — современный английский режиссер — 91, 93
- Бэддели (Baddeley) Анжела (р. 1904) — английская актриса. На сцене с 1915 г. (театр «Олд Вик»). Играет в различных театрах Лондона, в Стратфорде-на-Эйвоне. Жена Г. Б. Шоу. Среди ролей — Нора («Кукольный дом»), Наталья Петровна («Месяц в деревне»), Мария («Двенадцатая ночь»). Гастролировала в СССР (1958) с Шекспировским Мемориальным театром в роли Няни («Ромео и Джульетта») — 61, 252
- Бэддели (Baddeley) Гермюона (р. 1906) — английская актриса. На лондонской сцене с 1918 г. Снимается в кино — 62

- Бэдфорд (Bedford) Брайан** — современный английский актер. На лондонской сцене с 1956 г. Среди ролей — Родольфо («Вид с моста» А. Миллера), Ариэль («Буря»), Клайв («Упражнение для пяти пальцев» П. Шаффера) — 253
- Бэнкс (Banks) Лесли (1890—1952)** — английский актер. На сцене с 1911 г., играл в различных театрах Лондона, провинции, Нью-Йорка — 59
- Бэсс (Bass) Алфи (р. 1915)** — английский актер, играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Юнити» (1936—1944). Снимается в кино (с 1937 г.)—103
- Ван Гайзегем (Van Gyseghem) Андре (р. 1906)** — английский актер и режиссер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1927 г. Работает в различных театрах Лондона, в том числе в «Эмбасси», «Олд Вик», «Артс», и провинции; был главным режиссером в Ноттингемском театре «Плейхаус». Посетил СССР в 1933 г. Им написана книга «Театр в Советской России» («Theatre in Soviet Russia», 1943) — 12, 57, 100, 102
- Ван Друтен (Van Druten) Джон (1901—1959)** — английский драматург, автор более двадцати пяти пьес. Начал писать с 1924 г. С 1940 г. жил в США. Им написана автобиографическая книга «The Way to the Present» (1938) — 13, 33
- Вега Карпью (Vega Carpio) Лопе Феликс де (1562—1635)** — 91, 98, 100, 114
- Ведекинд (Wedekind) Франк (1864—1918)** — немецкий драматург и актер. Литературную деятельность начал в 1896 г. — 115
- Вилар (Vilar) Жап (р. 1912)** — французский актер и режиссер. С 1951 г. руководит Национальным Народным театром (TNP) в Париже. В 1947 г. организовал Авиньонский театральный фестиваль, ставший ежегодным. Играл в собственных постановках Макбета, Дон-Жуана, Рюи Блаза, Ричарда II и др. Гастролировал с театром в СССР: в 1956 г. со спектаклями «Дон-Жуан», «Торжество любви», «Мария Тюдор», в 1961 г. — с «Дельцом» и «Тюркаре» — 9
- Гарди (Hardy) Томас (1840—1928)** — английский писатель; литературную деятельность начал в 1862 г. Среди его романов «Мэр Кестербриджа», «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (переведены на русский язык) — 40
- Гарнетт (Garnett) Констанс** — переводчица с русского языка на английский — 191
- Гаррик (Garrick) Дейвид (1717—1779)** — английский актер, драматург, театральный деятель. Один из основоположников сценического реализма в Европе. В 1746—1776 гг. руководил театром «Друри Лейн» (Лондон), играл преимущественно в шекспировском репертуаре как трагические, так и комические роли. Написал около сорока пьес, в том числе пьесу «Тайный брак» (совместно с Колменом), которая сохраняется в репертуаре английских театров — 16, 29, 181
- Гарсия Лорка (García Lorca) Федерико (1898—1936)** — испанский поэт и драматург. Расстрелян в Гранаде фашистами. Был членом Ассоциации друзей Советского Союза и Союза антифашистской интеллигенции. В СССР поставлены пьесы «Чудесная башмачница», «Кровавая свадьба», «Марьяна Пинеда», «Дом Бернарды Альбы» — 85, 114
- Гатри (Guthrie) Тайрон (р. 1900)** — английский режиссер, по происхождению ирландец. На профессиональной сцене с 1924 г. В Лондоне дебютировал постановкой пьесы Брайди «Анатом» («Вестминстер театр», 1931). В 1933 г. приглашен в «Олд Вик», в 1939—1945 гг. управляющий делами объединения театров «Олд Вик» и «Сэдлерс Уэллс». Среди постановок в «Олд Вик» — «Гамлет» (1937, 1938), «Пер Гюнт» (1944), «Тамерлан» (1951), «Тимон Афинский» (1952), «Генрих VIII» (1953). Гатри — первый режиссер Шекспировского фестивального театра (Онтарио, Канада). Среди постановок в Нью-Йорке наиболее интересна «Мария Стюарт» Шиллера (1957). Им написаны книги по театру «Theatre Prospect» (1932), «A Life in the Theatre» (1959) — 18, 19, 27, 49, 51, 58, 143, 145—147, 150, 151, 254

- Гауптман (Hauptmann)** Гергарт (1862—1946) — немецкий драматург, лауреат Нобелевской премии, автор многих пьес, в том числе: «Ткачи», «Ганнеле», «Потонувший колокол», «Перед заходом солнца» — 16
- Гашек (Hasek)** Ярослав (1883—1923) — чешский писатель, автор сатирического романа «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» — 91
- Гембл (Gamble)** Ролло — современный английский режиссер — 102
- Герберт (Herbert)** Алан Патрик (р. 1890) — английский прозаик и драматург — 42
- Герман (Herman)** Генри (1832—1894) — английский драматург — 88
- Гётц (Goetz)** Август (1901—1957) — американский драматург — 40
- Гётц (Goetz)** Рут — современная американская писательница, драматург — 40
- Гилгуд (Gielgud)** Джон Артур (р. 1904) — английский актер и режиссер. В 1921 г. дебютировал на сцене театра «Олд Вик» (Герольд в «Генрихе V» Шекспира). Переиграл почти все главные роли шекспировского репертуара, возвращаясь к некоторым из них неоднократно. Английская критика считает его одним из лучших Гамлетов нашего времени. Гилгуд — постановщик многих шекспировских пьес. Раскрытию дарования Гилгуда способствовала также драматургия Чехова (Трофимов, Треплев, Тригорин, Вершинин, Гаев). Он поставил «Вишневый сад» в собственной сценической редакции («Лирик театр», Хаммермит, 1954). Интересной работой является роль Раскольникова («Преступление и наказание», «Нью театр», 1946). Роли современного репертуара исполняет редко. Автор мемуаров «Early Stages» (1939) — 6, 16—19, 23—27, 44, 46, 51, 58, 59, 67; 120, 134—141, 147—149, 151, 152, 162, 163, 168, 173, 179, 252—254
- Гилдер (Gilder)** Розамонд (р. 1900) — американский театральный критик. В 1924—1945 гг. печаталась в журнале «Тиэтр артс», автор нескольких книг по театру, вице-президент Международного института театра, член редколлегии журнала «Ле театр дан ле монд» — 19, 134
- Гинголд (Gingold)** Гермiona (р. 1897) — английская актриса. На сцене с 1908 г., играет в различных театрах Лондона. Снимается в кино — 62
- Гиннес (Guinness)** Алек (р. 1914) — английский актер. Начал статистом в провинциальных театрах, дебютировал в Лондоне в роли Осрика и третьего актера в «Гамлете» («Нью театр», 1934), с тех пор играет в лондонских театрах, главным образом в «Олд Вик». Среди лучших ролей — Гамлет, Дофин («Святая Иоанна Шоу»), Шут («Король Лир») и Ричард («Ричард II»), Хлестаков («Ревизор» Гоголя), Митя (собственная инсценировка «Братьев Карамазовых» Достоевского). Снимается в кино («Большие ожидания», «Устами художника», «Наш человек в Гаване» и др.) — 17, 48, 50, 59, 150, 151, 252
- Гленвилл (Glenville)** Питер (р. 1913) — английский актер и режиссер. На профессиональной сцене с 1934 г. (Манчестер), играет и ставит спектакли в различных театрах Лондона (в том числе в «Олд Вик»), провинции и Нью-Йорка. В настоящее время работает в кино — 58
- Гоголь Николай Васильевич** (1809—1852) — 10, 252
- Годфри (Godfrey)** Питер (р. 1899) — английский актер, режиссер и антрепренер. На сцене с 1915 г. В 1925 г. основал «Гейт тиэтр», где поставил (до 1934 г.) свыше двухсот спектаклей и в большинстве из них участвовал как актер. Много работает в провинции — 118
- Голдсмит (Goldsmith)** Оливер (1730—1774) — английский поэт, прозаик, драматург, автор пьес «Добрячок» и «Она унизилась, чтоб победить, или Ночь оплошбок». По его роману «Вейкфилдский викарий» написана пьеса «Оливия», в которой с большим успехом играла Э. Терри — 181
- Голсуорси (Galsworthy)** Джон (1867—1933) — английский прозаик и драматург — 11, 17, 31
- Гольдони (Goldoni)** Карло (1707—1793) — 114

- Горинг (Goring) Мариус (р. 1912) — английский актер и режиссер. На сцене с 1927 г. Снимается в кино — 162
- Горький Алексей Максимович (1868—1936) — 16, 106
- Гоу (Gow) Роналд (р. 1897) — английский драматург, автор многих пьес, в большинстве одноактных — 40
- Гоуинг (Gowing) Лоуренс Бёрнет (р. 1918) — английский живописец и искусствовед, автор ряда книг, в том числе о Ренуаре, Вермеере, Сезанне. В 1948—1958 гг. стоит во главе Школы искусства имени Короля Эдуарда VII в Нью-Кастле — 103
- Грей (Gray) Долорес (р. 1924) — американская актриса и певица. На драматической сцене с 1944 г. (Нью-Йорк), в Лондоне впервые выступила в 1947 г. Снимается в кино — 42
- Грей (Gray) Эдди — современный английский актер — 60
- Грейн (Grein) Якоб Томас (1862—1935) — английский театральный деятель, голландец по происхождению; критик, основатель Независимого театра (Лондон, 1891), сотрудничал в «Лайф» (1888—1891), «Санди таймс» (1897—1918), «Иллюстриред Лондон пьюс» (1920—1935) — 17
- Греко, Эль Греко (настоящее имя Доменико Теотокопули; 1541—1614) — испанский живописец, грек по происхождению — 162, 163
- Гревилл-Баркер (Granville-Barker) Харли (1877—1946) — английский режиссер, театральный деятель, шекспировед, драматург. В 1904—1907 гг. руководил театром «Корт», в работе которого большое участие принимал Бернард Шоу. Ставил Еврипида, Метерлинка, Голсуорси, Шоу, Шекспира. Автор ряда пьес и книг по театру. Его книга о Шекспире («Prefaces to Shakespeare») — научный труд, включающий в себя практические советы по режиссуре — 9, 17, 24, 54, 78, 115, 141, 143, 172
- Грибов Алексей Николаевич (р. 1902) — актер МХАТ — 194, 195
- Грин (Green) Дейвид — современный английский актер — 103
- Гранджер (Granger) Дерек — современный английский критик — 157
- Губанов Леонид Иванович (р. 1928) — актер МХАТ — 194
- Гудрич (Goodrich) Френсис — современная американская писательница — 253
- Гуиллим (Gwillim) Джек — современный английский актер. Среди ролей, сыгранных на сцене «Олд Вик» — Каска («Юлий Цезарь»), Бранцио («Отелло»), Гектор («Троил и Крессида»), Монах («Ромео и Джульетта»), Банко («Макбет») — 170, 172, 177
- Гюго (Hugo) Виктор-Мари (1802—1885) — 42
- Дайтон (Dighton) Джон (р. 1909) — английский киносценарист, работает в кино с 1932 г. — 34
- Данкен (Duncan) Роналд Фредерик Генри (р. 1914) — английский драматург, поэт, либреттист, чтец. Литературную деятельность начал в 1938 г. — 42, 45, 82
- Дарвин (Darwin) Чарлз Роберт (1809—1882) — английский естествоиспытатель, основоположник материалистического эволюционного учения о происхождении видов животных и растений — 134
- Дарлингтон (Darlington) Уильям Обри (р. 1890) — английский театральный критик, с 1920 г. постоянный обозреватель газеты «Дейли телеграф»; автор ряда книг по театру и драматургии — 156
- Девин (Devine) Джордж (р. 1910) — английский актер, режиссер. Сценическую деятельность начал в 1932 г., выступая в главных ролях шекспировского и чеховского репертуара в различных театрах Лондона. Первая режиссерская работа — «Большие ожидания» по Диккенсу (1939). В 1940—1946 гг. в армии. Вместе с М. Сен-Дени и Г. Б. Шоу работал в «Янг Вик» и театральной школе «Олд

