**Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг** / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1983. 351 с.

**Глава первая. ВИКТОРИАНЦЫ.**
Викторианское мироощущение. Зрелищная режиссура Чарльза Кина. Прерафаэлиты. Разговорная режиссура Генриха Лаубе в венском Бургтеатре. Трагики-гастролеры. Мейнингенцы. Генри Ирвинг и Эллен Терри в театре Лицеум 3 [Читать](#_Toc338690298)

**Глава вторая. НАТУРАЛИСТЫ И СИМВОЛИСТЫ.**
Шекспир под огнем позитивистской критики. Идеи Золя и практика Андре Антуана. Шоу и Шекспир. Реставраторские опыты Уильяма Поула. Новая драма и проблема героя. Парижский Художественный театр Поля Фора. Театр Люнье-По «Творчество». Артистическая юность Гордона Крэга. Денди против джентльменов. Уайльд и Бёрдсли. Первый эскиз Крэга к «Гамлету» 41 [Читать](#_Toc338690299)

**Глава третья. РЕЖИССЕРСКИЕ ДЕБЮТЫ КРЭГА.**
Перселловское общество. Крэг и дирижер Мартин Шоу. «Дидона и Эней» Перселла. Приемы световой режиссуры. «Ацис и Галатея» Глюка. Постановка «Вифлеема». «Викинги» Ибсена, «Много шума из ничего» Шекспира в театре Эллен Терри. Крэг покидает Англию 77 [Читать](#_Toc338690300)

**Глава четвертая. ТРАГИЧЕСКАЯ ГЕОМЕТРИЯ.**
Эскизы к «Гамлету» 1901 – 1904 гг. Разрыв с Отто Брамом. «Первый диалог». Трактат Серлио и сценическая архитектоника Крэга. Сезанн и Крэг. Пространство, время, действие. Аппиа и Крэг 102 [Читать](#_Toc338690301)

**Глава пятая. ШИРМЫ И «СВЕРХМАРИОНЕТКА».**
Крэг и Дузе. Флоренция. «Свобода и ее цена». Крэг как теоретик. Статья «Артисты театра будущего». «Гамлет» глазами Гамлета. Идея движущейся сцены. Система ширм. Первый макет Крэга. Статья «Актер и сверхмарионетка». Взаимоотношения актера и роли по Станиславскому, Крэгу, Брехту. «Сверх‑я» театра. Журнал «Маска». Символ и миф в эстетике Крэга 140 [Читать](#_Toc338690302)

**Глава шестая. ПРОСТРАНСТВО «МАКБЕТА».**
Взаимосвязь двух трагедий. «Круговая режиссура» Макса Рейнхардта. Эскиз к «Юлию Цезарю». Сотрудничество с Бирбомом Три. Концепция героя. Сверхъестественное у Шекспира. Два эскиза к «Королю Лиру». Призраки, ведьмы и шуты. Серия эскизов к «Макбету» 183 [Читать](#_Toc338690303)

**Глава седьмая. МОСКОВСКИЙ «ГАМЛЕТ».**
Искания Станиславского 1905 – 1908 гг. Переговоры с Крэгом. Первый приезд Крэга в Москву, его знакомство с искусством МХТ. Второй приезд Крэга в Москву. Беседы 1909 г. Концепция спектакля. «Система» Станиславского на раннем этапе развития. «Гамлетовская лихорадка» 1910 г. Репетиции 1911 г. Офелия. Гамлет — Качалов. Метафоры Шекспира, мизансцены Крэга. Премьера и ее резонанс 222 [Читать](#_Toc338690304)

**Глава восьмая. ДЛИТЕЛЬНЫЙ ЭПИЛОГ.**
Отголоски московского «Гамлета». Гравюры Крэга к изданию «Кранах-прессе» «Макбет» 1928 г. Крэг в Москве в 1935 г. Театральные идеи Крэга и современная сцена 305 [Читать](#_Toc338690305)

**Основные даты жизни и творчества Эдварда Гордона Крэга** 339 [Читать](#_Toc338690306)

**Примечания** 342 [Читать](#_Toc338690308)

**От автора** 349 [Читать](#_Toc338690307)

# **{3}** Глава перваяВикторианцы*Викторианское мироощущение. Зрелищная режиссура Чарльза Кина. Прерафаэлиты. Разговорная режиссура Генриха Лаубе в венском Бургтеатре. Трагики-гастролеры. Мейнингенцы. Генри Ирвинг и Эллен Терри в театре Лицеум*.

В конце XIX в. в театрах Европы совершались важные перемены. Режиссеры-новаторы Германии, Франции, России выдвигали идеи радикального преобразования сценического искусства. Их смелые начинания одних озадачили, другими были встречены с сочувствием. Многие видели, что театральное дело ведется из рук вон плохо, что старые традиции выдохлись: искусство сцены утратило былой престиж. Духовно бедный репертуар, окостеневшие формы спектакля, однообразно шаблонная манера актерской игры наскучили публике. Все это внушало новаторам надежду, что их экспериментальные постановки привлекут к себе внимание. Хорошо известно, что так оно и вышло: первым шагам театральных новаторов континента сопутствовали шумные успехи.

В Англии, где идеи обновления сценического искусства попытался осуществить молодой Гордон Крэг, общая эстетическая коллизия выглядела иначе, нежели на континенте. Английский театр не мог пожаловаться на равнодушие публики. Особенно большой популярностью пользовались шекспировские спектакли лондонского Лицеума, театра Генри Ирвинга. Шекспировская традиция английского театра XIX в., которую Крэг застал в пору ее предзакатного цветения, заслуживает пристального внимания. Речь идет о викторианской традиции и о викторианском Шекспире.

Королева Виктория восседала на английском престоле более шести десятилетий: с 1837 по 1901 г. Она взошла на трон через несколько лет после смерти некоронованного, но великого театрального властелина, трагика Эдмунда Кина. Его триумфы сопряжены с шекспировскими ролями Гамлета, Отелло, Ричарда III, Макбета, Ричарда II, его искусство обладало отчетливо романтической интонацией. Сын Эдмунда Кина, Чарльз Кин, противопоставил необузданному темпераменту отца искусство другого склада и тона. В спектаклях Чарльза Кина викторианская шекспировская традиция впервые сложилась в ее основных, определяющих чертах.

{4} Чарльз Кин стоял во главе лондонского театра Принцессы всего девять лет: в 1850 г. он возглавил театр, в 1859 г. оставил его. Время деятельности Чарльза Кина было порой торжества и взлета специфически викторианского мироощущения.

Авторы содержательного предисловия к изданной в 1969 г. антологии «Викторианский образ мысли»[[1]](#endnote-2) Дж. Ковар и Дж. Соренсен считают, что «оптимизм и сопутствовавшее ему самодовольство» — наиболее характерные настроения времен Виктории. И хотя эта формула поначалу производит впечатление чересчур грубой, она убедительно подтверждается анализом духовного климата эпохи. «Средний викторианец не мог не чувствовать, что живет если и не в лучшем из миров, то по крайней мере в таком мире, который становится день ото дня все лучше и лучше. Прогресс, с точки зрения викторианцев — не только материальное, но также и нравственное, и политическое развитие, причем и то, и другое, и третье были тесно между собой связаны… Изменения английского общества в XIX веке были постепенными, эволюционными».

Бурные социальные катаклизмы совершались на континенте. На Британских островах, в сердцевине империи, чьи владения простирались по всему свету и над землями которой «никогда не заходило солнце», торжествовала государственная стабильность. Это отнюдь не означает, что в Англии царил классовый мир. Напротив, именно в Англии, раньше, чем в других странах Европы, возникло мощное и сплоченное рабочее движение. Но факт остается фактом: «викторианская эра избегла крайностей, ситуация ни разу не вылилась в революционное насилие, которое на континенте, особенно в первой половине XIX века, привело к ниспровержению практически всех существующих правительств».

Здравый смысл, которым руководствовалась королева, поощряя развитие промышленности и свободу торговли, умело дирижируя общественным мнением и в разумных пределах допуская реформы, казалось, усвоили все ее подданные. Могущество империи придавало респектабельность, самоуверенность и апломб ее аристократам, чиновникам, офицерам, предпринимателям, банкирам, дельцам, торговцам, судовладельцам и т. д., и т. п. Всякий уважающий себя человек стремился располагать «викторианскими добродетелями, — как то: трудолюбием, силой воли, способностью полагаться на самого себя»[[2]](#endnote-3). Благопристойность котировалась высоко, нравственные принципы обладали пуританской строгостью, пороки дружно осуждались и тщательно скрывались. С легкой иронией Ковар и Соренсен замечают: «Все молодые женщины были чувствительны и непорочны… Скромность почиталась добродетелью, самодовольство — высшим достоинством. Темно-красный плюш был любимой драпировкой викторианцев, их мебель была вычурно уродливой; {6} к концу века они пользовались для освещения газовыми рожками и наслаждались бездумным уютом». Весь этот пассаж кончается, однако, примечательной оговоркой: «И вместе с тем, самих викторианцев никак не назовешь бездумными»… Более того, авторы, которых мы цитируем, пишут о «напряженной интеллектуальной деятельности, которая отличала Англию XIX века»[[3]](#endnote-4).

Духовные богатства, созданные английской культурой прошлого столетия, свидетельствуют о том, что «интеллектуальная деятельность» в годы Виктории действительно была интенсивной. Некоторые ее аспекты — преимущественно в сфере искусства — мы неизбежно затронем. Распространенные суждения, будто самодовольство и ханжество «среднего класса» повлекли за собой чуть ли не тотальное падение художественного вкуса и чутья викторианцев, слишком категоричны. Время Виктории — время Диккенса, Теккерея, Троллопа, Карлейля, Теннисона, Браунинга, Рёскина и Морриса, прерафаэлитов и Бёрдсли, Оскара Уайльда, молодого Шоу, молодого Голсуорси и т. д. Все эти художники находились в сложных и противоречивых взаимоотношениях с господствующими эстетическими концепциями своего времени, но никак не вне своего времени. И даже острые эстетические конфронтации чаще всего замыкались в достаточно широких пределах викторианского мироощущения, не посягая на самую его суть.

В викторианском искусстве сложился (вызывая подчас насмешливые комментарии артистической элиты) особый «апофеозный» стиль со свойственной ему победительной торжественностью и тяжеловесной грузностью. Архитекторы Англии, как и их континентальные собратья, в XIX в. часто обращались к древнегреческим или римским прообразам, возводя новые городские здания, вполне буржуазные с точки зрения предназначенных им функций. В годы Виктории наряду со стилизацией под классику широко распространилась и стилизация под готику. Так, например, здание Парламента было облечено Огастусом Пьюджином «в готические одеяния»; готические формы сообщили величавость новому зданию Лондонского суда. В XIX в. «нигде, за исключением Англии, — замечает историк архитектуры, — не приобрело столь широкого размаха» возрождение готики[[4]](#endnote-5).

Даже оппозиционные по отношению к парадному искусству мыслители, утонченный Джон Рёскин и темпераментный Уильям Моррис, тоже с готовностью присягали готике. Рёскин называл готику «не только лучшей, но и единственно разумной архитектурой, ибо она с наибольшей легкостью может служить и простонародью, и знати»[[5]](#endnote-6). Моррис не менее твердо заявлял: «… сегодня имеется лишь один стиль архитектуры, на котором можно возводить настоящее живое искусство, свободное и способное приспосабливаться {7} к изменяющимся условиям социальной жизни, климата и прочего, и стиль этот представлен готической архитектурой… Поэтому наша архитектура должна в будущем стать по своему стилю готической»[[6]](#endnote-7).

Примечательно не только такое единодушие в отношении к готике. Примечательно, что Рёскин и Моррис, оба, размышляя о стиле современного искусства, вполне по-викториански рассматривают, художественное наследие прошлого как своего рода кладовую, и вся задача сводится к тому, чтобы из этой кладовой, из этой коллекции, выбрать нужный образец, подходящий стиль.