- Вик» (1946—1952), в качестве художника сотрудничал в фирме театральных художников «Мотли». С 1956 г. художественный руководитель театра «Инглиш Стейдж компани» — 10, 19, 77, 128, 147, 162, 253, 254
- Дейвепорт (Davenport) Найджел — современный английский актер. Среди ролей — М-р Джексон («Живете как свиньи» Дж. Ардена), Питер («Вкус меда» Ш. Делэни) — 254
- Дейвидсон (Davidson) Билл — современный английский художник — 85
- Дейвиот (Daviot) Гордон (настоящее имя Элизабет Макинтош; 1897—1952) — английская писательница, драматург — 30, 123
- Дейвис (Davies) Бетти-Энн (1910—1955) английская актриса. На сцене с 1924 г. Снималась в кино — 102
- Дейвмен (Daveman) Пол (р. 1925) — английский актер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1947 г., играл в Бристоле и Бирмингеме, в 1952—1953 гг. в труппе Дж. Гилгуда, с 1953 г. работает в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди его ролей — Фесте и Мальволио («Двенадцатая ночь»), Дюбеда («Дилемма врача» Шоу), Генрих VI, Шут («Король Лир»), Фауст («Трагическая история Доктора Фауста» Марло) — 155, 159, 163, 167
- Делдерфилд (Delderfield) Р. Ф. (р. 1912) — английский прозаик и драматург. По многим его пьесам сняты фильмы. Автор автобиографической книги «Bird's Eye View» — 54
- Делэни (Delaney) Шила (р. 1939) — английский драматург, автор пьес «Вкус меда», «Влюбленный лев» — 7, 10, 14, 15, 96, 254
- Деннис (Dennis) Найджел — современный английский драматург — 78, 82
- Денч (Dench) Джюди — современная английская актриса — 254
- Дерт (Dearth) Джон — современный английский актер — 158
- Джеймс (James) Генри (1843—1916) — американский прозаик, драматург и критик — 40
- Джеймсон (Jameson) Полина (р. 1920) — английская актриса. На сцене с 1938 г. — 62
- Джексон (Jackson) Барри Винсент (1879—1961) — английский театральный деятель и драматург, основатель (1913) и бессменный директор «Бирмингемского репертуарного театра». Одновременно в 1945—1948 гг. директор Шекспировского Мемориального театра (Стратфорд-на-Эйвоне), а с 1949 г. директор Королевской оперы «Ковент Гарден». В 1929 г. основал Малвернские фестивали. Джексон — автор ряда пьес и книг по театру — 17, 29, 50, 61, 121
- Джексон (Jackson) Фреда (р. 1909) — английская актриса. На сцене с 1934 г. Снимается в кино — 62
- Джемник (Jamnik) Френс — современный английский режиссер — 93
- Дженкинс (Jenkins) Мерс (р. 1917) — английская актриса. На профессиональной сцене с 1933 г. (Ливерпуль). С 1937 г. играет в различных театрах Лондона. Снимается в кино (с 1939 г.) — 253
- Джеффорд (Jefford) Барбара (р. 1930) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства с золотой медалью. На сцене с 1949 г. В 1949—1955 гг. играет в Шекспировском Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне). Среди ролей — Изабелла («Мера за меру»), Анна Болейн («Генрих VIII»), Дездемона, Елена («Сон в летнюю ночь»), Катарина. С 1955 г. — на сцене «Олд Вик», где с успехом играет Беатриче («Ченчи» Шелли), Жанну («Святая Иоанна» Шоу), Леди Макбет. Гастролировала в СССР (1961) с театром «Олд Вик» в ролях Жанны, Леди Макбет, Гвендолен («Как важно быть серьезным» Уайльда). В том же году гастролировала в Финляндии и Германии с программой «Героини Шекспира» — 18, 254
- Джонс (Jones) Генри Артур (1851—1929) — английский драматург — 88
- Джонс (Jones) Дадли (р. 1914) — английский актер — 175

- Джонсон (Jonson) Бен (Бенджамин; 1573—1637) — английский поэт, драматург, актер, современник Шекспира — 25, 48, 88, 90, 114, 115
- Джонсон (Johnson) Ричард (р. 1928) — английский актер, на сцене с 1944 г., работает в различных провинциальных и лондонских театрах. С успехом сыграл Орландо («Как вам это понравится»), Марка Антония («Юлий Цезарь»), Фердинанда («Буря»), сэра Эндрю («Двенадцатая ночь»), Ромео. Гастролировал в СССР (1955) в роли Лазарта в постановке П. Брука «Гамлет» и (1958) в ролях Ромео и сэра Эндрю в спектаклях Шекспировского Мемориального театра — 18, 19, 253
- Джонсон (Johnson) Селия (р. 1908) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1928 г. (Хаддерсфилд), играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Одна из лучших ролей — Жанна («Святая Иоанна Шоу»). Снимается в кино («Козленок за два гроша» и др.) — 48, 61
- Джонстон (Johnston) Денис (р. 1901) — английский драматург и театральный деятель. В 1931—1936 гг. директор дублинского «Гейт театр», в 1952 г. — директор театра в Провинстауне. С 1952 г. работает в США. Пьесы пишет с 1929 г. — 126
- Джонстон (Johnston) Маргарет (р. 1918) — английская актриса. На сцене с 1936 г. (Австралия). Окончила Королевскую Академию драматического искусства и с 1939 г. играет на лондонской сцене. Среди ролей — Дездемона, Порция («Венецианский купец»). Снимается в кино — 120
- Дигнем (Dignam) Марк (р. 1909) — английский актер. На профессиональной сцене с 1930 г., играет в Лондоне, в частности в «Олд Вик», и в Нью-Йорке. Снимается в кино. Гастролировал в СССР (1958) с Шекспировским Мемориальным театром в ролях Капулетти («Ромео и Джульетта»), Мальволио («Двенадцатая ночь»), Клавдия («Гамлет») — 49, 253
- Диккенс (Dickens) Чарлз (1812—1870) — 91
- Дин (Dean) Бэзил (р. 1888) — английский актер, режиссер, драматург, театральный деятель, работал в театрах Лондона, Стратфорда-на-Эйвоне, Ливерпуля, Бирмингема. Во время войны основал и возглавил Национальную Ассоциацию по организации зрелищ (для армии). Автор книги по театру «The Theatre at War» (1955) — 17
- Доби (Dobie) Алан (р. 1930) — английский актер. Учился живописи, окончил театральную школу «Олд Вик», работал в Бристоле, затем в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик», «Инглиш Стейдж компани». Среди ролей Джимми Портер («Оглянись во гневе» Осборна), Билл Уокер («Майор Барбара Шоу»), Кол («Живете как свинья» Ардена) — 167
- Донат (Donat) Роберт (1905—1958) — английский актер. На сцене с 1921 г. В 1923—1928 гг. в труппе Ф. Бенсона; много играл в провинции; начиная с 1939 г. выступал на сцене «Олд Вик». Снимался в кино («Граф Монте-Кристо» и др.) — 23, 59
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 191, 252
- Доусон (Dawson) Дейвид — современный английский актер — 103
- Драйден (Dryden) Джон (1631—1700) — английский поэт и драматург эпохи Реставрации, теоретик английского классицизма — 114
- Дрездел (Dresdel) Соня (р. 1909) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1931 г., играет в театрах провинции и Лондона, в том числе в «Олд Вик». Одна из лучших ролей — Гедда Габлер. Снимается в кино — 61
- Дузе (Duse) Элеонора (1859—1924) — итальянская трагическая актриса — 139, 182
- Дюбуа (Du Bois) Уильям (настоящая фамилия Дю Бойс; р. 1868) — американский историк, писатель, общественный деятель, негр по происхождению, член Всемирного Совета Мира, лауреат Международной премии мира (1952) и Меж-

дународной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1959).
Посетил СССР в 1926, 1936, 1959, 1962 гг. — 105

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург — 95

Жироду (Giraudoux) Жан (1882—1944) французский прозаик, драматург и киносценарист. Парижский театр «Вьё Коломбье» на гастролях в СССР показал его пьесу «Троянской войны не будет» — 13, 122, 126, 254

Жуве (Jouvet) Луи (1887—1951) — французский актер и режиссер, руководитель театра «Атенеи». Начал сценическую деятельность в труппе Ж. Копо (1913), с которым был в Америке (1917—1919). В 1922 г. основал собственный театр — 182, 183

Жюльен (Julien) А.-М. — современный французский театральный деятель. Был директором Театра Наций, ныне возглавляет два парижских оперных театра — 90

Ибсен (Ibsen) Генрик (1828—1906) — 11, 12, 16, 23, 27, 52, 182, 253, 254

Ирвинг (Irving) Генри (настоящее имя Джон Генри Бродрибб; 1838—1905) — английский актер, режиссер и антрепренер. В 1878—1898 гг. руководил театром «Лицеум» (Лондон), где играл и ставил преимущественно Шекспира и мелодрамы. Выступал за создание Национального театра — 9, 11, 16, 26, 28, 58, 156, 160, 165

Ирвинг (Irving) Лоренс (р. 1897) — английский живописец и театральный художник, внук Г. Ирвинга, автор книги о нем — 152

Йитс (Yeats) Уильям Бутлер (1865—1939) — ирландский поэт, драматург, критик — 28

Йордан (Yordan) Филип — современный американский драматург и киносценарист — 41

Каммингс (Cummings) Констанс (р. 1910) — англо-американская актриса. На сцене с 1926 г. (Сан-Диего, США), в Лондоне выступает с 1934 г., играет в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Снимается в кино (с 1931 г.) — 23

Камю (Camus) Альбер (1913—1960) — французский драматург, журналист, прозаик. В 1937—1939 гг. руководил театром «Экип». Во время оккупации Франции — редактор подпольной газеты «Комба». После войны им написаны пьесы «Калигула», «Праведные», «Недоразумение» — 42

Кари (Carey) Денис (р. 1909) — английский режиссер. В 1949—1954 гг. главный режиссер «Бристольского Олд Вик», поставил ряд спектаклей в лондонском «Олд Вик». С 1955 г. главный режиссер американского Шекспировского фестивального театра (Стратфорд, Коннектикут) — 158, 167

Карон (Caron) Лесли (р. 1931) — английская актриса. Окончила в Париже балетную школу, с 1947 г. выступала в балете. Оставила балет и перешла на драматическую сцену. Снимается в кино («Дилемма врача», «Лили» и др.). Жена П. Холла — 254

Кейпон (Caron) Эрик (р. 1911) — английский режиссер. Работал в «Юпити», «Глазго Сигизенс театр», «Олд Вик» и др. театрах — 103

Кемп (Kemp) Роберт (р. 1908) — английский писатель, драматург — 51, 56

Кемпсон (Kempson) Рейчел (р. 1910) — английская актриса. На сцене с 1933 г. Среди ролей — Джульетта, Офелия, Титания («Сон в летнюю ночь»), Октавия («Антоний и Клеопатра»). Гастролировала в СССР (1958) с Шекспировским Мемориальным театром в роли леди Капулетти. Жена М. Редгрейва — 102

Кин (Keen) Чарлз Джон (1811—1868) — английский актер, режиссер, антрепренер — 16

- Кин (Kean) Эдмунд (1787—1833) — английский трагический актер — 16
- Киркап (Kircup) Джеймс (р. 1923) — английский поэт, драматург, переводчик — 115
- Китс (Keats) Джон (1795—1821) — английский поэт — 56
- Кларк (Clark) Уинни — современная английская актриса. Играет в различных театрах, в том числе в 1951—1956 гг. в «Олд Вик» — 177
- Клегг (Clegg) Барбара — современная английская актриса — 160
- Клементс (Clements) Джон (р. 1910) — английский актер, режиссер, театральный деятель. На сцене с 1930 г. («Лирик театр», Хаммерсмит). Играет в различных театрах Лондона. Основал «Интимейт театр» (1935), Палмерс Грин (предместье Лондона), где поставил свыше сорока спектаклей, в которых сыграл большинство ведущих ролей. Руководил в разные годы рядом лондонских театров, много играл в «Олд Вик». Снимается в кино (с 1934 г.) — 59
- Клодель (Claudel) Поль-Луи-Шарль-Мари (1868—1955) — французский поэт-драматург. Наиболее известны пьесы «Благовещение», «Заложник», «Атласный башмачок» — 114
- Клуэс (Clunes) Алек (р. 1912) — английский актер, режиссер, театральный деятель. На сцене с 1931 г., играет в различных театрах Лондона и провинции, в том числе в «Олд Вик» и в Шекспировском Мемориальном. В 1942—1953 гг. возглавлял «Артс театр компани», работал там актером и режиссером. Гастролировал в Бельгии, Голландии, Франции, Швейцарии. Среди ролей последних лет Филип («Король Джон»), Брут («Юлий Цезарь»), Калибан («Буря»). Гастролировал в СССР (1955) в постановке П. Брука «Гамлет» в роли Клавдия. Снимается в кино («Ричард III» и др.) — 36, 53, 59
- Клюэс (Clewes) Говард Чарлз Вивиан (р. 1912) — английский прозаик и драматург, автор ряда пьес и киносценариев — 126
- Коклен (Coquelin) Констан-Бенуа (1841—1909) — французский драматический актер, один из лучших исполнителей комедий Мольера. Коклен обладал высокой сценической культурой, блестящей актерской техникой. Им написана книга «Искусство актера» (1886, русск. пер. 1890) — 183
- Кокран (Cochran) Чарлз (1873—1951) — английский актер, режиссер и театральный деятель — 42, 43
- Кокто (Cocteau) Жан (р. 1891) — французский драматург, поэт, прозаик, художник — 42, 55
- Колбурн (Colbourne) Морис (р. 1894) — английский актер и режиссер — 30
- Комиссаржевский Ф. Ф. (1882—1954) — режиссер, брат В. Ф. Комиссаржевской — 17, 147
- Комптон (Compton) Фэй (р. 1894) — английская актриса. На сцене с 1906 г. Среди ее ролей — Гертруда («Гамлет»), Волумния («Кориолан»), Войницкая («Дядя Ваня»). Снимается в кино — 61, 155, 158, 161
- Конгрив (Congreve) Уильям (1670—1729) — английский драматург эпохи Реставрации — 23, 26, 48, 253
- Копо (Copeau) Жак (1878—1949) — французский актер и режиссер, создатель парижского театра «Вьё Коломбье» (1913). В 1960 г. этот театр приезжал на гастроли в СССР — 90
- Коппинг (Copping) Бернард — современный английский актер — 118
- Копс (Kops) Бернард (р. 1926) — английский драматург, автор пьес «Гамлет из Степни Грин», «Сон Питера Манна», «Прощай, мир» и др. — 7, 14
- Кортней (Courtenay) Ричард — современный английский журналист — 114
- Коуард (Coward) Ноэл (р. 1899) — английский драматург, актер, режиссер. На сцене с 1911 г. Автор многих пьес, в том числе «Сенная лихорадка», «Кавалькада», «Веселый дух», «Мир в наше время», «Обнаженная со скрипкой»; играл во многих своих пьесах — 11, 38