Впрочем, и тогда, когда осуществлялись оригинальные строительные идеи, забота о репрезентативности, о впечатлении мощи и грандиозного размаха чувствовалась во всем. В 1850 г., в тот самый год, когда Чарльз Кин возглавил театр Принцессы (заметим, что викторианская хронология очень выразительна и что к этой дате — 1850 — нам еще придется вернуться), под руководством принца Альберта, мужа королевы, началось строительство Хрустального дворца — выставочного здания в Гайд-парке. Меньше, чем за четыре месяца Джозеф Пакстон возвел огромное, длиной более полукилометра, сооружение, где и разместилась в 1851 г. первая всемирная «великая выставка», которую Ковар и Соренсен называют типичным примером викторианского оптимизма.

Действительно, в специально изданном каталоге без ложной скромности сообщалось, что «такое событие, как данная выставка, не могло иметь места в иной период и, вероятно, у другого народа, кроме нашего», а сам принц-консорт гордо заявлял, что всякому посетившему выставку должно быть ясно: «мы живем в эпоху самого стремительного движения к осуществлению великой цели всей истории, к достижению единства всего человечества»[[7]](#endnote-8). Прообраз «единства человечества» и предлагался под стеклянной крышей Хрустального дворца.

Коль скоро викторианское мироощущение так быстро и так явно выказывало себя в зодчестве, то, конечно, в театре викторианский дух чувствовался еще более сильно. Деятельность Чарльза Кина — наглядный тому пример. Современники, которые могли сравнивать младшего Кина со старшим, отзывались об актерских возможностях руководителя театра Принцессы довольно прохладно. Критик Дж. Х. Льюс в 1852 г. писал: «Чистосердечно говоря, я никогда не считал и не считаю Чарльза Кина трагическим актером»[[8]](#endnote-9). Английский театровед Б. Джозеф заметил, что Кин-младший, в отличие от Кина-старшего, никогда не выражал страсти открыто, в полный голос, а довольствовался «тихой интенсивностью» и «сдержанной силой»[[9]](#endnote-10). «Чарльз, — утверждал итальянский трагик Эрнесто Росси, — уступал отцу не только дарованием, но и внешним {8} обликом… Он был малорослый, непривлекательный, с надтреснутым гнусавым голосом»[[10]](#endnote-11).

Но если Эдмунд Кин не передал в наследство Чарльзу свой гений, то он зато поместил сына в Итон. Чарльз Кин получил образование в аристократическом колледже. В результате театр Принцессы возглавил человек, обладавший большими познаниями в области философии, истории, литературы. Как и отец, Кин-младший почитал Шекспира и за годы работы в театре Принцессы поставил целую серию шекспировских спектаклей. Вероятно, он сознавал, что его актерские возможности невелики и потому с самого начала перенес основной акцент с актерской игры на обстановку, на внешнее оформление спектакля. В театр Принцессы приходили не для того, чтобы пережить потрясение игрой трагика, а для того, чтобы насладиться красотой зрелища.

Это была необычайная — с характерным познавательным привкусом — красота.

Подготавливая свои масштабные, организованные с небывалой прежде тщательностью представления, Чарльз Кин опирался на новейшие достижения современной ему исторической науки. Сценические картины, которые он создавал на подмостках театра Принцессы, ставились с помпой, но одновременно и с большой основательностью. У Ч. Кина работали талантливые декораторы, обладавшие вкусом к историзму, любовью к точной и детальной аргументированности всего, что показывалось публике, будь то внешний облик старинного здания или его интерьер, колет или секира, тяжелое деревянное кресло или королевская мантия. Прежде чем приступить к работе над очередным спектаклем, Ч. Кин непременно советовался со специалистами, знатоками той или иной эпохи, и ему охотно давали консультации крупнейшие ученые Англии. Сам Чарльз Кин прилежно штудировал пьесу задолго до начала репетиций, причем предметом его внимания становились в первую очередь нравы, обычаи, характерные приметы определенного образа жизни. И хотя Шекспир отнюдь не щедр на такого рода подробности, Ч. Кин их упорно выискивал.

Любовь Ч. Кина к Шекспиру была, однако, чувством фамильярным и довольно бесцеремонным. Ч. Кин вглядывался в Шекспира глазами читателя Вальтера Скотта и, в идеале, хотел бы Шекспира к Скотту приблизить. В Англии середины XIX в. романы Скотта были излюбленным чтением просвещенной публики, а их автор — властителем дум и законодателем вкуса. Сложившийся под пером Вальтера Скотта жанр исторического романа импонировал викторианцам уже потому, что в его произведениях прослеживался процесс слияния Англии и Шотландии в единое мощное государство. Скотт славил мужественного, волевого героя. Весь исторический антураж, {9} все аксессуары воспроизводились любовно, политические интриги прошлых времен — с отменным знанием дела. Бесспорно, Скотт многому учился у Шекспира, и в лучших эпизодах его романов заметно шекспировское влияние. Но в XIX в. уже сам Шекспир воспринимался сквозь призму вальтерскоттовского историзма.

В эпоху королевы Виктории жажда познания неуловимо смыкалась с жаждой присвоения. Английские мореплаватели открывали в просторах мирового океана новые земли, и как только они впервые наносили на карту неведомые острова, империя ими завладевала, поднимала над ними британский флаг. Английские археологи вели раскопки на территориях, где некогда существовали древние цивилизации, и их находки — старинные саркофаги, изваяния, амфоры, изделия из золота, серебра, украшенные драгоценными камнями, все, что сохранилось от египетского, ассирийского, вавилонского и классического греческого искусства, — тотчас отправлялись в Лондон, пополняя коллекции Британского музея, огромное здание которого было завершено к 1847 г. Лорд Эльгин продал Британскому музею скульптуры Парфенона и Эрехтейона, доставленные в Лондон из афинского Акрополя, Остин Лейярд — то, что ему удалось найти во время раскопок древней Ниневии. Все эти приобретения удовлетворяли жажду познания и радовали ценителей красоты. Но тем не менее, это были приобретения, умножавшие богатства империи, и нелегко было бы понять, что больше восхищает посетителя Британского музея — красота древних изваяний и вещей, их старина, или их стоимость. Викторианцам, писал Ч. П. Сноу, «дурманил голову вихрь денег, слепящий блеск ничем не сдерживаемого капитализма»[[11]](#endnote-12). Понятия ценности и красоты казались нерасторжимы. Прекрасное — дорого, дорогое — прекрасно. Где-то здесь, в этом пункте, таится объяснение основных законов, которым повиновалось искусство Чарльза Кина — пышное в его историзме, старательно точное во всей его пышности.

За Чарльзом Кином в истории театра прочно закрепилась репутация первого режиссера. Он был пионером кропотливой организации спектакля и впервые внес в сценическое искусство «чисто викторианскую веру в образованность». (Это меткое определение принадлежит историку английского декоративного искусства Сибилл Розенфельд[[12]](#endnote-13).) Другой вопрос, в какой мере совпадали научные интересы Чарльза Кина с поэтикой Шекспира, с шекспировскими гиперболами, призраками и ведьмами.

В 1853 г. Чарльз Кин предпринял постановку «Макбета». С обычной для него добросовестностью воспроизводились (соответственно тому, как представлял себе эпоху Макбета Джордж Гордон из Королевского архитектурного института, оформлявший спектакль) не только тяжелые своды и массивные колонны старинных зданий, {10} но и костюмы, оружие, утварь, мебель и т. п. На двух уровнях монументальной декорации — на планшете и на своего рода балконе, как бы втором ярусе всей постройки — перед тяжеловесными колоннадами Ч. Кин располагал многолюдные массовки (в них участвовали свыше ста дисциплинированных, хорошо вымуштрованных статистов, и критик Дж. Х. Льюис заметил, что все они «двигаются, как по сигналу»). Зрителей театра Принцессы особенно восхищала сцена пира — «настоящий феодальный ритуал», декорация, писал рецензент, «одновременно и верна истории, и живописна, ничего лучшего в смысле театрального зрелища и желать нельзя… Все так разнообразно, так увлекательно. Кин поистине обладает редким призванием устроителя постановок»[[13]](#endnote-14).

Парадокс, однако, состоял в том, что поражавшая зрителей пышность зрелища требовала статики оформления. Возведя внушительную декорацию, «устроитель постановок» не мог быстро ее заменить другой, не мог, следовательно, как того требовал Шекспир, легко переносить действие с места на место, — тогдашняя техника сцены стремительных манипуляций не допускала. А потому режиссер, не меняя декорацию, менял шекспировский порядок сцен. Нередко эпизоды, которые не удавалось приспособить к статичному оформлению, попросту вычеркивались. Пиетет по отношению к историзму на текст Шекспира не распространялся.

В этом смысле режиссерская деятельность Ч. Кина полностью игнорировала усилия его непосредственного предшественника в шекспировском репертуаре, трагика Уильяма Макреди, который настойчиво восстанавливал подлинные тексты Шекспира и по возможности избегал купюр. Макреди скептически встретил нововведения Кина, утверждая, что в роскошных постановках театра Принцессы шекспировский текст «превращается всего лишь в беглый комментарий к зрелищу, а зрелище не объясняет текста»[[14]](#endnote-15).

Упреки Макреди были обоснованными, и не только потому, что Ч. Кин подчас небрежно обращался с текстом, но и потому, что установка на симметрию, импозантность, уравновешенность зрелища нередко вступала в противоречие с самим духом шекспировской образности. Центральная осевая линия неизменно вела прямо от суфлерской будки к воображаемой точке посреди задника, а справа и слева от этой оси располагались одинаковые, чаще всего грузные объемы: колонны, арки, своды и т. п. Симметрия благоприятствовала общему впечатлению величия, но не соответствовала внутренней подвижности шекспировских трагедий и комедий.

Ч. Кин, сближая Шекспира с Вальтером Скоттом, отдавал явное предпочтение шекспировским хроникам. Одной из больших его удач явилась постановка «Генриха VIII» (1855), где зрителей приводила в восторг огромная панорама Лондона, тщательно скопированная {11} декоратором Фредериком Ллойдом с гравюры 1543 г. Еще более красиво устроил Ч. Кин картину, где над ложем королевы Катерины витали ангелы. Но две эти сцены были диаметрально противоположны по характеру зрелищности: первая поражала публику исторической достоверностью (вплоть до барж, которые плыли по Темзе), вторая — оперной фееричностью.

Такое совмещение историзма и оперности последовательно проводилось и в спектаклях 1856 г. — «Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь». Обе эти постановки, как замечает английский театровед Роберт Спейт, отличались характерным для Ч. Кина «великолепием и часто — по понятиям того времени — фантазией»[[15]](#endnote-16). В «Зимней сказке» публику посредством «живых картин» добросовестно информировали «о частной и общественной жизни древних греков во времена золотого века искусств… Каждая деталь, — пишет Сибилл Розенфельд, — была выписана со всей мыслимой скрупулезностью, вплоть до музыкальных инструментов и предметов бытового обихода». Зрителей изумляли «пасторальные сцены и вакхические оргии», греческие боги и богини в масках спускались с небес и исчезали в люки — под землю. «Пальму первенства тут получала живопись, а отнюдь не драматическое искусство»[[16]](#endnote-17).

«Сон в летнюю ночь» начинался с того, что глазам зрителей представал огромный живописный задник с видом на Афины времен Перикла. «Сценический эффект очень велик, но, — с некоторым недоумением констатировал критик Генри Морли, — этого вовсе не требует шекспировская поэма». Впрочем, эффекты, подготовленные Ч. Кином, только начинались. Задник с видом перикловых Афин сменяло другое грандиозное живописное полотно, где были изображены затейливые гирлянды цветов. На этом фоне, справа и слева замкнутом силуэтами ветвистых деревьев, Ч. Кин с упоением группировал феерические «волшебные» сцены комедии. Сохранившиеся зарисовки (где, между прочим, можно разглядеть и девочку Эллен Терри в роли Пэка) производят впечатление картин балетного, а не драматического спектакля: десятки статисток в белых пачках движутся однообразно-грациозными шеренгами в непременно «красивых», обязательно «поэтичных» позах. «Шекспир, — продолжал Морли, — дал повод ухищрениям изощренного балетмейстера, точно так же, как панорама Афин во всей их славе понадобилась только для того, чтобы театральный художник мог показать свое мастерство… Мы получаем феерический балет, блестящие костюмы, феерию во всю ширину сцены»[[17]](#endnote-18).

Балетная образность, сквозившая в «волшебных» сценах «Сна в летнюю ночь», напоминала хореографию Жюля-Жозефа Перро который в 40‑е годы работал в лондонском Королевском театре и заворожил англичан красотой танцевальных ансамблей в спектаклях {12} именно фантастически-феерического характера, таких, как «Ундина» (1843), «Долина» (1845), и в романтических балетах «Эсмеральда» (1844), «Катарина, дочь разбойника» (1846). Без сомнения, Чарльз Кин в массовых сценах «Сна в летнюю ночь» шел по следам Перро, а многие постановочные приемы заимствовал из практики оперного театра. Театр Принцессы был первым в истории английской сцены придворным драматическим театром. Эстетика придворных оперных и балетных спектаклей вполне отвечала вкусам его зрителей.

Примерно такого же плана были и средства сценической выразительности спектакля «Буря» в декорациях Уильяма Телбина (1857), здесь Ч. Кин пользовался еще и световыми эффектами: панораму спокойного моря заливал солнечный свет, затем сгущалась темнота, морская гладь приходила в волнение, а когда буря стихала, свет снова становился ровным и ясным.

«Зимняя сказка», «Сон в летнюю ночь», «Буря» все же не самые типичные работы Ч. Кина. В принципе палитра Ч. Кина отдавала предпочтение иной красоте, с оттенком мужественности, с акцентом на мощь и воинственную патетику вальтерскоттовского склада. В «Ричарде II» (1857) Чарльз Кин размещал актеров одновременно и возле рампы, и в глубине сцены, и на планшете, и на высоких игровых точках — на лестницах, крепостных стенах и башнях. Эпизод въезда Болинброка в средневековый Лондон с его узкими улочками, заполненными толпами статистов, вызвал полное одобрение критиков.

В «Венецианском купце» (1858) сенсацию произвела попытка Ч. Кина использовать бурный и причудливый хоровод масок на гондолах и мостах Венеции в качестве «фона личной судьбы Шейлока»[[18]](#endnote-19).

Все шекспировские герои, которых Ч. Кин сыграл, даже Ричард III, никогда о своем королевском достоинстве не забывали, держались с приличествующей монархам важностью. Если зарисовка середины 1850‑х годов нас не обманывает, то играть Ричарда III горбатым Ч. Кин не пожелал, это не соответствовало бы его толкованию роли. Пусть Ричард злодей и урод, важнее другое: Ричард — король. С дагерротипа середины XIX в. смотрит на нас Макбет — Ч. Кин: гордая поза, ноги слегка расставлены и словно попирают земную твердь, шотландская юбка прикрыта блестящей кольчугой, рука крепко сжимает кинжал — конечно, воитель, вполне вероятно, жестокий, но прежде всего монарх, властелин.

И все же эти импозантные короли занимали в режиссерских построениях отнюдь не самое заметное место. Грандиозные массовые сцены спектаклей Ч. Кина всегда как бы поглощали фигуру героя.

{13} В последнем и, возможно, лучшем шекспировском спектакле Ч. Кина — в «Генрихе V» (1859) историзм и оперность, характерные для его массовок, слились воедино довольно причудливым образом: поставленная с невероятным размахом сцена въезда короля в Лондон разыгрывалась на фоне башен Тауэра, площадь была запружена пестрой, ликующей толпой, горожане высоко вздымали знамена, размахивали шапками, приветствуя царственного всадника на белом коне, а сверху, с крепостных стен белокрылые ангелы осыпали его золотыми конфетти. И в центре сцены к молодому королю в едином порыве простирали руки такие же белокрылые ангелы в балетных пачках. Как ни странно, в руках у них были бубны. Художник той поры запечатлел эту поразительную картину в красках[[19]](#endnote-20), мы можем теперь по достоинству оценить и ее общий золотистый колорит, и ее абсолютно симметричную, стянутую к центру — к конной фигуре короля — компоновку.

Один из английских авторов в конце XIX в. утверждал, что спектакли Кина принадлежали «не столько театру, сколько великолепному музею», что в них «все дышало живой правдой, выраженной взволнованно и великолепно, видимой словно бы сквозь поэтическую дымку»[[20]](#endnote-21).

Ореол «научности», «музейности», «антикваризма» и «археологизма», возникший вокруг спектаклей Ч. Кина, объясняется просто: конечно, до него никто такой заботы о насыщенности зрелища историческими аксессуарами не обнаруживал. Шекспировские творения служили тут поводом для создания сценических иллюстраций на исторические темы: вот какова была Шотландия времен Макбета, вот каков был Акрополь времен Перикла, вот как выглядел средневековый Лондон — все это театр демонстрировал, доказывая публике, что идет в ногу с наукой и всегда готов любую подробность обосновать, документально подтвердить. Изобилие подробностей казалось гарантией их достоверности. Тот бесспорный факт, что «научность» антуража нужна была Ч. Кину прежде всего во имя пышности, парадности зрелища, от внимания современников ускользал. А сто с лишним лет спустя историки театра, доверившись современникам, стали без колебаний рассматривать Ч. Кина как режиссера реалиста. К реалистам его относят и Сибилл Розенфельд, и Х. Киндерманн.

Но воспринимать искусство Ч. Кина как «реалистическое» значит сильно упрощать дело. Ведь Ч. Кин работал в театре Принцессы уже после того, как вышли в свет диккенсовские «Приключения Оливера Твиста», «Лавка древностей», «Жизнь и приключения Николаса Никльби». В 1850 г. был опубликован «Дэвид Копперфильд». И «Ярмарка тщеславия» Теккерея была уже известна читателям. На фоне английской прозы зрелища Ч. Кина выглядели достаточно {14} далекими от реализма, хотя, конечно, противопоставление Кина-младшего романтику Кину-старшему как бы напрашивается само собой, особенно если учесть, что во времена Виктории явственно замечались «признаки враждебного отношения к крайностям байронизма и влиянию Вордсворта»[[21]](#endnote-22), да и других романтиков.

И все же выводы из этого противопоставления надо делать с большой осмотрительностью. Соблазн отнести весь конгломерат средств выразительности, которыми пользовался Ч. Кин («научность» и красивость, вальтерскоттовский историзм и сентиментальность, иллюстративность и жажда роскоши, тяжеловесность декора и балетная грациозность массовок), к характерному для викторианской эпохи эклектизму тоже велика, ибо эклектизму свойственно, как это и делалось в театре Принцессы, пользоваться старыми готическими, ренессансными или барочными формами, как своего рода украшениями, долженствующими «одеть» новые конструкции. Все же и этот термин мы вынуждены отбросить, ибо, как и во многих других случаях, терминология, плотно охватывающая явления зодчества или изобразительного искусства, в сфере театра оказывается весьма приблизительной, неточной, к актерскому искусству неприменимой. Как ни эклектично было искусство Ч. Кина, тем не менее чаще всего ему свойственны романтические эффекты, романтическая поза, романтическая интонация. Другой вопрос, какие идеи нес с собой этот запоздалый, апофеозный романтизм.

В шекспировских спектаклях театра Принцессы совершалось быстрое и радикальное переосмысление романтической традиции. Сохраняя свое яркое оперение, романтизм тут лишался мятущейся духовной свободы, раздвоенности, сомнений, разъедающей душу иронии и болезненной остроты взаимоотношений с действительностью. Романтизм успокаивался и прихорашивался, смотрел на мир с позиции силы. Отрицание «низкой» и «пошлой» реальности, драматичное для подлинных романтиков, сменялось высокомерным презрением к будничной жизни: ее отказывались замечать, с ней больше не желали считаться. В культе грандиозной красоты, в любовании массивностью и дороговизной исторического антуража заявлял о себе викторианский пафос обладания и могущества. И если викторианская архитектура, манипулируя старинными формами, придавала готике успокоительный ритм, благопристойную уравновешенность объемов-рефренов, то викторианский театр насыщал романтический по внешности спектакль духом горделивой напористости. «Многих викторианцев, — не без доли зависти писал недавно Ч. П. Сноу, — переполняла неуемная энергия, которую мы, по-видимому, утратили навсегда»[[22]](#endnote-23). Эта энергия чувствовалась и в театральных представлениях: романтизировалась торжествующая {15} сила героя. Уклоняясь от крайностей былой дисгармонии, стиль красовался, любовался собой.

Подтверждает это и осуществленная Ч. Кином постановка байроновского «Сарданапала» (1853), где Фредерик Ллойд, основываясь на материалах ниневийских раскопок Остина Лейярда, ошеломил публику умопомрачительной роскошью дворцовых залов, их ослепительно богатым убранством, тяжеловесной бронзой пылающих светильников, многокрасочной фресковой росписью стен. Зрителям «Сарданапала» в театре Принцессы раздавались «археологические листки», где приводились документальные данные о находках экспедиций Лейярда. Каждый мог убедиться, что великолепие декора «с подлинным верно». Никто не задавался вопросом, в какой мере отвечало оно смыслу и содержанию трагедии Байрона. Между тем, такой вопрос напрашивался, и ответ на него мог последовать только один: репрезентативные очертания постановки противоречили бунтарскому духу байроновской поэзии. На сцене театра Принцессы движение истории одушевлялось пафосом прогресса и мыслилось как поступательное: история тут гордо шагала вперед. В байроновском понимании история была мятежна и трагична, не обещала потомкам ни спокойствия, ни довольства и не давала никакого повода для торжественного пафоса.

Однако апофеозный романтизм шекспировских постановок Ч. Кина обладал, как выяснилось впоследствии, чрезвычайной живучестью. Роберт Спейт справедливо утверждает, что Чарльз Кин «установил зрелищную традицию» шекспировского спектакля, которая оказалась очень цепкой и очень прочной и «продержалась на сцене до тех самых пор, когда Гренвилл-Баркер и Уильям Поул поднялись, чтобы бросить ей вызов»[[23]](#endnote-24).

Более того, и после преобразований Гренвилла-Баркера, Поула и Крэга викторианская шекспировская традиция, стойко перенеся многие атаки, выжила, она существует поныне и сегодня еще часто о себе напоминает.

Комментируя английские шекспировские спектакли 50 – 60‑х годов нашего века, Б. Зингерман писал: «Снова английская сценическая традиция предстала перед нами двойственной — в своей помпезности и в своем прозаизме». Критик ощутил в нынешних постановках «комфортабельную и официозную парадность» и верно отметил, что она восходит ко временам Чарльза Кина, что в ней «выразила себя целая эпоха Британской империи»[[24]](#endnote-25).

Первый ощутимый удар по викторианскому мироощущению вообще и по викторианскому Шекспиру, в частности, был нанесен извне, из-за пределов собственно театра. В том самом 1850 г., который мы уже неоднократно упоминали, появились номера журнала «The Germ» («Росток»), издававшегося «Братством прерафаэлитов». Прерафаэлиты, {16} художники, поэты, теоретики искусства, сразу заявили, что главная их цель — служение культу красоты, но красоту они понимали иначе, нежели их предшественники. Для прерафаэлитов красота не была тождественна ни роскоши, ни богатству, ни силе, они искали красоту в образах смирения, слабости, кротости. Прагматизму они противопоставили эстетизм, духу предприимчивости — дух религиозности.