- Коутс (Cotes) Питер** (р. 1912) — английский актер и режиссер — 32, 56
- Краддес (Cruddas) Одри** (р. 1914) — английский театральный художник, работает в театре с 1947 г. Среди удачных работ — «Генрих V» («Олд Вик», 1955) — 166, 171
- Кристи (Christie) Агата** (р. 1891) — английская писательница, автор детективных романов, многие из которых были инсценированы, и пьес, среди которых наиболее популярны «Мышеловка», «Свидетель обвинения» (экранизирована), «Паутина» и др. 13
- Кросс (Cross) Джералд** — современный английский актер — 170, 172
- Крукшенк (Cruikshank) Эндрю** (р. 1907) — английский актер. На лондонской сцене с 1930 г. В 1937—1940 гг. играет в «Олд Вик». Затем — в различных театрах Лондона и провинции, в том числе в Шекспировском Мемориальном театре, где исполняет роли Юлия Цезаря, Уолси («Генрих VIII»), Леонато («Много шума из ничего»), Анджело («Мера за меру») — 163
- Кручковский (Kruczkowski) Леон** (1900—1962) — польский писатель, драматург и общественный деятель, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1954), лауреат Государственной премии. Наиболее известны его пьесы «Немцы», «Юлиус и Этель», «Первый день свободы» — 105
- Кука (Cuka) Френсис** (р. 1936) — английская актриса. Гастролировала в Москве с труппой «Театр Уоркшоп» в 1957 г. — 254
- Кукмен (Cookman) Антони** (р. 1894) — английский театральный критик, с 1925 г. работает в газете «Таймс», с 1939 г. — главный театральный обозреватель этой газеты — 155, 156
- Куэйл (Quayle) Антони** (р. 1913) — английский актер и режиссер. На сцене с 1931 г. В 1937 г. с труппой «Олд Вик» гастролировал по Европе и в Египте. В 1939—1945 гг. в армии. В 1948—1956 гг. главный режиссер Шекспировского Мемориального театра (Стратфорд-на-Эйвоне). Интересны его постановки «Преступления и наказания», «Отелло». Среди ролей — Фальстаф, Аарон («Гит Андроник»). Основа («Сон в летнюю ночь»), Отелло, Эдди («Вид с моста» А. Миллера) — 50, 58, 253
- Кэннан (Cannan) Денис** (р. 1919) — английский актер и драматург — 13, 33, 126
- Кэрролл (Cargoll) Льюис** (настоящее имя Чарлз Лютвидж Доджсон; 1832—1898) — английский писатель и математик, автор книги «Алиса в стране чудес» — 41, 157
- Кэрролл (Cargoll) Пол Винсент** (р. 1900) — ирландский драматург. Пьесы его ставились в Дублине, Нью-Йорке, Лондоне, Глазго. Кэрролл был одним из основателей (1943) и директоров «Глазго Ситизенс театр» — 39
- Кэссон (Casson) Льюис** (р. 1875) — английский актер и режиссер. На профессиональной сцене с 1903 г. В 1904—1907 г. работает в «Корт театр» под руководством Гренвилл-Баркера, выступает в пьесах Шоу; в 1915—1918 гг. в армии, затем играет в различных театрах Лондона и провинции. Кэссон — партнер и муж С. Торндайк — 17, 23, 24, 35, 102, 163
- Лабिश (Labiche) Эжен** (1815—1888) — французский драматург, автор многих водевилей и комедий — 91
- Лайелл (Luel) Виола** (р. 1900) — английская актриса. На сцене с 1918 г., играет в Ливерпуле, Бирмингеме, Лондоне. Снимается в кино (с 1928 г.) — 158
- Ланкастер (Lancaster) Осберт** (р. 1908) — английский художник-карикатурист. Среди его работ в театре декорации и костюмы к балету «Тщетная предосторожность» («Ковент Гарден», 1960. Спектакль был показан в СССР) — 157
- Лейн (Lane) Бёртон** — современный английский композитор — 42
- Леманн (Lehmann) Беатрикс** (р. 1903) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1924 г. Играет в различ-

- ных театрах Лондона, преимущественно в современном репертуаре. Среди ролей Элла и Абби («Все дети бога имеют крылья» и «Любовь под вязами» О'Нила), Хильда и Фру Альвинг («Строитель Сольнес» и «Приведения» Ибсена), Стелла («Иден-Энд» Пристли), Лаура («Отец» Стриндберга). Снимается в кино (с 1935 г.) — 61, 102
- Ленникова** Татьяна Ивановна (р. 1924) — актриса МХАТ — 193
- Леонидов** Юрий Леонидович (р. 1917) — актер МХАТ — 194
- Ли** (Leigh) Вивьен (настоящее имя Вивиан Мери Хартли; р. 1913) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1935 г. Играет в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Среди лучших ролей — Офелия, Дженифер («Дилемма врача» Шоу), Сабина («На острие ножа» Уайлдера), Бланш («Трамвай под названием Желание» Уильямса), Лавиния («Тит Андроник»), Клеопатра («Цезарь и Клеопатра» Шоу и «Антоний и Клеопатра» Шекспира), Леди Макбет, Маргарита Готье («Дама с камелиями» Дюма) и др. Ее постоянным партнером на протяжении многих лет был Л. Оливье. Снимается в кино с 1934 г. («Мост Ватерлоо», «Леди Гамильтон», «Анна Каренина» и др.) — 16—18, 43, 61, 252
- Ли** (Lee) Пол — современный английский актер, играет в различных театрах, в том числе в бристольском и лондонском «Олд Вик» — 175
- Лилли** (Lillie) Беатрис (р. 1898) — английская актриса. На сцене с 1914 г.; играет в театрах Нью-Йорка и Лондона — 62
- Лимберт** (Limbart) Рой (1893—1954) — английский театральный деятель; совместно с Б. Джексонсом основал Малвернские фестивали — 29
- Линдсей** (Lindsay) Дейвид (1490—1555) — шотландский поэт — 51
- Линклейтер** (Linklater) Эрик (р. 1899) — английский драматург, автор пьес «Кризис на небе», «Любовь в Албании», «Брейксир в Гасконии» — 39
- Листер** (Lister) Френсис (1899—1951) — английский актер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1914 г. — 59
- Литтлвуд** (Littlewood) Джоан (р. 1916) — английский режиссер, основательница и художественный руководитель (1945—1961) театра «Уоркшоп» — 10, 18, 19, 91, 93, 94, 96—99, 254
- Ломакс** (Lomax) Аллен (р. 1915) — английский драматург — 91
- Лонсдейл** (Lonsdale) Фредерик (1881—1954) — английский драматург и кино-сценарист — 39, 45
- Лотон** (Laughton) Чарлз (1899—1962) — английский актер и режиссер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства с золотой медалью. Дебютировал на сцене в 1926 г. в роли Осипа («Ревизор», «Барнс театр»). Играл в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик», Нью-Йорка, Лос-Анжелоса. Среди ролей — Пиквик, Лопухин, Просперо, Макбет, Генрих VIII, Основа, Лир. С 1929 г. снимался в кино, преимущественно в Голливуде («Частная жизнь Генриха VIII», «Рембрандт», «Горбун Ноттр Дам», «Отверженные», «Свидетель обвинения» и др.) — 254
- Лоу** (Loewe) Фредерик (р. 1904) — американский композитор, автор музыки к ряду «мюзиклс», в том числе «День перед весной», «Покрась свой фургон», «Май фэр леди» на сюжет «Пигмалиона» Шоу (спектакль показан в СССР) — 42
- Лукьянов** Сергей Владимирович (р. 1910) — актер МХАТ — 194
- Льюис** (Lewis) Роналд — современный английский актер. Среди ролей — Орест («Эвмениды»), Агамемнон («Орестея»), Орион («Траур к лицу Электре» О'Нила), Освальд («Приведения»). Снимается в кино — 254
- Лэмб** (Lamb) Каролина (1785—1828) — английская писательница, возлюбленная Байрона, автор романа о Байроне «Glenarvon» — 137
- Лэмберт** (Lambert) Дж. У. — современный английский критик, постоянный обозреватель журнала «Драма», второй театральный обозреватель газеты «Санди таймс» — 170

- Лэнгэм (Langham) Майкл (р. 1919) — английский режиссер, с 1955 г. художественный руководитель Шекспировского фестивального театра (Онтарио, Канада). В 1958 г. посетил СССР — 120
- Лэндстоун (Landstone) Чарлз (р. 1891) — английский театральный деятель и драматург, в течение 17 лет (до 1961 г.) был генеральным мэнэджером «Бристольского Олд Вик» — 57, 122
- Маббе (Mabbe) Джеймс — современный английский драматург-переводчик — 93
- Магаршак (Magarshack) Дэвид — современный английский критик, переводчик с русского, автор книг о Чехове и Станиславском — 191
- Майлс (Miles) Бернард (р. 1907) — английский актер, режиссер, руководитель театра «Мермейд». На сцене с 1930 г. Много лет работал в различных театрах Лондона и провинции не только актером, но и художником, бутафором, режиссером. Первый большой успех — в роли Яго («Олд Вик», 1941). Снимается в кино («Большие ожидания» и др.) — 10, 163, 154
- Макдайдармид (Macdiarmid) Хью (настоящее имя Кристофер Маррей Грив; р. 1892) — англо-шотландский поэт и журналист — 85
- Макдона (Macdonagh) Дона — современный ирландский драматург — 33
- Макдоналд (Macdonald) Марри (р. 1899) — английский режиссер — 58
- Макдугалл (Macdougall) Роджер (р. 1910) — английский драматург — 33
- Маккен (Macken) Уолтер (р. 1915) — английский драматург — 40
- Маккенна (McKenna) Вирджиния (р. 1931) — английская актриса. Окончила Центральную школу драмы (Лондон). На сцене с 1950 г. Снимается в кино — 169
- Маккол (Maccoll) Оэн — современный английский драматург, актер и театральный деятель, собиратель фольклора, популярный исполнитель народных песен, один из организаторов театра «Уоркшоп». Во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов (1957) вместе с театром посетил СССР — 10, 12, 13, 19, 75, 84, 85, 89—91, 93, 94, 98
- Маккулерс (McCullers) Карсон — современный английский драматург — 82
- Маклеллан (MacLellan) Уильям — современный шотландский издатель — 85
- Макоуэн (Macowan) Майкл (р. 1906) — английский режиссер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства — 23, 58
- Макреди (Macready) Уильям Чарлз (1793—1873) — английский актер и режиссер — 16, 118
- Макраэ (Macrae) Данкен — современный шотландский актер-комик — 56
- Маллесон (Malleeson) Майлс (р. 1888) — английский актер и драматург. Окончил Королевскую Академию драматического искусства. На профессиональной сцене с 1911 г., играет в различных театрах провинции и Лондона, в том числе в «Олд Вик» (1945—1946, 1949—1950), выступая как в классическом, так и в современном репертуаре. Писать начал с 1913 г. Известны его переделки пьес Мольера («Тартюф», «Скупой»). Снимается в кино. В 1953 г. посетил СССР в числе делегации английских деятелей культуры — 49, 59
- Марло (Marlowe) Кристофер (1564—1593) — английский драматург, один из предшественников Шекспира, автор трагедий «Тамерлан Великий», «Трагическая история доктора Фауста», «Мальтийский еврей», «Эдуард II» — 51, 91, 116, 252
- Марри (Murray) Джордж Гилберт Эме (1866—1957) — английский литературовед и драматург-переводчик — 52
- Марсель (Marcel) Габриэль (р. 1889) — французский драматург, философ и критик — 115
- Марстон (Marston) Джон (1576—1634) — английский драматург и поэт — 88
- Марциал (Martialis) Марк Валерий (ок. 40—ок. 102) — древнеримский поэт — 45
- Маршалл (Marshall) Герберт (р. 1906) — английский режиссер. В 1930—1937 гг. жил в СССР, учился у С. Эйзенштейна. Один из основателей театра «Юнити» (1937). С 1943 г. работал в кино режиссером дубляжей советских фильмов. В