Декларируя намерение радикально обновить художественное творчество, прерафаэлиты считали, что опираться должно на опыт живописцев позднего средневековья и раннего Ренессанса. Их кумирами были Джотто, Боттичелли, Фра Филиппо Липпи, Фра Анджелико, Мантенья, а из поэтов — Данте и английские романтики Шелли и Ките. Боттичелли, которого прерафаэлиты особенно высоко ставили, к XIX в. был давным-давно позабыт. Они первые привлекли к нему всеобщее внимание, по сути дела заново его открыли для всего цивилизованного мира, и это одно показывает, какое значение имела деятельность небольшой, но сплоченной группы английских художников. Неприязнь к искусству высокого ренессанса выразилась уже в наименовании «Братства прерафаэлитов»: оно провозглашало ориентацию на тех, кто творил до Рафаэля. Поиски импульсов новой красоты устремлялись к тем прообразам, которые, как считали прерафаэлиты, были проникнуты гораздо более глубоким, религиозным чувством, нежели творения Ренессанса, где земное восторжествовало над небесным. Кроме того, в чисто религиозном плане прерафаэлиты испытывали тяготение к эстетическим концепциям католицизма в отличие от господствовавшего в современной им Англии пуританского подхода к художественному творчеству.

Викторианские вкусы казались прерафаэлитам вульгарными, пошлыми, низменными. «Великая выставка» 1851 г., которой так гордились викторианцы, с точки зрения прерафаэлитов была ужасающей коллекцией уродств, скопищем кичливых гримас современной цивилизации. Болезненное восприятие окружающей действительности и ностальгическая тоска по безвозвратно утраченной красоте ушедших времен, когда вера была первозданно чиста и наивна, побуждали прерафаэлитов протестовать против всего «условного, самодовольного, напыщенного и рутинно заученного»[[25]](#endnote-26) и ратовать за естественность, за верность искусства живой природе. Эти их декларации некоторые современники поняли слишком буквально, и, например, Уильям Моррис спустя сорок лет, в 1891 г., серьезно утверждал, что «бунт против академического искусства» означал утверждение прерафаэлитами принципов «чистого натурализма»[[26]](#endnote-27). На самом деле ничего общего с натурализмом в творчестве прерафаэлитов не наблюдалось. Они выступали против {17} эклектизма и апофеозного романтизма с позиций романтизма одухотворенного, причем их романтизм, как писала в начале XX в. русская исследовательница З. А. Венгерова, таил в себе «мистические настроения, культ духовной красоты»[[27]](#endnote-28). Они хотели, согласно формуле одного из идеологов «Братства прерафаэлитов» Данте Габриэля Россетти, творить «рукой и душой», т. е. поставить мастерство на службу побуждениям идеальным.

В панораму английского искусства XIX в. прерафаэлиты внесли чуждые викторианской эпохе мотивы кротости и смирения. Они воспевали слабость, а не силу, благоговейную серьезность тревожных ожиданий, а не торжество побед. Викторианская образность дышала самоуверенностью и оптимизмом, живопись и поэзия прерафаэлитов — скорбью, пессимизмом. Связь прерафаэлитов с общим духом времени все же сказалась в типично викторианском их убеждении, что в богатой кладовой художественной культуры прошлого следует искать образцы, достойные подражания. Полотна Россетти, Джона Эверета Милле, Форда Медокса Брауна свидетельствуют, однако, о том, что, вдохновляясь далекими прообразами, они трактовали евангельские, исторические, а подчас и современные жанровые сюжеты вполне оригинально и самобытно.

Тип женской красоты, воспетой Россетти, находится как бы на полпути от Боттичелли к Модильяни: это красота тихая, полная смутных предчувствий, с оттенком чувственности — вызывающим с точки зрения пуританских вкусов того времени. Чопорные критики упрекали Россетти чуть ли не в непристойности. Между тем, достаточно вглядеться хотя бы в «Благовещенье» Россетти (снова 1850 г.!), в синевато-белую холодную гамму картины, в чуть асимметричное лицо потупившейся Марии, в ее скорбные глаза и томно изогнутые губы, чтобы понять, что канонический сюжет интерпретирован с предельной интимностью, но вполне целомудренно, что в кротком затуманенном взоре сквозит женственность, еще не разбуженная, чувственность, еще себя не осознавшая. Господствует ритм сдержанных, как бы скованных движений. Нервное изящество рисунка создает ощущение почти бесплотной воздушности фигур. Бескрылый ангел, высокий юноша в белых одеждах, с белыми лилиями в руке, протянутой к Марии, стоит, едва касаясь ногами пола, он как бы невесом. Ни печальный ангел, ни сама Мария не сознают торжественную значительность ситуации. Мистическое величие момента ощущает лишь сам художник, которому в этой встрече небесного ангела с земной девой всего важнее то, что земное и божественное — не разделены, они увидены в зыбком, но нерасторжимом метафизическом единении.

Рисунку прерафаэлитов свойственна отчетливость линий: То были линии льющиеся, музыкальные, они фиксировали колеблющиеся {18} позы длящихся движений, избегая внешней экспрессии и пафоса. Композиции, как правило, не обладали большой глубиной, они располагались в сравнительно скромных пространственных пределах, выгодных для фиксации многозначительных пауз бытия, вдруг озаренного светом высшей истины. Медленная, даже медлительная пластика, улыбка боли, состояние глубокой задумчивости, когда и невинное и грешное сливаются в тихой, благочестивой экзальтации, когда опоэтизированное чувство приближает человека к богу, — вот что составляет истинное содержание полотен прерафаэлитов.

«Мария-Магдалина» Россетти бледна, ее профиль аскетически строг, вся высокая, хрупкая фигура устремлена к невидимой, находящейся за пределами полотна цели, колористическая гамма, в которой доминируют красноватые тона, охлаждена, притушена, движение порывисто и все-таки смиренно.

Такая зыбкость и такая нерешительность никак не отвечали викторианским представлениям о красоте. Но прерафаэлиты иногда в божественных сюжетах выражали даже болезненность. Мадонна Форда Медокса Брауна «Вот ваш сын, Господи!» (1851 – 1857), высокая женщина в белом, с измученным некрасивым лицом, со страдальческими глазами и красными пятнами на щеках протягивала навстречу зрителю и богу слабого, пищащего ребенка: не богоматерь, а роженица. Такие вещи больше всего шокировали викторианскую публику и провоцировали разговоры об имморализме молодых живописцев. Впрочем, их взгляды на мораль, их представления о пороке и о добродетели действительно сильно отличались от общепринятых.

В высшей степени интересна для нас «Офелия» Дж. Э. Милле (1852) — кажется, единственная попытка прерафаэлитов соприкоснуться с Шекспиром. Изображен момент, когда Офелия «пела и гибла»: рыжеволосую девушку с безгрешными глазами и чуть приоткрытыми полными губами река спокойно и плавно несет мимо цветущих кустарников. Доминирующее настроение — умиротворенное, едва ли не сладостное ожидание блаженной смерти, легкое, радостное изумление. Ни страха, ни тески: смерть избавительна, смерть красива. Колорит достаточно пестрый: пышная зелень, белые, красные, синие цветы, бледное золото наряда — все это призвано оттенить именно красоту расставания с жизнью. Существенно, однако, что в картине нет театральности: Милле вдохновляла непосредственно поэзия Шекспира, а отнюдь не сценические ее истолкования.

На полотнах прерафаэлитов 50‑х годов мало персонажей, зато лица, ими запечатленные, содержательны и значительны. В этих лицах, просветленных или сумрачных, нет героического одушевления, напротив, они выражают покорность судьбе, готовность подчиниться {19} провидению. Романтизм образов обладает и определенной сгущенностью, такой концентрацией идеи в лаконичной форме, которая близка к символу, предвещает эстетику символизма.

Симптоматична резкая антипатия, которую вызывала у прерафаэлитов парижская живопись середины века с характерной для нее любовью к живой, трепещущей материи бытия. В 1864 г. Россетти побывал в Париже и посетил мастерские Курбе и Эдуарда Мане. Их полотна он назвал «просто мазней», а новую французскую школу — «гнилью и разложением»[[28]](#endnote-29). Идеализму Россетти эта школа, равнодушная ко всякой метафизике, была враждебна.

Виднейший критик и теоретик искусства Джон Рёскин, который исходил из убеждения, что красота по самой природе своей непременно нравственна и что всякая подлинная живопись должна быть возвышенной (потому он отвергал, например, всех живописцев фламандской школы и нередко упрекал Диккенса в «низменности сюжетов»), пылко поддержал и превознес прерафаэлитов в статьях 1851 и 1854 гг. Впоследствии, однако, он разочаровался в художниках прерафаэлитского братства, но вовсе не потому, что якобы уверился в их «декадентстве» (исследователи творчества Рёскина высказывали такие суждения), а скорее потому, что прерафаэлиты стали сдавать свои позиции. Большое полотно Холмэна Ханта «Лондонский мост в вечер бракосочетания принца Уэлльского» (1866) производит впечатление богато костюмированной массовой сцены в постановке Чарльза Кина: развеваются в небе красно-золотые хоругви, пылают монументальные светильники, многолюдная ликующая толпа мизансценирована, как и в театре Принцессы, на разных уровнях — во всем торжествует знакомый апофеозный стиль. Еще дальше пошел по этому пути Ф. М. Браун, поначалу один из верных сподвижников Россетти и Милле. Поздние, 70 – 80‑х годов фрески Брауна так называемого «манчестерского цикла», громоздко и крикливо скомпонованы, вполне банальны в их взвинченной патетике и нарочитой экспрессии.

И тем не менее прерафаэлиты успели оказать сильное воздействие на всю художественную жизнь Англии. Движение, начатое прерафаэлитами, повлияло и на теоретические концепции Джона Рёскина, и на разнообразные опыты Уильяма Морриса в сфере зодчества, прикладного и декоративного искусства. Особенно сильно оно отозвалось в поэзии Алджернона Чарлза Суинберна, полной трагичных предчувствий, дисгармонии необузданных страстей, мрачной и причудливой фантазии.

В искусстве эпохи обозначился второй план. Характерное для викторианства четкое размежевание порока и добродетели в этом художественном подтексте эпохи нарушалось, против оптимистической {20} однозначности выступила, размывая четкие границы этических категорий, многозначность эстетизма.

В искусстве сцены влияние прерафаэлитов было гораздо менее заметно и только косвенным образом давало себя знать. Между тем после Чарльза Кина интерес к Шекспиру в Англии постепенно падал. Француз Шарль Фехтер, который с труппой своих соотечественников, игравших на английском языке, работал в театре Лицеум с 1860 по 1867 г., ввел усовершенствования в устройство сцены. В частности, он использовал только что появившееся газовое освещение: «… газовые рожки, — пишет С. Розенфельд, — были помещены внизу, ниже уровня сцены, и целые волны красного или зеленого света могли быть с их помощью направлены на декорацию»[[29]](#endnote-30). В некоторых случаях — в «Гамлете», например, он применял прозрачные тюлевые занавесы. Призрак, в частности, виден был сквозь вуаль. Высокая белая фигура Призрака с короной на голове и королевским скипетром в руке, судя по дошедшей до нас зарисовке, подобно статуе, стояла в сценическом пространстве на фоне усыпанного крупными звездами неба.

В отличие от Чарльза Кина, Шарль Фехтер многолюдных массовок избегал и к «научной» достоверности зрелища особой склонности не испытывал. Ученик Фредерика-Леметра, воспитанный на романтическом и мелодраматическом репертуаре (коронной его ролью был Рюи Блаз), Фехтер, не смущаясь своим французским акцентом, с успехом сыграл Гамлета в непривычной для английских зрителей «разговорной» манере и только изредка прерывал спокойно-печальное, раздумчивое течение роли короткими вспышками темперамента. «Он не особенно заботился о старых эффектах, чувствовал себя свободно и раскованно и говорил в тоне простой беседы; все это было сплошным огорчением для ортодоксов, но большинство зрителей встретило эти новшества с ликованием, как откровение», — писал современный критик[[30]](#endnote-31).

Интервал между Фехтером, который сыграл Гамлета в 1861 г., и Генри Ирвингом, в 1878 г. возглавившим Лицеум, был достаточно долгим. Количество театров в Лондоне год от года увеличивалось: в 1851 г. их насчитывалось 18, в 1870 – 30, в 1899 – 61. Но почти два десятилетия Шекспира в Англии ставили от случая к случаю, играли как бог на душу положит, и все эти случаи принципиального значения не имели. А на континенте — в Австрии, Германии, Италии, даже во Франции — тяготение к Шекспиру возрастало. Когда Ирвинг пришел в Лицеум в качестве первого актера труппы и, одновременно, полновластного директора театра, он уже не мог игнорировать некоторые «континентальные» достижения, хотя, конечно, как истый викторианец, скептически относился к попыткам чужеземцев постичь и воплотить творения великого барда.