- пятидесяти годах работал в Индии режиссером и консультантом по театральной архитектуре — 100—102
- Маршалл (Marshall) Норман** (р. 1901) — английский режиссер. Режиссурой занимается с 1927 г. В 1934—1940 гг. возглавлял «Гейт театр». С 1943 г. работает в различных театрах Лондона, гастролирует со своими постановками от «Совета искусств Великобритании» в Германии, Франции, Италии, Индии, Пакистане. Среди работ — «Дядя Ваня», «Гамлет», «Человек и сверхчеловек», «Двенадцатая ночь». В 1959 г. посетил СССР по приглашению общества СССР — Великобритания. Автор ряда книг по режиссуре и по общим вопросам театра — 19, 58, 66, 143
- Массальский Павел Владимирович** (р. 1904) — актер МХАТ — 193, 195
- Матьюз (Matthews) Альфред Эдуард** (1869—1960) — английский актер. На сцене с 1887 г. Снимался в кино — 32, 60
- Мей (May) Джек** — современный английский актер — 121
- Мей (May) Фредерик** — современный английский драматург-переводчик — 115
- Мейсфилд (Masefield) Джон** (р. 1878) — английский поэт, прозаик, критик, драматург, автор критических работ «Уильям Шекспир» (1911) и «Постановка «Макбета» (1945) — 180
- Мелвилл (Melville) Алан** (р. 1910) — английский поэт и драматург, автор комедий и ревью — 33
- Менандр** (ок. 342—292 до н. э.) — древнегреческий драматург — 61
- Менделсон (Mendelssohn—Bartholdy) Феликс** (1809—1847) — немецкий композитор, дирижер, пианист, музыкальный деятель — 27
- Мессел (Messel) Оливер** (р. 1905) — английский живописец и театральный художник — 162
- Миллер (Miller) Артур** (р. 1915) — американский драматург, автор пьес «Человек, которому так везло», «Все мои сыновья», «Смерть коммивояжера», «Суровое испытание», «Вид с моста», «Воспоминание о двух понедельниках» — 10, 11, 41, 81, 126, 253
- Митчелл (Mitchell) Ивонна** (р. 1925) — английская актриса. На сцене с 1939 г. Играет в различных театрах провинции и Лондона, в частности в «Олд Вик». Среди ролей — Нина («Чайка»), Вера («Месяц в деревне»), Офелия, Элиза («Пигмалион») и др. С 1949 г. снимается в кино («Женщина в халате» и др.) — 252
- Моллой (Molloy) Майкл** — современный ирландский драматург — 55
- Мольер (Moliere), настоящее имя Жан-Батист Поклен** (1622—1673) — 10, 25, 85, 87
- Монк (Monck) Наджент** (р. 1878) — английский актер и режиссер — 17
- Монтерлан (Montherlant) Анри де** (р. 1896) — французский драматург — 116
- Морелл (Morell) Андре** (р. 1909) — английский актер. На профессиональной сцене с 1934 г., играет в различных театрах Лондона, в том числе неоднократно в «Олд Вик». Среди ролей — Епископ Бове («Святая Иоанна» Шоу), Горацио («Гамлет»), Кент («Король Лир»), Тимон («Тимон Афинский»), Мелвил («Тайный брак» Колмена и Гаррика), Серебряков («Дядя Ваня») — 163
- Морьяк (Mauriac) Франсуа** (р. 1885) — французский писатель, драматург — 69
- Мортон (Morton) Чарлз** — современный английский драматург — 119
- «Мотли» (Motley)** — творческое содружество театральных художников, в состав которого входят Одри Софи Харрис, Маргарет Харрис, Элизабет Монтгомери. «Мотли» являются оформителями многих спектаклей Лондона и Нью-Йорка — 81, 82, 120
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей** (1756—1791) — 144
- Моэм (Maugham) Уильям Сомерсет** (р. 1874) — английский писатель, драматург. Наиболее известны его пьесы «Человек чести», «Леди Фредерик», «Земля обетованная», «Круг», «Шиппи». Им написана автобиографическая книга «Подводные итоги» — 11, 13, 17, 23, 26, 31, 40, 111

- Муди (Moody) Джон Персивал (р. 1906) — английский режиссер и театральный деятель. В 1944—1945 гг. режиссер Бирмингемского репертуарного театра; в 1945—1949 гг. режиссер «Сэдлерс Уэллс Опера», в 1954—1959 гг. директор «Бристольского Олд Вик». В 1949—1954 гг. директор Отдела драматических театров Совета искусств Великобритании — 23, 121, 124
- Муне Сюлли (Mounet-Sully) Жан-Сюлли Муне (1841—1916) — французский трагический актер, выступал в классическом репертуаре — 183
- Невилл (Neville) Джон (р. 1925) — английский актер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1947 г. Играл в Бирмингемском репертуарном театре и «Бристольском Олд Вик». В 1953—1958 гг. играет в Ловдоне в «Олд Вик». С 1958 г. — в различных театрах провинции и Лондона. Среди ролей — Ричард II, Троил, Ромео, Гамлет — 155, 157—159, 167—171, 175, 176, 178
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1859—1943) — режиссер и театральный деятель. Один из основателей МХАТ — 195
- Николсон (Nicholson) Антони — современный английский драматург — 91
- Нобл (Noble) Питер (р. 1917) — английский актер, театральный критик, совместно с Р. Адамсом руководил лондонским Негритянским репертуарным театром, автор ряда книг по кино, театру, музыке — 19, 100
- Ноблок (Knoblock) Эдуард (1874—1945) — английский прозаик, драматург, кино-сценарист — 34
- Новелло (Novello) Айвор (1893—1951) — английский актер, режиссер, драматург, композитор, автор многих «мюзиклс» — 43
- Ногучи (Noguchi) Исаму (р. 1904) — американский театральный художник, японец по происхождению. Работает в театре с 1935 г. — 120
- Ньоли (Gnoli) Доменико — современный итальянский художник — 169
- Ньюмен (Newman), Терри — современный английский драматург — 100
- Одетс (Odets) Клиффорд (р. 1906) — американский драматург, актер. Наиболее известна его пьеса «Золотой мальчик» — 101
- О'Кейси (O'Casey) Шон (р. 1880; по другим ист. 1884) — ирландский писатель, драматург, общественный деятель, коммунист. Автор пьес «Тень стрелка», «Юнона и павлин», «Звезда становится красной», «Пурпурная пыль», «Красные розы для меня», «Костер епископа» и др. — 10, 13, 17, 32, 38, 43, 44, 55, 87, 90, 102, 253, 254
- О'Конор (O'Conor) Джозеф (р. 1916) — ирландский актер и драматург. Окончил Королевскую Академию драматического искусства — 123
- Олдингтон (Aldington) Ричард (1892—1962) — английский поэт и прозаик, автор романов «Смерть героя», «Дочь полковника», «Все люди враги» (переведены на русский язык) и др. — 18
- Олдридж (Aldridge) Джеймс (р. 1918) — английский писатель, автор романов «Дело чести», «Морской орел», «Дипломат», «Герои пустынных горизонтов» (переведены на русский язык). В 1952 г. ему была присуждена Золотая медаль Мира. В 1945, 1952, 1957 гг. посетил СССР — 12
- Олдридж (Aldridge) Майкл (р. 1920) — английский актер. На сцене с 1939 г. Играет в различных театрах провинции и Лондона, в том числе в «Олд Вик». Одна из лучших ролей — Отелло — 56
- Оливье (Olivier) Лоренс (р. 1907) — английский актер, режиссер, театральный деятель. Дебютировал на сцене в 1922 г. в роли Катарины («Укрощение строптивой», Стратфорд-на-Эйвоне). В 1926—1928 гг. играет в Бирмингемском репертуарном театре, затем в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Первый крупный успех — в роли Гамлета («Олд Вик», 1937). Оливье — один из лучших исполнителей шекспировского репертуара (Ричард III, Макбет, Тит Андроник,

- Кориолан и др.). Среди ведущих ролей — Астров («Дядя Ваня»), Эдип («Царь Эдип» Софокла), Арчи («Комедиант» Осборна). В 1944—1949 гг. вместе с Р. Ричардсоном и Дж. Барделлом руководит театром «Олд Вик». В 1961 г. принял художественное руководство театром «Чичестер Фестивал тиэтр». С 1930 г. снимается в кино («Леди Гамильтон», «Генрих V», «Гамлет», «Макбет», «Ричард III» и др.) — 12, 14, 16—19, 27, 28, 46—48, 58, 68, 119, 120, 126, 155, 161, 166, 179, 180, 252, 254
- О'Нил** (O'Neill) Юджин Гладстон (1888—1953) — американский драматург. Наиболее известны его пьесы «Косматая обезьяна», «Все дети бога имеют крылья» («Негр»), «Анна Кристи», «Любовь под вязами», «Продавец льда грядет». В 1936 г. получил Нобелевскую премию — 70, 87
- Осборн** (Osborne) Джон Джеймс (р. 1929) — английский актер и драматург, автор пьес «Оглянись во гневе», «Комедиант», «Мир Пола Слики», «Лютер», «Голубая кровь Бамбергов» — 7, 10, 13, 14, 19, 78, 81, 82, 111—113, 253, 254
- Паркер** (Parker) Сесил (р. 1897) — английский актер театра и кино — 37
- Парсонс** (Parsons) Джоффри — современный английский драматург — 101, 103
- Пейн** (Payne) Бен Айден (р. 1881) — английский актер и режиссер — 26
- Петроний** (Petronius) Гай (ум. 66) — римский писатель-сатирик — 45
- Пинеро** (Pinero) Артур Джон (1855—1934) — английский драматург, актер, очеркист — 31, 53, 62
- Пинтер** (Pinter) Гарольд (р. 1931) — английский драматург. Окончил Центральную школу драматического искусства и девять лет работал в провинции актером под именем Дейвида Барона. Начал писать в 1957 г. Среди пьес «Комната», «Лифт», «Вечеринка», «Привратник» — 16
- Пиранделло** (Pirandello) Луджи (1867—1936) — итальянский писатель, драматург. Наиболее известны его пьесы «Шесть персонажей в поисках автора» и «Генрих IV» — 93, 115—117
- Пламмер** (Plummer) Кристофер (р. 1929) — канадский актер, на сцене с 1950 г. — 254
- Плансон** (Planson) Клод — современный французский театральный деятель — 91
- Плейфэр** (Playfair) Найджел (1874—1934) — английский актер и антрепренер — 55
- Плоурайт** (Plowright) Джоан (р. 1929) — английская актриса. Окончила театральную школу «Олд Вик». На сцене с 1948 г. С 1956 г. — в труппе «Инглиш Стейдж компани». Среди ролей Джин («Комедиант» Осборна), Старуха и Ученица («Стулья» и «Урок» Ионеско), Барбара («Майор Барбара» Шоу), Соня («Дядя Ваня» Чехова) — 18, 82, 254
- Погодин** Николай Федорович (1901—1962) — советский драматург — 101, 106
- Портмен** (Portman) Эрик (р. 1903) — английский актер. На сцене с 1924 г., играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди лучших ролей Священник («Жилая комната» Грина), Мартин и майор Поллок («Отдельные столики» Реттигана). Снимается в кино — 59
- Портер** (Porter) Эрик (р. 1928) — английский актер. Играет в различных театрах, в том числе в бристольском и лондонском «Олд Вик» в Бирмингемском репертуарном театре. Среди шекспировских ролей — Лир, Банко, Генрих IV, Жак, Болингброк — 121, 167
- Поттер** (Potter) Джилли — современный английский актер-комик, один из первых актеров, начавших выступать по телевидению — 60
- Пристли** (Priestley) Джон Бойнтон (р. 1894) — английский писатель, драматург, театральный деятель. В 1945 и 1962 гг. посетил СССР — 6, 9, 11—13, 17, 19, 31, 33—36, 38, 48, 59, 71, 102, 108, 252, 253
- Пульсен** (Pulsen) Чарльз — современный английский писатель — 106
- Пуччини** (Puccini) Джакомо (1858—1924) — итальянский композитор — 42
- Пэк** (Pek) Леонард — современный английский драматург, автор пьес «Зеленая и прекрасная страна», «Тень свастики» и др. — 103