{21} В Вене, в Бургтеатре, Шекспира часто ставил Генрих Лаубе. Некоторые историки театра склонны именно Лаубе, а не Ч. Кина считать «первым режиссером», ибо он — в отличие от Ч. Кина — впервые превратил режиссуру в самостоятельную профессию. Если Чарльз Кин почти во всех своих спектаклях играл главные роли, то Лаубе сам не играл, только режиссировал. Он пришел в Бургтеатр тогда же, когда Ч. Кин в театр Принцессы — в 1850 г., имея уже репутацию интересного, многообещающего драматурга. Но пьесы больше не писал, считая, что создание спектакля и управление труппой требуют полной самоотдачи, что обязанности режиссера нельзя совмещать ни с какими другими занятиями.

Однако наиболее существенное в деятельности Лаубе — не постановка как таковая, не режиссура в нынешнем понимании этого слова, а новая система руководства театральным делом, принципы которой именно он установил. Эти принципы и эти методы, конечно, в усовершенствованном и утонченном виде, применяются поныне.

До Лаубе в Бургтеатре после читки пьесы проводились три — четыре репетиции, и считалось, что спектакль готов. При Лаубе количество репетиций значительно увеличилось. До Лаубе каждый актер учил только свою роль и запоминал только те реплики других действующих лиц, после которых ему надлежало вступить в игру. Лаубе потребовал, чтобы все исполнители, не исключая и тех, кому назначены небольшие эпизодические роли, хорошо знали всю пьесу. Кроме того, он просил актеров не заучивать текст наизусть, пока не начнутся репетиции в костюмах и декорациях, ибо «реальные условия игры подчас приносят с собой неожиданности, которые нельзя предвидеть заранее»[[31]](#endnote-32). Принципы «совместной игры» Лаубе культивировал рьяно. «Мы в Вене, — говорил он, — рассматриваем театр как искусство благородное, и для нас ансамбль — цель такого искусства». Пышных декораций Лаубе не любил. Он утверждал, что «театр, который в первую очередь служит глазу, приносит ущерб уху, а для хорошего театра ухо — важнейший орган»[[32]](#endnote-33). Другими словами, Лаубе ориентировался не столько на зрителей, сколько на слушателей. «Ясность дикции» была важнейшей его заботой.

«Разговорная режиссура» Лаубе побуждала вести действие как можно ближе к рампе. Глубокая сцена вообще представлялась ему нежелательной, и Лаубе всегда, если это не противоречило пьесе, предпочитал «замкнутую» комнатную декорацию без кулис: три стены, над которыми натягивался потолок. С точки зрения акустической (для Лаубе во всех случаях главной) комнатная декорация была самой удобной. Немалые выгоды давала она и для тех пьес, которые господствовали в обширном репертуаре Бургтеатра. Советские театроведы, говоря о Лаубе, чаще всего упоминают шекспировские {22} спектакли — «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Генрих IV» и др.[[33]](#endnote-34) Этот перечень легко было бы и продолжить: Лаубе ставил многие шекспировские пьесы. Но еще больше увлекал его Шиллер, а гораздо сильнее, чем Шиллер и Шекспир вместе взятые, — пьесы Грильпарцера, мелодрамы и комедии Скриба, Сарду, Ожье, Дюма-сына, все то, что открывало простор «комнатному разговору». Именно эти авторы, а вовсе не Шекспир, преобладали в репертуаре Бургтеатра, где давали более 30 премьер в сезон.

Венский Бургтеатр при Лаубе настраивался по камертону буржуазной разговорной драмы. Шекспировская образность в его спектаклях, просматриваясь с позиций «простоты» и «здравого смысла», многое теряла. Актеры, с которыми он усердно репетировал, меньше всего предрасположены были к трагедии. Конечно, у Лаубе находились исполнители на все шекспировские роли — Йозеф Левинский, например, с успехом играл Ричарда III, Адольф Зонненталь — Гамлета, Шарлотта Вальтер — леди Макбет и Клеопатру и т. д. Но все они гораздо увереннее чувствовали себя в современном, а не в шекспировском репертуаре.

Австрийские историки театра хвалят Генриха Лаубе за присущее ему «чувство меры», за то, что в его спектаклях можно было видеть «реалистичность без циничности, естественность без культа безобразия, красоту без прикрас, демоничность без извращений фантазии»[[34]](#endnote-35).

Театр Шекспира Лаубе воспринимал как театр характеров. «Характер» же рассматривался как некая замкнутая в себе система строго определенных признаков, как набор свойственных данной натуре отличительных черт. С этой точки зрения шекспировский Ричард III почти не отличался от шиллеровского Франца Моора, и в спектаклях Лаубе Ричард III и Франц Моор в исполнении Й. Левинского были друг на друга похожи, словно близнецы.

Истолкование шекспировской драматургии как большой портретной галереи, где богато представлены разнообразные «характеры», подсказывали Лаубе все четыре тома фундаментального труда Георга Готфрида Гервинуса о Шекспире, изданные в Германии в 1849 – 1850 гг. Гервинус с примерной тщательностью проанализировал подряд все пьесы Шекспира, преклоняясь перед его гением, но все же осуждая необузданного поэта за «чрезмерность» страстей и советуя актерам воздерживаться от шекспировских крайностей. В роли Гамлета, например, по Гервинусу, не следует «выставлять слишком резко напоказ переходы от веселости к унынию», ибо утонченные ценители искусства «не могут выносить беспорядочной пляски негармонирующих друг с другом настроений». Актер не должен забывать, что Гамлет — «меланхолик», что темперамент у него {23} «спокойный, тихий, флегматический», хотя, конечно, «раздражительный».

С другой же стороны, Гервинус приписывал Гамлету эгоизм, жестокость и коварство. Гамлет, писал он, «вступает на кривые пути коварного обмана и хитрого притворства, не будучи в состоянии идти прямым путем дела», Гамлет «с холодной обдуманностью приносит в жертву невинных людей» (прежде всего Розенкранца и Гильденстерна, «этих двух друзей его юности») и «напоследок равняется в коварстве и предательстве со своим дядей». Груда трупов в финале пьесы «не есть следствие эстетической ошибки со стороны поэта, а следствие нравственной ошибки его Гамлета»[[35]](#endnote-36). Читая Гервинуса, искренне влюбленного в Шекспира и во многих случаях высказывающего весьма проницательные суждения о его пьесах, все же то и дело видишь, как искривляется Шекспир в зеркалах здравого смысла. Присущее искусству середины XIX в. стремление к системности, к обстоятельности в подробностях, к опоре на веские аргументы знания снова и снова сталкивалось с «несообразностями» Шекспира. Их пытались обойти, оспаривали или отбрасывали, но полностью справиться с ними не удавалось. Шекспир мешал ставить Шекспира. Что-то противилось лучшим побуждениям и добрым намерениям высоко культурных сценических деятелей, стремившихся Шекспира упорядочить, уточнить, правильно организовать. Один из недоброжелателей Генриха Лаубе, запоздалый эпигон Гофмана Франц Гольбейн, отозвался на постановку «Юлия Цезаря» в Бургтеатре раздраженной статьей «Издержки правды».

Название било не в бровь, а в глаз: забота Лаубе о естественности и простоте «разговорной режиссуры» шла в ущерб Шекспиру. Умеренный климат и разумная ясность, которых добивался режиссер, плохо уживались с шекспировским темпераментом, с его необузданной фантазией и безмерной гиперболичностью. Тем не менее, никто не хотел отступать: ни режиссеры, жаждавшие Шекспира освоить и как-то регламентировать хаос, ввести страсти в русло разумной сдержанности, ни Шекспир, который оставался Шекспиром. Рано или поздно эта конфронтация должна была привести к взрыву.

Но пока никто еще не решался Шекспира открыто атаковать. Перед его гениальностью почтительно снимали шляпы. Тем более, что шекспировскую гениальность по-прежнему подтверждали триумфальные выступления одиноких гастролеров, великих трагиков, чье искусство пребывало в прежнем, совершенно незатронутом режиссурой виде и презрительно игнорировало ее усилия.

Когда Белинский писал о Мочалове в роли Гамлета, он, между прочим, обронил такое замечание: «Коль скоро в том или другом {24} явлении пьесы Мочалова нет, то публика очень законно может заняться на эти минуты частными разговорами или найти себе другой способ развлечения»[[36]](#endnote-37). Как только трагик уходил за кулисы, в движении спектакля возникала ничем не заполненная пауза. Это было в порядке вещей, такое же право отвлечься и развлечься всегда предоставлялось зрителям шекспировских представлений, которые давали прямые наследники Гаррика и Эдмунда Кина — Аира Олдридж, Томазо Сальвини, Эрнесто Росси, Жан Муне-Сюлли и многие другие артисты такого же склада, только масштабом помельче. Трагики странствовали по городам и весям, играя не шекспировские трагедии, но шекспировские роли. «Коронной ролью» для Олдриджа и Сальвини была роль Отелло, для Росси и Муне-Сюлли — роль Гамлета, но каждый из них, кроме того, играл и других шекспировских героев, Ромео или Макбета, Лира или Кориолана. Роль всякий раз выстраивалась как серия огненных монологов и наиболее выразительных сцен. У каждого трагика на дистанции роли были свои излюбленные, «козырные» реплики, свои неповторимые, поражавшие и восхищавшие публику интонации, свои тщательно отработанные жесты и позы.

Конечно, искусство трагиков тоже претерпевало — в зависимости *от веяний* времени — заметные перемены, стилистические различия между игрой Олдриджа и, например, игрой Муне-Сюлли очень велики. Но все они шли в каком-то смысле против течения, все выдвигали как антитезу окружавшей трагика упорядоченной и обесцвеченной буржуазной действительности великую неразумность страсти, духовную независимость могучей индивидуальности. В центре сценического пространства возникала фигура отдельной суверенной личности, не желающей мириться с заурядностью среды.

Трагикам в принципе не нужен был ансамбль по той простой причине, что требование ансамблевости ставит героя на одну доску с остальными персонажами. Напротив, им эстетически выгоден был посредственный и случайный фон, они охотно и зачастую вовсе без репетиций играли с первой попавшейся провинциальной труппой, с какими угодно партнерами. Точно так же трагиков нимало не заботила историческая достоверность, даже если речь шла о костюмах их героев. Станиславский был в восторге от Отелло — Сальвини, но заметил все же, что его озадачили «торчащие вперед усы» и парик, «слишком париковатый», что «большие восточные кинжалы» на животе «толстили» актера, да и «мавританский плащ с капюшоном» выглядел достаточно нелепо, «мало типично для внешности солдат? Отелло»[[37]](#endnote-38). Внешний облик Гамлета — Росси был еще более странен. Побывавший на его спектакле Достоевский меланхолически заметил в «Дневнике писателя»: «Видел я Росси в Гамлете и вывел заключение, что вместо Гамлета я видел господина Росси»[[38]](#endnote-39).

{25} Огненная лава трагических монологов, ореол величия, сопровождавший каждого из прославленных трагиков, театральные легенды, им сопутствовавшие, — все это высоко поднимало артиста над повседневностью. «Истина страстей», одушевлявшая игру, в конечном счете оказывалась важнее достоверного оформления и ансамбля.

Кончится век, и в 1905 г. Станиславский произнесет знаменитую фразу: «Время темпераментов на сцене прошло»[[39]](#endnote-40). В 60 – 70‑е годы прошлого столетия такие категорические выводы еще не делались. Но в высшей степени знаменательно, что в 1874 г. в прямое соревнование с великими гастролерами-одиночками вступила мощная гастролирующая труппа мейнингенцев.

Историки театра, анализируя искусство мейнингенцев, как правило, упускают из виду главную особенность уникального в своем роде предприятия герцога Георга II: он организовал передвижную труппу, вся деятельность которой предусматривала исключительно гастрольную работу. Небольшое, любовно оборудованное здание в Мейнингене предназначалось только для репетиций: тут спектакль готовился, оснащался, чтобы затем его можно было исполнять на любой другой более или менее удобной сценической площадке. Мейнингенская труппа изначально задумывалась как коллективный конкурент трагику, гастролеру-одиночке.

За шестнадцать лет мейнингенцы побывали в 38 городах Европы и Америки и дали без малого 3000 представлений. Их спектакли существенно повлияли на всю дальнейшую историю сценического искусства. Шекспир («Юлий Цезарь», «Зимняя сказка», «Макбет», «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь» и др.) занимал в репертуаре мейнингенцев самое видное место.

Руководитель мейнингенской труппы Георг II в 1857 г. побывал в Лондоне и специально знакомился с постановками Чарльза Кина, в частности — с «Ричардом II». Напротив, в более близкую Вену «театральный герцог» не ездил и спектакли Лаубе в Бургтеатре не видел, но, вероятно, имел представление о приемах его «разговорной режиссуры». Некоторые театроведы считают, что Георг II и его ближайшие помощники (режиссер Людвиг Кронек и артистка Эллен Франц) лишь суммировали достижения Ч. Кина и Г. Лаубе и что все новшества мейнингенцев есть результат слияния режиссуры «зрелищной» с режиссурой «разговорной». На самом деле мейнингенцы, учитывая опыт Ч. Кина и Г. Лаубе, сделали большой шаг вперед, причем многое в работе своих предшественников критически оценили и отвергли.

Георг II не хотел подражать Лаубе в поисках «комнатного тона» и «простоты», на деле означавшей приспособление классики к духу и стилю современной буржуазной драмы. Вместе с тем, Георг II вовсе не склонен был вслед за Ч. Кином рассматривать исторический {26} антураж всего лишь как средство и повод для создания пышных, роскошных, подчас феерических зрелищ. Не только верность истории, но и самую историю мейнингенцы понимали иначе.

Характеризуя весь XIX в. в целом, Томас Манн назвал его «столетием истории», когда «впервые был выдвинут и разработан исторический принцип подхода к действительности»[[40]](#endnote-41). В сфере театра «исторический принцип» наиболее последовательно реализовали именно мейнингенцы.

Историзм был их главной целью, даже, можно сказать, их манией. Творения, созданные свободной фантазией Шекспира, они хотели разыграть в точном соответствии с познаниями, которыми располагала (применительно к эпохе, когда происходит действие данной пьесы) историческая наука XIX в. Главные усилия труппы Георга II были направлены не к постижению духа автора, а к точному воспроизведению колорита и особенностей той или иной эпохи. Упорство, с каким преследовалась эта цель — историческая достоверность, — многократно превосходило аналогичные старания Ч. Кина.

Свои постановки мейнингенцы готовили очень долго, сроки работы были практически ничем не ограничены. К работе над шекспировским «Юлием Цезарем», например, они приступили в 1867 г., а завершили спектакль к 1874 г. Любимыми художниками герцога были братья Антон и Макс Брюкнеры. Декорации делались по чертежам с натуры, которые подготовил главный хранитель архитектурных памятников древнего Рима и руководитель археологических раскопок Пьетро Висконти. Наряды из настоящих дорогих тканей — парчи, сукна, бархата — шили под наблюдением профессора Карла Вайса, автора солидного труда «История костюма». Как рассказывает современник, «перед началом репетиций каждый актер находил в своей гардеробной рисунок герцога — эскиз костюма, часто с пояснениями, в каких случаях и какой к этому костюму полагается головной убор, как застегиваются пряжки, как затягивается пояс»[[41]](#endnote-42). Герцог требовал также, чтобы «настоящий» костюм «по-настоящему» и носили, — т. е. чтобы пластика следовала за костюмом. Главная задача актера состояла в том, чтобы оживить исторический наряд.

Театр принимал на себя миссию иллюстрировать историю, служить ей, и нес эту службу с величайшей добросовестностью. Оружие изготовлялось по музейным образцам эпохи Юлия Цезаря. Многие уникальные предметы мебели и реквизита брали из дворца герцога. Все Саксен-Мейнингенское герцогство, население которого не превышало 10 000 жителей, превратилось в своего рода грандиозную театральную кладовую и мастерскую: по воле герцога интересам театра подчинялась вся жизнь маленького государства.

{27} Исторические картины, возникавшие на подмостках мейнингенцев, должны были казаться не только достоверными в подробностях, но и полными жизни. Важнейшие новшества, служившие этой цели, преобразили всю систему оформления сцены. Впрочем, многое и тут предопределялось гастрольным характером работы труппы. Декорации писались с расчетом на любое здание и на любое зеркало сцены. Поэтому особое значение придавалось писаным задникам, их по возможности быстрой смене и разнообразному освещению, которое позволяло на глазах у зрителей создавать впечатление восхода или захода солнца, рассвета или наступления тьмы. Такого рода эффекты мейнингенские художники и осветители готовили очень старательно и добивались больших успехов. Иногда вместо живописного задника применялась так называемая «панорамная декорация»: ее холстина натягивалась на вертикальные валы, установленные в глубине сцены, и, когда валы приходили в движение, одна картина мгновенно сменялась другой. Паддугами мейнингенцы почти не пользовались, они отдавали предпочтение удобным для перевозки пратикаблям (декоративным вставкам на жестком каркасе), с помощью которых удавалось скрыть плоский планшет, вообще заставить зрителей забыть, что действие происходит на ровной сценической площадке. Изгороди, поваленные стволы деревьев, полуразрушенные стены, уступы, утесы, горные тропинки, дугообразные арки ворот — все это придавало сценическому пространству вид целостного и живого ландшафта, где пратикабли вкупе с панорамной декорацией сливались в одну общую картину, тщательно выверенную по законам перспективы, любовно освещенную в соответствии с временем суток (рассвет, сумерки, ночь и т. п.) и погоды (гроза, ветер, солнечный день), продуманно озвученную (шум дождя, шелест деревьев, гром и пр.).

Американский режиссер Ли Симонсон, характеризуя основные принципы мейнингенцев, отметил, что «движущиеся человеческие фигуры» в их спектаклях всегда должны были восприниматься «вместе с живописной декорацией, согласованно с нею, составлять с нею определенное единство… Динамическая связь между движущимся актером и неподвижной декорацией была принята как аксиома»[[42]](#endnote-43).

Некоторые требования Георг II диктовал и художникам, и актерам с догматической твердостью. Он был непримиримым противником симметрии (которую так любил Ч. Кин) и статики (милой сердцу Г. Лаубе). Выразительными признавались только динамичные, а динамичными — только асимметричные построения. Актер никогда не должен был находиться в центре сцены, всегда — чуть справа или чуть слева от него. Не допускались фронтальные, выстроенные параллельно линии рампы композиции.

Доминировала диагональ. По диагонали выстраивались основные {28} абрисы декораций. Диагональность компоновок, во-первых, почиталась более жизненной, а во-вторых, создавала впечатление большей глубины сценического пространства. Римский форум декорации к «Юлию Цезарю», в частности, был поставлен косо — в три четверти. Линии движений героев и толп прочерчивались тоже только по диагоналям. Для актеров было строгое предписание: «одна нога выше другой». Это означало, что при любой возможности надо поставить ногу на ступеньку лестницы, на камень и т. п. Т. е. поза остановившегося актера предвещала движение. Статичность воспринималась как признак безжизненности, динамика — как проявление {29} жизни. Особое внимание уделялось верности перспективы. В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается, группировка не оканчивается, и если на сцене бурлит толпа, то за сценой теснятся — и напирают — новые толпы.

Среди статистов обозначались, как писал один из сотрудников Георга II, «сангвиники и флегматики, дикие горлопаны и пассивные свидетели, суровые бойцы и яростные оппоненты, наглые бабы и добрые домохозяйки, соучастники событий и любопытные ротозеи». Герцог формулировал свои цели так: «Создать настроение, в беспорядке частностей организовать цельность действия»[[43]](#endnote-44). Массовки мейнингенцев производили сильное впечатление. Немецкий критик Карл Френцель писал о спектакле «Юлий Цезарь»: «Организация массовых сцен тут доведена почти до совершенства. Когда Каска наносит удар Цезарю, собравшаяся в курии толпа, содрогнувшись, отзывается на это событие одним-единственным душераздирающим воплем. Затем воцаряется мертвая тишина: убийцы, сенаторы, народ — все на какое-то мгновение останавливаются, будто оцепенев, перед трупом властелина. А после вздымается буря, движение которой надо видеть и грохот которой надо слышать, чтобы почувствовать, каким глубоким и мощным может быть воздействие драматического искусства. В сцене на форуме, чередуясь, сменяют друг друга прекрасные и потрясающие моменты: вот толпа поднимает Антония на плечи, и он, возвышаясь посреди общей дикой толкотни, зачитывает вслух завещание Цезаря, вот разъяренные римляне хватают носилки с его распростертым телом, вот другие с горящими факелами в руках рвутся наверх, вот, наконец, поэт Цинна в бурлящей суматохе повержен навзничь, убит. Кажется, воочию видишь, как начинается революция»[[44]](#endnote-45).

Стремясь именно к такого рода впечатлениям, мейнингенцы предпочитали располагать массовки в глубине сцены, подальше от рампы. Антуан, просмотревший у мейнингенцев 12 спектаклей, писал, что «не видел ни одного исполнителя, который подошел бы к суфлерской будке ближе, чем на два метра», что никто из актеров «не отваживается выйти на просцениум», и «почти все центральные сцены разыгрываются на третьем плане»[[45]](#endnote-46).

Разработанные Георгом II «историко-научные» методы создания спектакля «на тему эпохи» и приемы его «массовой режиссуры» давали самый большой эффект, когда ставились пьесы вроде «Юлия Цезаря» (спектакль прошел 330 раз) или шиллеровского «Вильгельма Телля» (233 представления), но оказывались менее результативны применительно к таким произведениям, как, например, «Макбет».

Лучшие артисты — Людвиг Барнай, Макс Грубе, Иозеф {30} Кайнц — работали у герцога либо недолго, либо с большими перерывами и не в мейнингенской труппе достигли высших успехов. Главная забота супруги герцога, Эллен Франц, репетировавшей с исполнителями основных ролей, сводилась к сдерживанию актеров: им запрещалось «солировать». Иной раз назначение актера на одну из главных ролей было предопределено соображениями внешнего, портретного сходства — в частности, Пауль Рихард, игравший Юлия Цезаря, был очень похож на подлинного Цезаря, но этим все достоинства актера исчерпывались.

Согласно мейнингенской концепции исторического спектакля, действия героя лишь в незначительной мере зависели от его воли. В гораздо большей степени все его поступки и слова были детерминированы волей истории, т. е. — в переводе на театральный язык — толпой, массовкой, ее неудержимым напором. Трагедия растворялась в движении толп, упразднялась и «снималась» пафосом и хаосом историзма.

В 1881 г. мейнингенцы гастролировали в Лондоне. Тут их представления увидел Генри Ирвинг, уже третий год возглавлявший лондонский театр Лицеум и более пяти лет выступавший в больших шекспировских ролях. Впоследствии Гордон Крэг писал, что Ирвинг «вобрал в себя все лучшее из старых английских традиций; он отбросил из них все, что было для него бесполезно, и оставшееся поднял до новых высот и достижений»[[46]](#endnote-47).