- Райс (Rice) Питер** — современный английский театральный художник. Работает в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Среди его работ «Ринальдо и Армпада» («Ковент Гарден», 1955. Балет показан в СССР) — 173
- Рамсей (Ramsay) Аллен (1686—1758)** — шотландский поэт — 51
- Расин (Racine) Жан (1639—1699)** — французский поэт-драматург-классицист — 114.
- Ратерфорд (Rutherford) Маргарет (р. 1892)** — английская актриса. На сцене с 1925 г. Снимается в кино — 62
- Рауботэм (Rowbotham) Билл (р. 1915)** — английский актер, режиссер, драматург. В 1938 г. дебютировал на сцене театра «Юнити», с которым связана его творческая жизнь. Автор многих ревию, политических пантомим, поставленных в «Юнити» — 100, 102, 103
- Редгрейв (Redgrave) Ванесса (р. 1937)** — английская актриса, дочь М. Редгрейва. С успехом сыграла роли Елены («Сон в летнюю ночь»), Розалинды («Как вам это понравится»), Катарины («Укрощение строптивой») и др. — 20
- Редгрейв (Redgrave) Майкл Скудамор (р. 1908)** — английский актер. Учился в Кембридже. Работал школьным учителем. Дебютировал на сцене Ливерпульского театра в 1934 г. в роли Роя Дарвина («Адвокат» Э. Райса). С 1936 г. играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди лучших ролей — Тузенбах («Три сестры»), Ракития («Месяц в деревне»), Гамлет, Антоний («Антоний и Клеопатра»), Гектор («Троянской войны не будет» Жироуду), Войницкий («Дядя Ваня»). Снимается в кино (с 1938 г.). Гастролировал в СССР (1958) с Шекспировским Мемориальным театром в роли Гамлета — 17, 19, 50, 59, 68, 87, 102, 145, 181, 253
- Редман (Redman) Джойс (р. 1918)** — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1935 г. Среди ролей — Сольвейг («Пер Гюнт» Ибсена), Соия («Дядя Ваня»), миссис Форд («Виндзорские проказницы») — 27, 61, 252
- Рейнгардт (Reinhardt) Макс (1873—1943)** — немецкий режиссер, актер и театральный деятель. В начале 900-х годов возглавлял Малый и Новый театры (Берлин), а в 1905—1933 гг. руководил Берлинским Немецким и Камерным театрами — 17
- Релф (Relph) Джордж (р. 1888)** — английский актер. На сцене с 1905 г. — 48
- Рэттиган (Rattigan) Теренс (р. 1911)** — английский драматург. Среди его пьес «Взлетная дорожка», «Вариации на тему», «Глубокое синее море», «Отдельные столики» — 11, 13, 31, 38, 39, 117
- Риггс (Riggs) Линн** — современный американский драматург — 42
- Рис (Reese) Брайен (р. 1913)** — английский актер. На сцене с 1931 г. (Ливерпуль). С 1938 г. играет в различных театрах Лондона. Снимается в кино — 43
- Рис (Rees) Ллевелин (р. 1901)** — английский актер антрепренер. Учился в Оксфорде. Затем в театральной школе в Бирмингеме. Почетный президент Международного института Театра — 23, 48
- Ричардсон (Richardson) Говард** — современный английский драматург — 40, 55
- Ричардсон (Richardson) Ралф (р. 1902)** — английский актер. Дебютировал на сцене в 1921 г. в Брайтоне. В 1930 г. впервые выступил в театре «Олд Вик», с которым главным образом связана его творческая жизнь. Среди лучших ролей — Сирано де Бержерак, Пер Гюнт, Фальстаф, Основа, Войницкий. Снимается в кино («Анна Каренина», «Ричард III» и др.) — 17, 27, 28, 48, 59, 252
- Ричардсон (Richardson) Тони (р. 1928)** — английский режиссер. Учился в Оксфорде, в 1949—1951 гг. был президентом Драматического общества оксфордского университета, ставил спектакли, затем работал на телевидении. В профессиональном театре работает с 1955 г. Среди его работ — «Оглянись во гневе» (спектакль показан в Москве в 1957 г.), «Комедант» и «Лютер» Осборна, «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса. Работает в кино («Оглянись во гневе», «Вкус меда и др.) — 18, 79, 82, 112, 253

- Робертсон (Robertson) Том (Томас Уильям; 1829—1871) — английский драматург — 57, 122
- Робсон (Robeson) Поль (р. 1898) — американский певец, драматический актер, выдающийся общественный деятель, лауреат Международной премии мира (1950) и Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1952) — 101, 105.
- Робсон (Robson) Флора (р. 1902) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1921 г., играет в различных театрах Лондона. Среди лучших ролей — Бианка («Отелло»), Варя («Вишневый сад»), Фру Альвинг («Привидения» Ибсена), Леди Сесили («Обращение капитана Брасбаунда» Шоу), сестра Агата («Возвращение» Боланд). Снимается в кино — 17, 61, 69, 252, 254
- Роджерс (Rogers) Пол (р. 1917) — английский актер. На сцене с 1938 г. С 1949 г. актерская судьба связана с «Олд Вик». Среди лучших ролей — Шейлок, Генрих VIII, Макбет. Гастролировал в СССР (1961) с театром «Олд Вик» в ролях Макбета и Кошона («Святая Иоанна») — 19, 164—167, 169—172, 174, 253
- Роджерс (Rogers) Ричард (р. 1902) — американский композитор, автор музыки ко многим «мюзиклс» и ко многим кинофильмам — 42
- Росс (Ross) Гарри (р. 1913) — английский актер, один из основателей театра «Юнити», играл там до 1942 г. С 1942 г. играет в различных театрах Лондона — 103
- Ростан (Rostand) Эдмон (1868—1918) — французский поэт и драматург — 13, 48, 252
- Роулингс (Rawlings) Маргарет (р. 1906) — английская актриса. На профессиональной сцене с 1927 г. — 173, 175
- Роуэлл (Rowell) Кеннет — современный австралийский живописец и театральный художник. Начиная с 1950 г. оформил ряд спектаклей в Лондоне, в том числе «Гамлет» и «Угрошение строптивой» («Олд Вик»), балет «Поцелуй феи» Стравинского (Королевский балет «Ковент Гарден») — 167
- Рохас (Rojas) Фернандо де — испанский драматург XVI века — 93
- Роча Миранда (Rocha Miranda) Эдгар да — современный бразильский драматург — 93
- Рэффлс (Raffles) Джералд — современный английский театральный деятель, директор театра «Уоркшоп» — 19, 84
- Сарджент (Sargent) Малколм (р. 1895) — английский дирижер. В 1950—1957 гг. главный дирижер Симфонического оркестра Би-Би-Си — 183
- Сарду (Sardou) Викторьен (1831—1908) — французский драматург — 68
- Сароян (Saroyan) Уильям (р. 1908) — американский писатель, драматург — 41
- Саррон (Sarron) Бернард (р. 1915) — английский режиссер и театральный художник, дебютировал на сцене как актер в театре «Юнити», где с 1940 г. работает художником и режиссером — 103
- Сартр (Sartre) Жан-Поль (р. 1905) — французский драматург, автор пьес «Некрасов» («Только правда»), «Респектабельная проститутка» («Лиззи Мак-Кей»), «Преступление, вызванное страстью», «Затворники из Альтоны» и др. — 41, 53, 55, 69, 115
- Сил (Seale) Дуглас (р. 1913) — английский режиссер. Дебютировал на сцене в качестве актера в 1934 г. (Лондон). Первая режиссерская работа — «Королева была в гостиниой» Н. Коурда (1940). В 1946—1948 гг. работает актером в Шекспировском Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне). С 1948 г. работает режиссером, затем главным режиссером Бирмингемского репертуарного театра, ставит Шекспира, Чехова, Тургенева, Ибсена и др. Его постановку «Святой Иоанны» Шоу привозил театр «Олд Вик» в СССР (1961) — 18, 121, 122, 169, 172, 173

- Сильвен** (Sylvaine) Вернон (1897—1957) — английский актер и драматург — 34
- Сим** (Sim) Алестер (р. 1900) — английский актер и режиссер. На сцене с 1930 г., работает в различных театрах Лондона. В 1948—1951 гг. был ректором Эдинбургского университета. Снимается в кино («Визит инспектора» и др.) — 36, 37, 60
- Симонов** Константин Михайлович (р. 1914) — советский прозаик, поэт, драматург — 106
- Симпсон** (Simpson) Норман Фредерик — современный английский драматург, автор пьес «Дыра», «Маятник качается в одну сторону», «Анкета» и др. — 16
- Скофилд** (Scofield) Пол (р. 1922) — английский актер. На профессиональной сцене с 1940 г. Первый успех — в роли Бастарда («Король Джон», Бирмингемский театр). В 1946—1948 гг. в Шекспировском Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне) с успехом исполнил роли Дон Армадо («Бесплодные усилия любви»), Люцио («Мера за меру»), сэра Эгьючика («Двенадцатая ночь»). С 1947 г. играет в различных театрах Лондона. Среди лучших ролей — Гамлет, Священник («Власть и слава» Г. Грпна), Томас Мор («Человек для всех времен» Р. Болта). Гастролировал в СССР (1955) в роли Гамлета в постановке П. Брука — 6, 18, 19, 39, 51, 56, 59, 253
- Скуайр** (Squire) Роналд (1886—1958) — английский актер. На сцене с 1909 г. Снимался в кино — 60
- Скуайр** (Squire) Уильям (р. 1920) — английский актер, играл в бристольском, затем в 1952—1954 гг. в лондонском «Олд Вик» — 155, 158, 160
- Слейтер** (Slater) Дафна (р. 1928) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства (Лондон). На сцене с 1945 г., играет в различных театрах провинции и Лондона, в том числе в «Олд Вик» и Шекспировском Мемориальном театре — 62, 123
- Слейтер** (Slater) Джон (р. 1916) — английский актер. На профессиональной сцене с 1942 г. Снимается в кино — 103
- Слоун** (Sloane) Пат — современный английский журналист, главный редактор журнала «Бритиш-совет фрэндшип» — 9
- Смит** (Smith) Верити — современный английский режиссер — 85
- Смит** (Smith) Райли — современный английский театральный деятель — 114
- Солберг** (Salberg) Дерек — современный английский театральный деятель, награжден Золотой медалью Бирмингемского гражданского общества за театральную деятельность (1961) — 123
- Софокл** (ок. 497—406 до н. э.) — древнегреческий драматург — 41, 95, 114, 252
- Спенсер** (Spencer) Джессика (р. 1919) — английская актриса. На профессиональной сцене с 1937 г. — 62
- Спир** (Spear) Рескин — современный английский художник — 120.
- Стайлс** (Stiles) Джордж — современный американский драматург — 87
- Станиславский** Константин Сергеевич (1863—1938) — советский режиссер, актер, теоретик театра и театральный деятель — 17, 97, 182, 195
- Станицыи** Виктор Яковлевич (р. 1897) — актер МХАТ — 193
- Сторм** (Storm) Лесли (р. 1903) — английский прозаик и драматург — 40
- Стриндберг** (Strindberg) Август (1849—1912) — шведский писатель, драматург — 52, 115
- Стюарт** (Stewart) Доналд Огден (р. 1894) — американский актер, драматург, киносценарист — 105
- Стюарт** (Stewart) Софи (р. 1908) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1925 г. С 1935 г. снимается в кино — 118
- Стюарт** (Stewart) Филип — современный английский драматург — 54
- Стюарт** (Stewart) Эме — современная английская писательница-драматург — 54
- Сэндберг** (Sandburg) Карл (р. 1878) — американский поэт — 42

- Тайнен** (Tunan) Кеннет (р. 1927) — английский театральный критик, обозреватель газеты «Обсервер». Его статьи собраны в книгу «The Curtains» — 14, 19, 81, 111, 193
- Танк** (Tank) Герб — современный американский драматург — 106
- Тарасова** Алла Константиновна (р. 1898) — актриса МХАТ — 194
- Твен** (Twain) Марк (настоящее имя Самюэл Клеменс; 1835—1910) американский писатель — 91
- Тейлор** (Taylor) Джереми (1613—1667) — английский епископ и писатель — 45
- Темпл** (Temple) Джоан — современная английская актриса и драматург — 40
- Темплтон** (Templeton) Уильям (р. 1913) — английский драматург — 60
- Терри** (Terry) Эллен (1847—1928) — английская актриса. В 1878—1902 гг. играла на сцене театра «Лицеум» и была постоянной партнершей Г. Ирвинга. Играла преимущественно в шекспировском репертуаре и мелодрамах. В 1903 г. руководила театром «Империал», где совместно с сыном Г. Крагом поставила «Северные богатыри» Ибсена и «Много шума из ничего». После 1907 г. на сцене появлялась редко. Написала мемуары — 16, 67
- Тири** (Tearle) Годфри (1884—1953) — английский актер. На профессиональной сцене с 1899 г. Среди лучших ролей — Отелло, Макбет, Антоний — 51, 59
- Тирсо де Молина** (Tirso de Molina; настоящее имя Габриель Тельес; 1571—1648) — испанский драматург, автор первой пьесы о Дон-Жуане. Наиболее известна комедия «Дон Хиль — зеленые штаны» — 114
- Тодд** (Todd) Энн (р. 1910) — английская актриса. Окончила Центральную школу сценической речи и драматического искусства. На сцене с 1928 г., играет в различных театрах Лондона, преимущественно в современном репертуаре. В 1954—1955 гг. работает в «Олд Вик», где с успехом играет роли леди Макбет и леди Перси («Генрих IV»). С 1931 г. снимается в кино — 164, 167, 253
- Толстой** Лев Николаевич (1828—1910) — 16, 191
- Томас** (Thomas) Дайлан Марлэ (1914—1953) — английский поэт, автор пьес «Под молочным лесом», «Доктор и дьяволы» — 13
- Торндайк** (Thorndike) Сибилла (р. 1882) — английская трагическая актриса. Дебютировала на сцене в 1904 г. в труппе актера-антрепренера Бен Грита (Кембридж), четыре года гастролировала по США, играла в Шекспировском репертуаре. С 1908 г. работает в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик» и «Юнити». Торндайк исполнила многие крупные роли в произведениях Шекспира. Среди других ее ролей — Гекуба («Троянские женщины» Еврипида), Кандида (одноименная пьеса Шоу), Беатриче («Ченчи» Шелли), Жанна («Святая Иоанна» Шоу), Медея. Снимается в кино — 11, 12, 17, 20, 24, 27, 35, 61, 102, 252
- Траверс** (Travers) Бен (р. 1886) — английский прозаик и драматург — 34
- Траунсер** (Truocser) Сесил (1898—1953) — английский актер — 59
- Три** (Tree) Герберт Бирбом (1853—1917) — английский актер, режиссер и антрепренер. В 1887—1897 гг. руководил театром «Хеймаркет», в 1896—1917 гг. руководил театром «Хэр Меджестис» (позже «Хиз Меджестис»), поставил за 1888—1914 гг. восемнадцать пьес Шекспира. Автор трех книг по театру — 11, 16, 67
- Три** (Tree) Дэвид (р. 1915) — английский актер — 19, 104
- Триз** (Tease) Р. Джозеф (р. 1909) — английский драматург — 102
- Трюин** (Trewin) Джон Кортни (р. 1908) — английский критик и историк театра. Работал в газетах «Морнинг пост» (1934—1937), «Обсервер» (1943—1953), «Иллюстрийтед Лондон Ньюс» (с 1946 г.), «Скетч» (с 1947 г.), «Бирмингем пост» (с 1955 г.). Автор многих книг по театру и монографий об актерах — 12, 13, 14, 19, 23, 118, 157, 161, 179
- Тургенев** Иван Сергеевич (1818—1883) — 252
- Тьютин** (Tutin) Дороти (р. 1930) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1949 г. Играет преимущественно