Действительно, деятельность Ирвинга в Лицеуме заметно облагородила викторианскую сценическую традицию и внесла в нее характерный оттенок эстетизма, но произошло это не сразу, ибо и сам Ирвинг не сразу «нашел себя». Подобно многим современным ему актерам, он начал с мелодрам и первый большой успех стяжал в «Колоколах» Л. Люиса (переделка «Польского еврея» Эркмана-Шатриана — как известно, позднее эту пьесу ставил и Станиславский) в роли трактирщика Матиаса, с которой не расставался до конца жизни. Да и другие роли примерно такого же плана не однажды увлекали Ирвинга: он играл в «Двух розах» Б. Альбери, в «Ришелье» Э. Бульвер-Литтона, в «Корсиканских братьях» Д. Бусико, «Лионской почте» Ч. Рида, в пьесах Сарду и т. п.

Еще в 1874 г., за несколько лет до того, как Ирвинг принял на себя руководство Лицеумом, он впервые выступил в роли Гамлета. Тут-то и стали видны некоторые оригинальные особенности его исполнительской манеры. До Ирвинга, да и после него считалось, что в шекспировских ролях главное — огонь, страсть. Ирвинг, не обладая сильным темпераментом, вел роль Гамлета совсем в ином регистре. Эллен Терри сразу заметила главное: «новый Гамлет держался так просто, так спокойно, совершенно не прибегая к искусственным театральным эффектам, которые обычно вызывали неистовый {31} восторг зрителей»[[47]](#endnote-48). Весь облик Гамлета — Ирвинга — скорее поэта, нежели героя, скорее разочарованного идеалиста, нежели мстителя, скорее современного молодого человека, нежели протагониста классической трагедии, был необычен. Гримируясь, Ирвинг «делал себя мертвенно бледным, и вблизи его лицо выглядело очень красивым, но со сцены Гамлет казался крайне изможденным». И хотя Терри упомянула о том, что «прежде всего чувствовалось благородство его происхождения», — оттенок, очень важный для Ирвинга! — она же писала, что этот Гамлет был «скорее дух, чем человек».

Озадаченные критики сперва замечали только недостатки артиста: его далеко не идеальную дикцию, странную медлительность речи, неуверенность поступи (Ирвинг слегка волочил ногу). Однако зрителей такой Гамлет, «экстравагантный и причудливый», заинтриговал. В первый же сезон Ирвинг 200 раз выступил в этой роли, неутомимо шлифуя каждое движение, каждую интонацию. Его работоспособность была исключительной, воля к совершенству — непреклонной.

Спустя пять лет Джозеф Найт, рецензируя новую постановку «Гамлета», осуществленную уже самим Ирвингом, отметил, что Ирвинг «был принят с таким восторгом и одобрением, каким встречали самых блестящих трагиков прошлого»[[48]](#endnote-49), и что его толкование роли Гамлета «вряд ли можно оспаривать». Но готовность примириться с трактовкой Ирвинга и с его успехом у публики отнюдь не означала, что новшества актера поняты и по достоинству оценены.

Томмазо Сальвини, видевший Ирвинга в роли Гамлета, благосклонно признал, что «подвижное лицо его отражало, точно в зеркале, его мысли», а «тонкая выразительная фразировка, полная оттенков и меткости, обнаруживала в нем мастера дела», что «в монологе “Быть или не быть” Ирвинг был бесподобен; в сцене с Офелией он заслуживал высшей похвалы, в сцене с актерами он трогал зрителей». Но все эти комплименты лишь предваряли безрадостный вывод: Сальвини утверждал, что там, где нужна подлинная сила страсти, Ирвинг оказывался не на высоте, чувствовались «манерность, недостаток мощи, натянутость»[[49]](#endnote-50).

Однако постепенно ирвинговская трактовка завоевала всеобщее признание. Критик Клемент Скотт, отзываясь об Ирвинге в роли Гамлета, подчеркивал, что главное достоинство его игры — глубокое проникновение во внутренний мир героя. «Мы мало интересуемся тем, что он делает, как он ходит, когда обнажает меч. Зато мы в состоянии следить за работой его мысли. Его монологи не адресованы через линию рампы к нам, зрителям. Гамлет, как в зеркало, вглядывается в глубины собственного смятения — “очами души моей, Горацио”. Его глаза устремлены как бы в ничто, но неизменно {32} красноречивы. Он смотрит в никуда и общается со своей уязвленной совестью…»[[50]](#endnote-51).

К концу 70‑х годов имя актера Ирвинга было уже окружено ореолом славы. Его сравнивали и с Гарриком, и с Эдмундом Кином. Однако критикам долго не удавалось с достаточной ясностью определить особенности его актерской индивидуальности. Эта трудность не преодолена и поныне. Посвященная Ирвингу литература огромна, но разноречива, и в каком-то смысле он до сих пор остается едва ли не самой загадочной фигурой в истории викторианской сцены — скорее всего потому, что между актерской манерой Ирвинга и внешностью спектаклей Лицеума, которые он ставил, всегда существовал некий разрыв. Следует согласиться с английским театроведом Джоном Расселом Брауном, который полагает, что Ирвинг «начал искать оригинальные интерпретации шекспировских характеров на основе психологического изучения самых мельчайших элементов текста»[[51]](#endnote-52). Весь вопрос в том, каков был этот психологизм, каким целям служил, в какие стилистические формы изливался. Одни критики называли Ирвинга ярчайшим представителем романтизма, другие считали, что он — актер-реалист, одни говорили о «вспышках молний», которыми озарены его «фантастические творенья», другие обращали внимание на скрупулезную и обдуманную отделку внешнего рисунка роли. Третьи, однако, подчеркивали, что Ирвинг всегда «воздействовал на зрительный зал своей индивидуальностью, особым обаянием своей личности»[[52]](#endnote-53). Это вот последнее замечание, по-видимому, ближе к истине. Оно находит подтверждение и в отзывах Бернарда Шоу, который, как известно, к деятельности Ирвинга относился отрицательно.

С точки зрения Шоу, шекспировские пристрастия Ирвинга преграждали современным писателям — прежде всего Ибсену, Гауптману и самому Шоу — дорогу на сцену Лицеума, а потому «Ирвинг фактически был главным препятствием для дальнейшего развития нашего театра». Неизменно выступая в качестве колкого и непримиримого оппонента Ирвинга — руководителя театра, Шоу все же отдавал должное его актерскому таланту. Ирвинг, писал он, «порвал с традицией сверхчеловеческой игры», ему «суждено было вернуть на сцену трогательное благородство чувств, истинную нежность и достоинство, заявляющее о себе только тогда, когда оно оскорблено». Более того, Ирвинг, по его словам, «должен был найти и нашел верные методы выражения как благородных, так и неблагородных чувств, понимаемых теперь совершенно по-новому… Ирвинг был прост, сдержан и медлителен».

При всей сложности его собственных взаимоотношений с Шекспиром, Шоу настойчиво упрекал Ирвинга в том, что актер использует «шекспировские пьесы в качестве фона для героев, созданных {33} его воображением», что он «создал только одну роль, и этой ролью была роль Генри Ирвинга». В искусстве Лицеума, по мнению Шоу, заметна была «напряженность, которая возникает как следствие напряженной борьбы между сэром Генри Ирвингом и Шекспиром»[[53]](#endnote-54).

Эту «напряженность» Шоу уловил точно. Чтобы постичь ее причины, надо понять, что же представляла собой «роль Генри Ирвинга» и как она соотносилась с постановочной практикой Лицеума. Если Шоу прав (а его отзывы совпадают с отзывами ряда других современников), и в искусстве Ирвинга доминировал некий сквозной мотив, то, значит, есть основания утверждать, что глубокий и проницательный психологизм актера сочетался с тем, что ныне называют обычно «самовыражением». Кого бы артист ни играл, он всегда был узнаваем, в каком бы историческом костюме ни выходил на сцену, его глазами смотрел в зрительный зал одинокий, опечаленный, уязвленный или разгневанный Ирвинг. Таким он был и в своих любимых мелодрамах, и в ролях боготворимого Шекспира. В сокровенной глубине ирвинговского персонажа всегда угадывался благородный англичанин 80‑х годов, недовольный ни собой, ни Англией, ни мирозданием и в то же самое время тайно и страстно влюбленный если не во весь мир, то уж, конечно, в Англию и в собственную персону. «Роль Генри Ирвинга» была ролью благородного джентльмена, противопоставившего самодовольству и культу силы душу, жаждущую красоты, поэзии, взыскующую идеала, апофеозному романтизму в стиле Чарльза Кина — психологизм, подчас довольно горестный, подчас ироничный.

В эпоху Виктории быть джентльменом значило «следовать в жизни определенному кодексу чести, ответственности, высокой порядочности». Считалось, что «если человек рождается джентльменом, это само по себе должно было каким-то образом предопределить его душевные качества»[[54]](#endnote-55).

В сердцевине спектакля, внешне очень нарядного (а в 80‑е годы и весьма импозантного), по-викториански зрелищного, оказывалась личность, чрезмерно, с викторианской точки зрения, склонная к рефлексии, слишком подвластная эмоциям. Мужественный герой Ирвинга выглядел в трагедии легко ранимым, в комедии — излишне изысканным. В обеих шекспировских ипостасях ему недоставало твердости, прямоты, мощи. Его артистизм был отмечен печатью неудовлетворенности, духовного разлада. Все это в собственном иринговском восприятии сопровождалось культом красоты.

Такая позиция явственно смыкалась с эстетизмом Джона Рёскина и Уильяма Морриса и подхватывала — на языке сцены 70 – 80‑х годов — идеи, прозвучавшие еще в 50‑е годы в живописи и поэзии прерафаэлитов. «Конечная цель сценического искусства, — утверждал Ирвинг, — красота, Природа сама по себе есть элемент {34} красоты. Изображать явления низменные и грубые — это унижение искусства»[[55]](#endnote-56). Последняя фраза, в сущности, повторяет любимую мысль Рескина и позволяет понять, почему Ирвинг избегал «новой драмы», ее социальной остроты, ее интереса к темным и низким сторонам жизни.

Но эстетизм Ирвинга, сравнительно с эстетизмом Рескина и Патера, отличался умеренностью, «джентльмен» в нем сидел глубоко, и отнюдь не случайно он так искренне преклонялся перед талантом викторианского «поэта-лауреата» Альфреда Теннисона, чьи трогательные драмы «Королева Мэри», «Беккет» и «Кубок» (которые, скептически замечает Ч. П. Сноу, «впрочем были настолько плохи, насколько это вообще возможно для человека с бесспорным литературным талантом»[[56]](#endnote-57)) все три шли в Лицеуме (и роль Беккета принесла Ирвингу большой успех).

Одним из самых сильных средств актерской выразительности Ирвинга был изощренный мимический дар. Добрых полвека спустя, в 1930 г., Крэг писал, что Ирвинг «никогда не забывал *играть прежде, чем говорить*… Перед словом или перед фразой Ирвинг всегда делал что-то такое, чтобы у зрителя не оставалось ни малейшего сомнения, каков смысл этого слова или этой фразы, причем часто он вносил в слова роли *собственный смысл*. Он был актером, а не марионеткой в руках автора. В тех пьесах, где смысл был слишком уж понятен, а слова слишком элементарны и плоски, Ирвинг *играл перед этими словами или после них*, чтобы нагрузить их особым, ирвинговским содержанием»[[57]](#endnote-58) (курсив мой. — *Т. Б*.).

В своей книге об Ирвинге Крэг тщательно анализировал его игру в мелодрамах или в романтических драмах, предпочитая не касаться шекспировских ролей, которым сам Ирвинг придавал важнейшее значение. Такая избирательность понятна: отдавая дань восхищения актерской виртуозности Ирвинга, Крэг сознательно умалчивал о том, как выглядел на сцене Лицеума Шекспир, — его собственный подход к Шекспиру был принципиально иным.

В режиссерских композициях Ирвинга актеру Ирвингу всегда отводилось вполне определенное — неизменно центральное — место. Спектакль замышлялся как оправа, как рама для игры Ирвинга. Из этого принципа проистекали все особенности постановочной практики Лицеума: «научности», «историзму» уделялось сравнительно мало внимания, а зрелищность в духе Чарльза Кина поначалу создавалась без особого энтузиазма, скорее по инерции. «Обстановка, — писал Ирвинг, — не должна сама по себе привлекать внимание зрителя, а должна быть подчинена впечатлению, исходящему от пьесы. Она окружает актеров атмосферой, в которой они могут дышать, переносит их в соответствующую среду и ставит их под луч света, который должен их освещать. Ее роль негативна»[[58]](#endnote-59).