но на сцене театров «Олд Вик» и Шекспировского Мемориального (ныне Королевского Шекспировского). Среди ролей Энн Пейдж («Виндзорские проказницы»), Екатерина («Генрих V»), Джульетта («Ромео и Джульетта»), Роз Пембертон («Жилая комната» Г. Грина), Жанна («Жаворонок» Ануя). Снимается в кино («Опера вищих», «Как важно быть серьезным» и др.). Гастролировала в СССР (1958) с Шекспировским Мемориальным театром в ролях Джульетты, Виолы, Офелии — 18, 19, 253, 254

- Уайз (Wyse) Джон (р. 1904) — английский актер и режиссер. На сцене с 1923 г., работает в различных театрах, в том числе в «Олд Вик», в Стратфорде-на-Эйвоне, в Ливерпуле — 55
- Уайлдер (Wilder) Торнтон (р. 1897) — американский прозаик и драматург, автор пьес «Лукреция», «Наш город», «На острие ножа», «Жизнь на солнце» и др. — 40, 117
- Уайт (White) Антони — современный английский актер — 177
- Уайт (White) Валери (р. 1915) — английская актриса. На сцене с 1938 г. — 53, 62
- Уайтинг (Whiting) Джон (р. 1917) — английский драматург, автор пьес «Пенни за песню», «Походная песня», «Дьяволы» и др. — 13, 126
- Уейнемейкер (Wanamaker) Сэм (настоящая фамилия Уотенмейкер; р. 1919) — англо-американский актер и режиссер. С 1936 г. работает в различных театрах Чикаго и Нью-Йорка. В 1952 г. дебютирует в Лондоне постановкой пьесы К. Одетса «Зимнее путешествие», исполняя роль Бэрни Додда, с тех пор работает в различных театрах Лондона, в Стратфорде-на-Эйвоне — 86, 87
- Уида (Ouida; настоящее имя Мари Луиза де ла Раме, 1839—1908) — английская писательница — 27
- Уиллис (Willis) Тед (р. 1914) — английский драматург, многие его пьесы поставлены в театре «Юнити», в том числе «Сабатаж», «Все меняется», «Желтая звезда», «Да благословит господь хозяина», «Жаркая летняя ночь». В 1943—1946 гг. — театральный обозреватель газеты «Дейли уоркер». В 1946 г. был директором театра «Юнити». По его сценариям сняты фильмы «Женщина в халате», «Улица без деревьев» и др. — 12, 103
- Уилмен (Willman) Ноэл (р. 1918) — английский актер и режиссер. На сцене с 1939 г. — 120
- Уилсон (Wilson) Ангус Франк Джонстоун (р. 1913) — английский прозаик и драматург — 77, 80, 121
- Уилсон (Wilson) Колин Генри (р. 1931) — английский писатель — 83
- Уилсон (Wilson) Сесил Франк Петч (р. 1909) — английский театральный критик, обозреватель газеты «Дейли мейл» (с 1935 г.) — 155
- Уильямс (Williams) Стивен (р. 1900) — английский театральный и музыкальный критик, работал в ряде газет, в том числе «Стейдж» (1943—1953), «Ивнинг ньюс» (с 1943 г.), постоянно работает на радио, автор нескольких книг — 156
- Уильямс (Williams) Теннесси (р. 1912) — американский драматург, автор многих пьес, в том числе «Стеклянный зверинец», «Трамвай под названием Желание», «Кошка на раскаленной крыше», «Сладкая птица юности», «Орфей спускается в ад» — 40, 117
- Уильямс (Williams) Харкор (1880—1957) — английский актер и режиссер — 27
- Уильямс (Williams) Эмлин (р. 1905) — английский актер, режиссер и драматург. На профессиональной сцене с 1927 г., работает в различных театрах Лондона, выступая преимущественно в современном репертуаре. Автор многих пьес, в том числе «Волшебство», «Весна, 1600», «Зеленые злаки» и адаптированного перевода «Месяца в деревне» Тургенева. Лучшие роли — Дэнни в собственной пьесе «Ночь должна наступить», Анжело («Мера за меру»), Роберт Мортон («Мальчик из семьи Уинслоу» Реттингана). Снимается в кино — 13, 31, 39, 121

- Уильямсон** (Williamson) Одри — современная английская писательница, историк театра — 19, 154
- Уиниард** (Wynyard) Диана (настоящее имя Дороти Изабел Кокс; р. 1906) — английская актриса. На сцене с 1925 г. С 1929 г. играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик». В 1948—1950 гг. в Шекспировском Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне). Среди шекспировских ролей — Катари́на, Гермиона, Дездемона, Беатриче. Гастролировала в СССР (1955) в роли Гертруды в постановке П. Брука «Гамлет». Снимается в кино — 61, 253
- Уитерс** (Withers) Гуджи (р. 1917) — английская актриса. На сцене с 1929 г., играет в различных театрах Лондона, преимущественно в современном репертуаре. Гастролировала в Австралии, Новой Зеландии, США. Снимается в кино (с 1934 г.) — 253
- Уичерли** (Wucherley) Уильям (1640—1716) — английский драматург — 80, 82
- Уокер** (Walker) Дзена — современная английская актриса — 175
- Уолфит** (Wolfit) Доналд (р. 1902) — английский актер, режиссер и антрепренер. На сцене впервые выступил в 1920 г. статистом в «Венецианском купце», и с тех пор его сценическая судьба связана преимущественно с Шекспиром. Играет в различных театрах, в том числе в «Олд Вик» и в Шекспировском Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне). В 1937 г. организовал свою труппу, с которой гастролирует по стране. Среди лучших ролей — Макбет, Фальстаф, Вольпоне, Тамерлан, Федя Протасов. Снимается в кино. Написал автобиографическую книгу «First Interval» — 25, 26, 59, 62, 115, 173, 252
- Уордсуорт** (Wordsworth) Ричард (р. 1915) — английский актер. На сцене с 1938 г. — 170, 172, 173
- Уорсли** (Worsley) Т. С. — современный английский театральный критик, обозреватель газеты «Нью стейтсмен энд нэйшн», «Файненшл таймс» — 149
- Уотлинг** (Watling) Питер (р. 1914) — английский драматург — 33
- Урефорд** (Wreford) Эдгар — современный английский актер. Окончил театральную школу «Олд Вик», играл на сцене Бирмингемского репертуарного театра. В 1953—1954 гг. — в «Олд Вик», затем в «Бристольском Олд Вик», где с успехом сыграл Шейлока, Бенедикта, Проктора («Суровое испытание» А. Миллера) — 123, 155, 158, 161, 163, 253
- Устинов** (Ustinov) Питер (р. 1921) — английский актер, режиссер и драматург. На сцене с 1938 г. Среди его пьес — «Дом сожалений», «Любовь четырех полковников», «Романов и Джульетта» и др. Снимается в кино — 32, 39, 53, 121, 122, 126, 194
- Уэбб** (Webb) Алан (р. 1906) — английский актер — 120
- Уэбстер** (Webster) Маргарет (р. 1905) — американская актриса и режиссер — 121
- Уэбстер** (Webster) Джон (ум. 1634) английский драматург, автор пьес «Белый дьявол», «Трагедия герцогини Мальфи» и др. — 23
- Уэллс** (Wells) Герберт Джордж (1866—1946) — английский писатель, дважды посетил СССР (1920, 1934) — 101
- Уэскер** (Wesker) Арнольд (р. 1932) — английский драматург, автор пьес «Кухня», «Куриный бульон с ячменем», «Корни», «Я говорю о Иерусалиме», «Каренная картошка к любому блюду» — 7, 10, 14, 15, 75, 254
- Уэсли** (Wesley) Джон (1703—1791) — английский священник, основатель методизма, одного из протестантских вероисповеданий — 38
- Фальк** (Valk) Фредерик (ум. 1956) — чешский актер, играл в Англии и Канаде — 25, 53
- Фаркер** (Farquhar) Джордж (1678—1707) — ирландский драматург — 53
- Фейз** (Fase) Беркли — современный английский драматург — 101, 103
- Ферналд** (Fernald) Джон Бейли (р. 1905) — английский режиссер. Учился в Оксфордском университете. На профессиональной сцене с 1929 г. В 1940—

- 1945 г. в армии. В 1946—1949 г. работает в Ливерпуле, с 1949 г. — в различных театрах Лондона, в том числе в театре «Юнити». Среди интересных постановок — «Иванов», «Дядя Ваня», «Чайка», «Привидения» Ибсена. В 1955 г. Ферналд стал во главе Королевской Академии драматического искусства. Автор ряда книг по театру. В 1953 г. посетил СССР в числе делегации английских деятелей культуры — 19, 56, 63, 102, 254
- Фёрс** (Furse) Роджер (р. 1903) — английский театральный художник и живописец. С 1934 г. работает в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик» и «Ковент Гарден» — 152
- Филд** (Field) Сид (1905—1950) — английский актер-комик — 41, 60
- Филдс** (Fields) Грейси (р. 1898) — английская актриса и певица — 62
- Филлипс** (Phillips) Джон — современный английский актер. Гастролировал в СССР (1955) в постановке «Гамлета» П. Брука в роли Призрака — 56
- Филлипс** (Phillips) Стивен (1868—1915) — английский драматург — 47
- Филпоттс** (Phillpotts) Иден (1862—1960) — английский прозаик, поэт, драматург — 156
- Финдлейтер** (Findlater) Ричард — современный английский театральный критик, обозреватель газеты «Трибюн», автор ряда актерских монографий — 161
- Финни** (Finney) Альберт (р. 1936) — английский актер. Окончил Королевскую Академию драматического искусства, играет на сцене театров Бирмингема, Лондона и Стратфорда-на-Эйвоне. Среди ролей — Кориолан, Кассио («Отелло»), Лизандр («Сон в летнюю ночь»), Билли («Билли-лжец» Уотерхауса и Холла), Лютер («Лютер» Осборна) — 254
- Флетчер** (Fletcher) Джон (1579—1625) — английский поэт и драматург — 27
- Форбс-Робертсон** (Forbes—Robertson) Джонстон (1853—1937) — английский актер, исполнитель шекспировских ролей. Критика высоко ценила его Гамлета — 26
- Форд** (Ford) Джон (1586—1640) — английский драматург — 117
- Фрай** (Fry) Кристофер (р. 1907) — английский драматург и поэт. Драматургией занимается с 1924 г. Автор пьес «Юноша с тележкой», «Первенец», «Леди не для сожжения», «Король — короткий плащ» и др. — 13, 31, 41, 43—47, 69, 115—117
- Фрейзер** (Fraser) Джон (р. 1931) — английский актер, работает на телевидении, радио. Снимается в кино — 175
- Френсис** (Francis) Дерек — современный английский актер — 172
- Фромэн** (Frohman) Чарлз (1860—1915) — англо-американский театральный деятель — 57
- Фэрбенкс** (Fairbanks) Дуглас (1883—1939) американский актер кино и театра, на сцене с 1900 г. Снимается в кино с 1915 г. («Знак Зоро», «Три мушкетера», «Робин Гуд», «Багдадский вор», «Укроющиеся строитивой» и др.) — 155
- Хадд** (Hudd) Уолтер (р. 1898) — английский актер. На сцене с 1919 г., играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик», где периодически выступает с 1941 г. Гастролировал в СССР (1961) с театром «Олд Вик» в ролях Дункана («Макбет»), Чезюбля («Как важно быть серьезным»), Инквизитора («Святая Иоанна»). Снимается в кино — 51, 102
- Хайнс** (Hines) Роналд — современный английский актер. Играет в различных театрах, в том числе в «Олд Вик» и в «Бристольском Олд Вик» — 163
- Хаксли** (Huxley) Олдос Леонард (р. 1894) — английский прозаик, поэт, драматург — 18, 40
- Хамилтон** (Hamilton) Патрик (р. 1904) — английский драматург и прозаик — 40, 102
- Хант** (Hunt) Хью (р. 1911) — английский режиссер. В 30-е гг. работал в провинциальных театрах. В 1945—1948 гг. главный режиссер «Бристольского Олд Вик», одновременно поставил ряд спектаклей в Лондоне, в частности «Вишневы сад»

- в труппе «Олд Вик». В 1949—1953 гг. — главный режиссер лондонского «Олд Вик», где поставил «Гамлета», «Двенадцатую ночь», «Ромео и Джульетту», «Венецианского купца». Несколько лет работал в Австралии. В настоящее время — профессор факультета театрального искусства Манчестерского университета.
- Хант — автор нескольких книг по театру — 29, 48, 49, 58, 144—146, 152, 170, 172, 254
- Харди (Hardy) Лоренс (р. 1911) — английский актер — 158, 161
- Харди (Hardy) Роберт — современный английский актер — 155, 159, 163, 167, 169
- Харди (Hardy) Ф. — современный английский драматург — 59
- Харри (Hurry) Лесли (р. 1909) — английский театральный художник. Работает в театре с 1942 г. Среди его работ — спектакль «Святая Иоанна» Шоу, который был привезен театром «Олд Вик» на гастроли в СССР (1961) — 163, 168
- Харрис (Harris) Маргарет (р. 1904) — английская театральная художница, работает в творческом содружестве «Мотли» с 1932 г. Среди ее работ декорации к «Ромео и Джульетте» и декорации и костюмы к «Гамлету», спектаклям, которые были привезены Шекспировским Мемориальным театром на гастроли в СССР (1958) — 81
- Харрис (Harris) Роберт (р. 1900) — английский актер. Учился в Оксфордском университете, затем окончил Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1923 г., играет в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Среди интересных ролей — Ричард II, Просперо, Шейлок, Росмер («Росмерсхольм» Ибсена), Жак («Как вам это понравится»), Король Джон, Цимбелин. Снимается в кино — 50
- Харрис (Harris) Розмери (р. 1930) — английская актриса. Окончила Королевскую Академию драматического искусства. На сцене с 1948 г., играет в Лондоне, Бристоле, Нью-Йорке. Снимается в кино («Дорога без конца» и др.) — 170, 172, 177
- Харрисон (Harrison) Джон — современный английский актер и режиссер — 52, 122
- Хастингс (Hastings) Хью (р. 1917) — английский актер и драматург. На сцене с 1935 г., писать начал в 1949 г. — 33
- Хастингс (Hastings) Шарлотта — современная английская писательница-драматург — 33
- Хаусмен (Housman) Лоренс (1865—1959) — английский прозаик, драматург, художник — 53
- Хей (Haigh) Кеннет — современный английский актер. На сцене с 1952 г.; с успехом выступил в двух спектаклях — «Оглянись во гневе» Осборна и «Затворники из Альтопы» Сартра — 112, 253
- Хейр (Haer) Дж. Робертсон (р. 1891) — английский актер. На сцене с 1911 г. — 39, 60
- Хейс (Hayes) Элен (р. 1900, по др. ист. 1902) — американская актриса, в театре и кино играет с детства — 40
- Хеллман (Hellman) Лириан (р. 1905) — американская писательница-драматург, автор пьес «Лисички», «Стража на Рейне», «Леди и джентльмены», «Осенний сад», «Игрушки на чердаке» и др. — 13, 32, 254
- Хелпман (Helpmann) Роберт (р. 1909) — английский актер, драматический и балетный, и режиссер. С 1923 г. работает в различных музыкальных и драматических театрах Лондона, в частности в «Олд Вик», на сцене которого сыграл Оберона («Сон в летнюю ночь»), Гамлета, Шейлока, Петруччо. Гастролировал с театром «Олд Вик» в США, Канаде, Австралии. Как балетный артист гастролировал в Нью-Йорке, Осло, Копенгагене, Милане. Снимается в кино — 162, 163, 168, 177
- Хенсон (Henson) Лесли (1891—1957) — английский актер и режиссер. На сцене с 1910 г., выступал преимущественно в музыкальной комедии. Снимался в кино — 60

- Хиллер** (Hiller) Уэнди (р. 1912) — английская актриса. На сцене с 1930 г. Снимается в кино — 40, 170, 172—174, 177
- Хирн** (Hearpe) Ричард (р. 1909) — английский актер. С 1918 г. работал акробатом в цирке, а с 1932 г. играет в различных театрах Лондона, выступая преимущественно в пантомимах и музыкальных комедиях. Снимается в кино — 60
- Хобсон** (Hobson) Гаролд (р. 1904) — английский театральный критик. С 1944 г. работает в газете «Санди таймс». Автор ряда книг по театру, редактор «Международного театрального ежегодника», выходящего с 1956 г. — 93, 117
- Холкрофт** (Holcroft) Томас (1745—1809) — английский драматург — 126
- Холл** (Hall) Питер (р. 1930) — английский режиссер. Учился в Кембриджском университете, ставил спектакли в «Обществе Марло», затем в Оксфордском «Шлейхаус». В 1955 г. стал главным режиссером «Артс театр», где с успехом поставил «В ожидании Годо» Беккета, «Траур идет Электре» О'Нила, «Вальс тореадоров» Ануя. С 1959 г. — главный режиссер Шекспировского Мемориального (ныне Королевского Шекспировского) театра в Стратфорде-на-Эйвоне и его филиала «Олдвич театр» (Лондон). Гастролировал в СССР (1958) со спектаклем «Двенадцатая ночь» — 9, 13, 18, 254
- Холмс** (Holmes) Денис — современный английский актер — 175
- Хордерн** (Hordern) Майкл (р. 1911) — английский актер. На профессиональной сцене с 1937 г., играет в различных театрах провинции и Лондона, в том числе в «Олд Вик». Среди ролей — Иванов («Иванов» Чехова), Жак («Как вам это понравится»), Полоний, Мальволио, Просперо. Снимается в кино — 54, 155, 158, 160, 162—164
- Хотон** (Houghton) Стенли (1891—1913) — английский драматург — 53
- Хоум** (Home) Уильям Дуглас (р. 1912) — английский драматург. Начал писать в 1937 г. — 32
- Хоуп** (Hope) Вайда (р. 1918) — английская драматическая актриса и певица. На профессиональной сцене с 1939 г., играет в различных театрах Лондона, преимущественно в современном репертуаре. С 1943 г. снимается в кино — 102, 103
- Хьюс** (Hughes) Элена — современная английская актриса — 112
- Хэкетт** (Hackett) Альберт — современный американский драматург — 253
- Хэрли** (Herlie) Эйлин (р. 1920) — английская актриса. На сцене с 1938 г. С 1942 г. играет в лондонских театрах, в том числе в «Олд Вик». Снимается в кино («Гамлет» и др.) — 42, 52, 62
- Чаплин** (Charlin) Чарли (Чарлз Спенсер; р. 1889) — американский киноактер и режиссер (английский подданный), лауреат Международной премии мира (1953) — 97
- Чапмен** (Charman) Генри (р. 1911) — английский драматург. Начал писать с восемнадцати лет, но успех пришел с постановкой пьесы «Нельзя же всегда быть наверху» (1957). Затем написаны пьесы «На стене», «Это мы» — 91—93
- Чейс** (Chase) Мери (р. 1907) — американская писательница, драматург. Литературной деятельностью занимается с 1924 г. — 41
- Чемберс** (Chambers) Эдмунд Керчивер (1866—1954) — английский критик и историк театра и литературы, автор монументального труда по театру елизаветинской эпохи — 156, 159
- Черрелл** (Cherrell) Гвен (р. 1926) — английская актриса — 158, 159
- Четем-Строуд** (Chetham-Strode) Уоррен (р. 1897) — английский драматург—33
- Чехов** Антон Павлович (1860—1904) — 10, 12, 17, 23, 29, 53, 54, 70, 88, 109, 188, 191—195, 252—254
- Шармен** (Sharman) Брюс — современный английский актер, играет на сцене «Бристольского Олд Вик» — 160

- Шекспир** (Shakespeare) Уильям (1564—1616) — 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 19, 23, 24, 27, 29, 48, 50, 67, 68, 70—74, 90, 93, 95, 98, 115, 119, 121, 126, 134, 140, 141, 143—148, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 161, 163, 165, 166, 171, 172, 174, 175, 177, 180, 181, 185, 252—254
- Шеридан** (Sheridan) Ричард Бринсли (1751—1816) — 28, 252, 253
- Шеррифф** (Sherriff) Роберт Седрик (р. 1896) — английский драматург, автор пьес «Конец пути», «Святая Елена», «Мисс Мейбел», «Дома в семь» и др. — 39, 59
- Шоу** (Shaw) Глен Байем (р. 1904) — английский актер, режиссер, театральный деятель. На сцене с 1923 г. В 1925 г. дебютировал на лондонской сцене в роли Яши («Вишневый сад»), играет в различных театрах Лондона и Нью-Йорка. Среди его ролей Треплев («Чайка»), Тузенбах («Три сестры»). Первая режиссерская работа — «Ричард II» (Оксфорд, 1935, с участием Дж. Гилгуда). Лучшие постановки осуществлены на сценах «Олд Вик» и Шекспировского Мемориального театра (Стратфорд-на-Эйвоне). Был главным режиссером Мемориального театра в 1952—1956 гг. совместно с А. Куэйлом, а в 1957—1959 гг. — один. Вместе с М. Сен-Дени и Дж. Девином руководил театральной школой «Олд Вик» (1947—1952). Гастролировал в СССР (1958) со своими постановками «Гамлета» и «Ромео и Джульетты» — 6, 19, 120, 148, 168, 252
- Шоу** (Shaw) Джордж Бернард (1856—1950) — 6, 10—12, 16, 17, 18, 23, 27, 29—31, 34, 36, 43, 48, 53, 59, 69, 78, 87, 122, 129, 184, 252—254
- Шулман** (Shulman) Милтон — современный английский критик — 160
- Эванс** (Evans) Морис (р. 1901) — английский актер. На профессиональной сцене с 1926 г. (Кембридж). С 1927 г. выступает в различных театрах Лондона (в том числе в «Олд Вик», где с большим успехом играет Гамлета) и Нью-Йорка. С 1941 г. постоянно живет в США. Снимается в кино — 168
- Эванс** (Evans) Эдит (р. 1888) — английская актриса, дебютировала на лондонской сцене в 1912 г. в роли Крессиды («Троил и Крессида»). В 1918 г. гастролировала по стране с труппой Э. Терри. Первый успех — роль Милламант («Так поступают в свете» Конгрива). Много играет на сцене «Олд Вик». Среди лучших ролей — Оринфия («Тележка с яблоками» Шоу), Леди Брэкнелл («Как важно быть серьезным» Уайльда), миссис Малапрап («Соперники» Шеридана), Раневская («Вишневый сад»), Леди Питс («Дафна Лауреола» Брайди). В 1939—1945 гг. гастролирует с труппами, обслуживающими английские военные части. В 1958 г., будучи президентом театральной секции Общества культурных связей с СССР, посетила Советский Союз — 17, 37, 48, 50, 61, 252, 254
- Эджворт** (Edgeworth) Джейн — современная английская актриса — 103
- Эйгет** (Agate) Джеймс Эвершед (1877—1947) — английский театральный критик, работал в газетах «Манчестер гардиен», «Сатердей ревю», «Санди таймс» (1923—1947). Им написано свыше десяти книг по театру и драматургии, составлена антология по английской театральной критике за 1660—1932 годы — 58, 67, 149
- Эйлмер** (Aylmer) Феликс (р. 1889) — английский актер. На сцене с 1911 г., работает в различных театрах Лондона и Нью-Йорка, президент профсоюза актеров (1950), президент Королевской Академии драматического искусства (1953—1955). Снимается в кино — 37
- Элиот** (Eliot) Томас Стернс (р. 1888) — английский поэт и драматург. Автор пьес «Государственный деятель», «Коктейл-парти», «Личный секретарь» и др. — 13, 44, 47, 59, 69, 126
- Эллис** (Ellis) Фивин (р. 1904) — английский композитор и поэт — 42
- Эмис** (Amis) Кинсли (р. 1922) — английский поэт и прозаик, один из основоположников литературного направления «сердитых молодых людей» в Англии — 111
- Эрвин** (Ervine) Леонард — современный английский прозаик и драматург — 106
- Эсхил** (525—456 до н. э.) — древнегреческий поэт-драматург — 114

- Эшкрофт** (Ashcroft) Пегги (р. 1907) — английская актриса. Окончила Центральную школу драматического искусства. Дебютировала на сцене в 1926 г. в роли Маргарет («Дорогой Брут» Барри, Бирмингем). Играет в различных театрах Лондона, в том числе в «Олд Вик», много выступает в Шекспировском Мемориальном театре (Стратфорд-на-Эйвоне). Лучшие роли — Джульетта, Нина («Чайка»), Леди Тизл, Виола, Беатриче, миссис Пейдж («Виндзорские проказницы»), Проститутка («Добрый человек из Сычуани» Брехта), Гедда Габлер — 16, 17, 27, 51, 61, 82, 159, 253
- Эшмор** (Ashmore) Питер (р. 1916) — английский режиссер. Начал работать актером в 1934 г. В 1941—1945 гг. был режиссером в Оксфордском репертуарном театре. С 1946 г. работает в различных театрах Лондона — 58
- Юдолл** (Udall) Николас (1506—1556) — английский ученый, глава университетов в Итоне и Вестминстере, автор комедии «Ральф Ройстер-Дойстер» — 71
- Юр** (Ure) Мери (р. 1935) — английская актриса. Окончила Центральную школу речи и драматического искусства. Дебютировала на сцене в 1954 г., в том же году с большим успехом сыграла Аманду («Леокадия» Анюя). Среди ролей — Дездемона, Титания («Сон в летнюю ночь»), Виргилия («Кориолан»), Элисон («Оглянись во гневе»). Гастролировала в СССР (1955) в роли Офелии в постановке П. Брука «Гамлет» — 112, 253
- Юрьева** Маргарита Валентиновна (р. 1925) — актриса МХАТ — 195
- Яншин** Михаил Михайлович (р. 1902) — актер МХАТ и главный режиссер Драматического театра им. К. С. Станиславского — 194

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Хотспер — Лоренс Оливье. «Генрих IV» У. Шекспира. «Олд Вик», 1945 г.
Сцена из спектакля «Генрих IV» (часть вторая) У. Шекспира. «Олд Вик», 1945 г.
Лорд Барли — Ралф Ричардсон, Пуфф — Лоренс Оливье. «Критик» Р. Шеридана.
«Олд Вик», 1945 г.
Астров — Лоренс Оливье, Войницкий — Ралф Ричардсон, Соня — Джойс Редман.
«Дядя Ваня» А. П. Чехова. «Олд Вик», 1945 г.
Сцена из спектакля «Эдип» Софокла. Эдип — Лоренс Оливье. «Олд Вик», 1945 г.
Джон Гилгуд.
Эдит Эванс.
Сибилла Торндайк.
Ралф Ричардсон.
Лоренс Оливье.
Флора Робсон.
Вивьен Ли.
Глен Байем Шоу.
Сцена из спектакля «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Сирано — Ралф Ричардсон.
«Олд Вик», 1946 г.
Сцена из спектакля «Инспектор пришел» Дж. Б. Пристли. «Олд Вик», 1946 г.
Раскольников — Джон Гилгуд. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского.
«Нью тиэтр», 1946 г.
Ричард — Алек Гиннесс. «Ричард II» У. Шекспира. «Олд Вик», 1947 г.
Сцена из спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя. Хлестаков — Алек Гиннесс. «Олд Вик»,
1947 г.
Верочка — Ивонна Митчелл, Наталья Петровна — Анжела Бэддели. «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. «Олд Вик», 1949 г.
Клеопатра — Вивьен Ли, Антоний — Лоренс Оливье. «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира. «Сент Джеймсес тиэтр», 1951 г.
Леди Тизл — Вивьен Ли, сэр Питер — Лоренс Оливье. «Школа злословия» Р. Шеридана. «Олд Вик», 1949 г.
Цезарь — Лоренс Оливье, Клеопатра — Вивьен Ли. «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу.
«Сент Джеймсес тиэтр», 1951 г.
Тамерлан — Доналд Уолфит. «Тамерлан Великий» К. Марло. «Олд Вик», 1951 г.
Сцена из спектакля «Генрих VIII» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1953 г.

Шон О'Кейси.
 Бернард Шоу.
 Джон Бойнтон Пристли.
 Майкл Редгрейв.
 Пегги Эшкрофт.
 Пол Скофилд.
 Шейлок — Пол Роджерс, Джессика — Клер Блум. «Венецианский купец» У. Шекспира. «Олд Вик», 1953 г.
 Милламант — Памела Браун, Мирабель — Джон Гилгуд. «Так поступают в свете» У. Конгрива. «Лирик тизтр» (Хаммерсмит), 1953 г.
 Леди Макбет — Энн Тодд, Макбет — Пол Роджерс. «Макбет» У. Шекспира. «Олд Вик», 1954 г.
 Эдуард IV — Алан Бриджес, королева Маргарет — Розалинд Боксал, Ричард Глостер — Эдгар Урефорд. «Генрих VI» (часть третья) У. Шекспира. Бирмингемский репертуарный театр, 1953 г.
 Сцена из спектакля «Вишневый сад» А. П. Чехова. «Лирик тизтр» (Хаммерсмит), 1954 г.
 Виргилия — Клер Блум, Кориолан — Ричард Бёртон. «Кориолан» У. Шекспира. «Олд Вик», 1954 г.
 Тесман — Джордж Девин, Гедда — Пегги Эшкрофт. «Гедда Габлер» Г. Ибсена. «Лирик тизтр» (Хаммерсмит), 1954 г.
 Гамлет — Пол Скофилд, Гертруда — Диана Уингард. «Гамлет» У. Шекспира. «Феникс тизтр», 1955 г.
 Сцена из спектакля «Много шума из ничего» У. Шекспира. Беатриче — Пегги Эшкрофт, Бенедикт — Джон Гилгуд. Шекспировский Мемориальный театр (гастрольная труппа), 1955 г.
 Сцена из спектакля «Соперники» Р. Шеридана. «Плейхауз» (Ливерпуль), 1956 г.
 Сцена из спектакля «Суровое испытание» А. Миллера. «Ройал Корт тизтр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1956 г.
 Эдди — Антони Куэйл, Родольфо — Брайан Бэдфорд, Беатрис — Мегс Дженкинс, Катрин — Мери Юр. «Вид с моста» А. Миллера. «Нью Уотергейт тизтр клуб», 1956 г.
 Джон Осборн.
 Клифф — Алан Бейтс, Джимми — Кеннет Хей, Элисон — Мери Юр. «Оглянись во гневе» Дж. Осборна. «Ройал Корт тизтр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1956 г.
 Арчи — Лоренс Оливье. «Комедиант» Дж. Осборна. «Пэлс тизтр», 1957 г.
 Тони Ричардсон.
 Сцена из спектакля «Трехгрошовая опера» Б. Брехта. «Ройал Корт тизтр», 1956 г.
 Сцена из спектакля «Дневник Анны Франк» Ф. Гудрич и А. Хэкетта. «Феникс тизтр», 1956 г.
 Сцена из спектакля «Смертник» Б. Биэна. «Тизтр Уоркшоп», 1956 г.
 Сцена из спектакля «Тит Андроник» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1957 г.
 Гертруда — Гуджи Уитерс, Гамлет — Майкл Редгрейв. «Гамлет» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1958 г.
 Сцена из спектакля «Гамлет» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1958 г.
 Просперо — Джон Гилгуд. «Буря» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1957 г.
 Виола — Дороти Тьютин, Мальволио — Марк Дигнем. «Двенадцатая ночь» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1958 г.
 Джульетта — Дороти Тьютин, Ромео — Ричард Джонсон. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1958 г.

- Джульетта — Дороти Тьютин, кормилица — Эдит Эванс. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Королевский Шекспировский театр, 1961 г.
- Освальд — Роналд Льюис, Фру Альвинг — Флора Робсон. «Привидения» Г. Ибсена. «Олд Вик», 1958 г.
- Тайрон Гатри.
Майкл Бенгалл.
Хью Хант.
Джон Ферналд.
Джордж Девин.
Питер Брук.
Бернард Майлс.
Джоан Литтлвуд.
Джо — Френсис Кука, Элен — Авис Баннейдж, Питер — Найджел Дейвенпорт. «Вкус меда» Ш. Делэни. «Тизтр Уоркшоп», 1958 г.
- Сцена из спектакля «Заложник» Б. Биэна. «Тизтр Уоркшоп», 1958 г.
Питер Холл.
Кориолан — Лоренс Оливье. «Кориолан» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1959 г.
- Сцена из спектакля «Кок-а-дул денди» Ш. О'Кейси. «Ройал Корт тизтр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1959 г.
- Король Лир — Чарлз Лотон. «Король Лир» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1959 г.
- Сцена из спектакля «Король Лир» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1959 г.
- Жанна — Барбара Джеффорд. «Святая Иоанна» Б. Шоу. «Олд Вик», 1960 г.
- Сцена из спектакля «Конец — делу венец» У. Шекспира. Шекспировский Мемориальный театр, 1959 г.
- Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. «Олд Вик», 1960 г.
- Бити — Джоан Плоурайт. «Корни» А. Уэскера. «Ройал Корт тизтр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1959 г.
- Сцена из спектакля «Человек для всех времен» Р. Болта. «Глоб тизтр» (театральная компания «Теннент»), 1960 г.
- Сцена из спектакля «Игрушки на чердаке» Л. Хеллман. «Пиккадилли тизтр». 1960 г.
- Сцена из спектакля «Лютер» Дж Осборна. Лютер — Альберт Финни. «Ройал Корт тизтр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1961 г.
- Ундина — Лесли Карон. «Ундина» Ж. Жироду. «Олдвич тизтр» (труппа Шекспировского Мемориального театра), 1961 г.
- Сцена из спектакля «Король Джон» У. Шекспира. «Олд Вик», 1961 г.
- Сцена из спектакля «Как вам это понравится» У. Шекспира. Королевский Шекспировский театр, 1961 г.
- Сцена из спектакля «Ричард III» У. Шекспира. Ричард — Кристофер Пламмер. Королевский Шекспировский театр, 1961 г.
- Сцена из спектакля «Костер епископа» Ш. О'Кейси. «Мермейд тизтр», 1961 г.
- Арнольд Уэскер.
Брендан Биэн.
Шила Делэни.
Сцена из спектакля «Кухня» А. Уэскера. «Ройал Корт тизтр» (труппа «Инглиш Стейдж компани»), 1961 г.
- Варя — Дороти Тьютин, Гаев — Джон Гилгуд. Аня — Джюди Денч. «Вишневый сад» А. П. Чехова. «Олдвич тизтр» (труппа Королевского Шекспировского театра), 1961 г.
- Сцена из спектакля «Вишневый сад» А. П. Чехова. «Олдвич тизтр» (труппа Королевского Шекспировского театра), 1961 г.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

А. Аникст. Предисловие	5
Ф. Крыжко. Театр в Англии	8

СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ АНГЛИИ

Джон Трюин. Война и мир	23
Джон Ферналд. Художественный или коммерческий театр	63
Джон Гилгуд. Будучи «звездой»	67
Флора Робсон. [Ответ актрисы на вопросы журнала «Театр» зарубежным театральным деятелям]	69
Джон Бойнтон Пристли. Иск к Шекспиру	71
Уэскер разворачивает кампанию среди профсоюзов	75
Джордж Девин. «Ройал Корт тизэр»	77
Джералд Рэффлс. Британский народный театр. «Тизэр Уоркшоп»	84
Юэн Маккол. Путь к народному театру	94
Театральный деятель	96
Питер Нобл. «Юнити» — народный театр	100
Дэвид Три. Английские рабочие защищают свой театр	104
Джон Бойнтон Пристли. Обращение к работникам любительского театра	108
Кеннет Тайнен. Голос молодых	111
Джон Осборн. «Я люблю театр...»	113
Ричард Кортней. Английский студенческий театр	114
Джон Трюин. Провинциальные театры	118
Джон Муди. «Бристольский Олд Вик»	124

Джордж Девин. Театральное обучение	128
Розамонд Гилдер. Гамлет Джона Гилгуда	134
Норман Маршалл. Шекспир с 1940 года.	143
Одри Уильямсон. «Олд Вик»	154
Джон Трюин. Оливье в Стратфорде-на-Эйвоне	179
Майкл Редгрейв. Пути и средства актера	181
Питер Брук. Постановка пьесы	184
Дэвид Магаршак. Чехов в Англии	191
Кеннет Тайнен. Московская метла	193
<i>Список основных постановок на лондонской сцене</i>	
(1945—1961)	199
<i>Примечания</i>	221
<i>Указатель имен</i>	224
<i>Перечень иллюстраций</i>	252

СОВРЕМЕННЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Редактор Е. Г. Иванова

Оформление художника Г. В. Чучелова

Художественный редактор Э. Э. Ринчино

Технический редактор В. У. Борисова

Корректоры Н. Г. Антокольская и З. Д. Гинзбург

Сдано в набор 13/IV 1962 г. Подп. в печ. 30/XI 1962 г. Форм. бум. 70×90
 Печ. л. 18,5 (условных 21,65). Уч.-изд. л. 21,5. Тираж 5500 экз. Изд. № 4415.
 Зак. 356. «Искусство», Москва, И-51. Цветной бульвар, 25. Цена 1 р. 16 к.

Типография № 3 Госстройиздата. Москва, Куйбышевский пр., д. 6/2.

О П Е Ч А Т К И

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
26	5-я, 6-я, 8-я снизу	Теннет	Теннент
96	7-я сверху	в_мире, театра	в мире театра
143	15-я снизу	стих	стихи
229	24-я снизу	Гиннес	Гиннесс
238	10-я снизу	Мартон	Мортон

Современный английский театр