{35} Ансамблевость игры в Лицеуме была понятием весьма относительным. Перед началом репетиций Ирвинг читал исполнителям всю пьесу, чтобы они уразумели смысл, который он в данную вещь вкладывает, уловили интонации, которые должны в соответствующие моменты прозвучать. Затем репетиции велись уже на сцене, по акту в день, определялись игровые точки, рисунок мизансцен, т. е. осуществлялась так называемая «разводка», определявшая каждому точно предуказанное место, откуда следует подать реплику. От партнеров Ирвинг требовал одного: чтобы они ему не мешали. Даже его талантливейшая партнерша Эллен Терри в спектаклях Лицеума долго оставалась на втором плане. В своих мемуарах Терри сообщила: «игра Ирвинга никогда не зависела от партнеров»[[59]](#endnote-60).

В. Сомерсет Моэм с присущим ему остроумием заметил однажды: «Во Франции к человеку, загубившему свою жизнь из-за женщин, относятся с сочувствием и восхищением, — игра, мол, стоила свеч; в Англии его сочли бы, и он сам себя счел бы, последним болваном. Вот почему “Антоний и Клеопатра” — наименее популярная из трагедий Шекспира. Английские зрители всегда чувствовали, что отказаться от империи ради женщины — это несерьезно»[[60]](#endnote-61). В годы Виктории «Антония и Клеопатру» почти никогда не играли. Не ставил эту трагедию и Ирвинг, хотя для его Гамлета любовь к Офелии и для его Отелло — любовь к Дездемоне были едва ли не главным содержанием жизни героев, и легко предположить, что роль Антония принесла бы ему большую удачу. Но это означало бы, что львиную долю успеха придется отдать актрисе, Клеопатре.

Стягивая весь спектакль к центру, к себе, Ирвинг — в противоположность мейнингенцам — очень любил игру на авансцене. Именно поэтому он избегал писаных задников и слишком широко распахнутого пространства, предпочитая объемные, строенные декорации: занимая значительную часть планшета, эти постройки выдвигали фигуру актера вперед. Первые постановки Ирвинга в Лицеуме — «Гамлет», «Отелло», «Ричард III» — в целом отличались сравнительной скромностью декора, сдержанностью пропорций. Характеризуя оформление его «Гамлета», Дж. Найт писал, что «сценические аксессуары ясны и не навязчивы, костюмы живописны и наглядны, при этом в них отсутствует археологическая дотошность»[[61]](#endnote-62).

Однако если Ирвинг-актер долго сохранял известную независимость по отношению к вкусам викторианской публики, то Ирвинг-режиссер довольно скоро двинулся навстречу ее требованиям. Уже в «Венецианском купце» 1879 г. такая податливость стала ощутима: декорация обрела невиданную в Лицеуме внушительность. Художники возводили на сцене мраморные дворцы, сооружали ошеломляюще {36} пышные интерьеры. Эстетизм сказывался лишь в стремлении «насладиться приглушенными красками», в прихотливом освещении. По словам одного из рецензентов, Ирвинг и его художники изобразили Венецию «в тонах полотен Паоло Веронезе», а костюмы «скопировали с картин Тициана». Особенно роскошно выглядел зал суда «с портретами дожей в тяжелых резных золоченых рамах на карминно-красных стенах»[[62]](#endnote-63). Все эти красоты, заимствованные у Веронезе и Тициана, создавали нарядный фон для многолюдных массовок, организованных пока еще без мейнингенской динамичности. Массовые сцены «Венецианского купца» были своего рода живыми картинами, дополнявшими декорацию. Когда появлялись Ирвинг — Шейлок или Терри — Порция, толпа застывала в полной неподвижности.

После лондонских гастролей мейнингенцев Ирвинг взял новый курс. То, что недавно приводило в восторг зрителей «Венецианского купца», должно было померкнуть перед мощной зрелищностью новых постановок. В 1882 г. в Лицеуме сыграли «Ромео и Джульетту», первый, как пишет Терри, «грандиозный спектакль, созданный Ирвингом», а кроме того — спектакль, в котором Ирвинг «впервые продемонстрировал свое мастерство в постановке массовых сцен»[[63]](#endnote-64). Именно в «Ромео и Джульетте» окончательно определился постановочный почерк Ирвинга-режиссера, «ярчайшего, — по выражению критика А. Б. Уокли, — художника грандиозного стиля, художника барабанного боя и развевающихся знамен»[[64]](#endnote-65).

Сугубо викторианская, имперская «грандиозность» ирвинговских композиций 80‑х годов имела некоторые характерные особенности. Хотя спектакли мейнингенцев несомненно поразили воображение руководителя Лицеума, и он незамедлительно постарался придать своим массовкам мейнингенскую подвижность и напряженность, тем не менее Ирвинг не проявил характерного для Георга II «научного» подхода ко всему антуражу и исторически достоверной костюмировке статистов. Ирвинга не соблазнила и типичная для мейнингенцев асимметричность и диагональность планировок. Его спектакли по-прежнему развертывались фронтально, их облик утяжелился, масштаб укрупнился, обрел монументальность. Если мейнингенцы добивались ощущения живого, дышащего ландшафта, то Ирвинг чаще всего возводил на подмостках суровые колоннады, аркады, своды, имитируя грубую фактуру гранита или теплый блеск мрамора. Параллельно линии рампы располагались и поставленная с умопомрачительным великолепием картина бала в многоколонном зале Капулетти, и финальная картина огромного склепа в «Ромео и Джульетте», где тяжелые ступени мрачной каменной лестницы вздымались ввысь, уходя в проемы массивных арок.

Доминировали центризм, статика, стабильность, фронтальность {37} мизансцен, ощущение властной прочности. Мир, казалось, устраивался и устанавливался навечно.

Перестановка таких объемных декораций была делом весьма трудоемким. Ирвинг вышел из положения просто: он увеличил штат рабочих сцены, и, например, в спектакле «Корсиканские братья» Д. Бусико сменой декораций занимались 135 человек.

Многие театры в это время уже переходили на электрическое освещение, но Ирвинг оставался верен старым газовым рожкам, и считал, что газовый свет гораздо мягче, естественнее, дает более глубокие тени и более прозрачные полутона. Световые эффекты усугубляли впечатление грандиозности таких шекспировских спектаклей Лицеума, как «Много шума из ничего» (1882), «Двенадцатая ночь» (1884), «Макбет» (1888), «Король Лир» (1892), «Генрих VIII» (1892), «Цимбелин» (1896) и, наконец, «Кориолан» (1901).

Даже видавшие виды старые критики, помнившие работы Ч. Кина, с изумлением писали о красоте ирвинговских зрелищ. Но между внешним обликом постановок Ирвинга и его собственной игрой, психологически насыщенной, все более и более изощренной, существовало определенное противоречие, которое год от года обострялось.

Кроме того, начиная с «Ромео и Джульетты» в спектаклях Ирвинга гораздо заметнее стала грациозная и гибкая фигура Эллен Терри. Нежная мелодия голоса, мягкая, льющаяся пластика этой актрисы внесли в постановки Лицеума новую тему. Если излюбленными сферами актера Ирвинга были печаль, меланхолия, горечь, ироничная интеллектуальность, то лиричное искусство Терри звучало несколько более мажорно. В шекспировских ролях она оставалась вполне современной, в сущности, женщиной — естественной, и оживленной, и элегантной, с большим шармом. В глазах ее хрупких героинь светился острый своевольный ум. Изящные костюмы Терри, слегка соприкасаясь с историей, гораздо охотнее следовали велениям новейшей моды. Многие современники считали, что Терри могла бы идеально сыграть ибсеновскую Нору. Шоу писал некоторые свои пьесы, прямо рассчитывая на ее талант. Однако Терри оставалась верна Ирвингу и Шекспиру.

В спектакле «Много шума из ничего» Ирвинг и Терри в ролях Бенедикта и Беатриче имели огромный успех. Критик Клемент Скотт писал: «Между Беатриче и Бенедиктом существует тесная связь, он — ее зеркальное отражение, они — эхо друг друга как в начале, так и в конце комедии», и если в первых сценах их «внешнее легкомыслие» придает действию «остро комический тон», то к финалу эта пара «близка к тому, чтобы окрасить пьесу в самые трагические тона». Монологи Бенедикта — Ирвинга «по глубине мысли, продуманности, серьезности не уступают даже монологам Гамлета… Бенедикт в исполнении мистера Ирвинга не просто женоненавистник, {38} не хвастливый самовлюбленный эгоист. Его Бенедикт сперва солдат, потом возлюбленный и — всегда джентльмен»[[65]](#endnote-66). Точно так же и Терри, при всем богатстве красок, которые она использовала для этой роли, играя Беатриче то веселой, то презрительной, то негодующей, то грустной, то застенчиво нежной, то насмешливо ироничной, всегда сохраняла достоинство благородной дамы, всегда оставалась шутливой «леди».

После «Много шума» Ирвинг понял, что они с Терри прекрасно друг друга дополняют, что его медлительность и ее подвижность, его серьезность и ее кокетливость создают контрасты, выгодные для обоих. Их дуэт во многом предопределил и художественный строй «Макбета», спектакля, где успех Терри был бесспорным, а успех Ирвинга — более чем сомнительным. Постановка готовилась долго и тщательно. Художник Джозеф Харкер предложил поначалу очень смелое и простое решение: планировку зала, где происходит пир, развернул по диагонали, резко увеличив тем самым глубину сцены и охватив разлетом высоких и тонких арок сразу все пространство. Но Ирвинг этот эскиз забраковал. Оформление, которое он принял, выглядело гораздо банальнее. Декорация встала во фронт вдоль рампы, пространство было расчленено грузными, неуклюжими арками и толстыми приземистыми колоннами. Массовку, которой Харкер отводил место на первом плане, Ирвинг отодвинул в глубину сцены, чтобы освободить авансцену для главных героев. В конечном счете все вышло вполне по-викториански: эклектичная, громоздкая архитектура, картинная и важная мизансценировка, внушительные масштабы и статичные формы. Тем не менее Эллен Терри писала, что пьеса виделась «в духе Россетти — освещение в ней такое, какое обычно дают витражи»[[66]](#endnote-67).

Упоминание Россетти в данном контексте довольно неожиданно, однако Терри была права. И в освещении, и в костюмировке чувствовалось влияние прерафаэлитов. Цвет и свет придавали всей неуклюже старомодной внешности спектакля нечто призрачное, таинственное. Не осмеливаясь отказаться от излюбленной и уже привычной для публики грандиозности стиля, Ирвинг пытался сообщить действию мрачный, тревожный колорит. Компромисс между напыщенной архитектурой декораций и трепетным, мерцающим освещением, между картинной эффектностью поз и капризно переливающимися красками костюмов достигался легко. Ирвинговский эстетизм прекрасно уживался с ирвинговской парадностью.

Правда, духовный мир самого Макбета в такой форме спектакля выразить было не просто. Всегдашнее желание Ирвинга облагораживать шекспировских титанов тут, в роли Макбета, свелось к попытке сыграть человека, изнемогающего под гнетом чувства собственной вины. Критик Джордж Одел считал, что игра Ирвинга приобрела {40} болезненно-неврастенический отпечаток: «гонимый к убийству безумным честолюбием и уже давно выносивший план преступления, Макбет после испугавшей его встречи с ведьмами осуществляет свой план», но с этого момента вплоть до конца пьесы он «терзаем тяжкими угрызениями совести»[[67]](#endnote-68). По словам Терри, Макбет — Ирвинг «был похож на огромного изголодавшегося волка», и «казалось, он видит силу, с которой не может бороться никто из людей, слышит взмахи ее безжалостных крыльев»[[68]](#endnote-69).

Для самой Терри в роли леди Макбет открылась тема всепоглощающей, безрассудной любви к мужу и к той великой власти, которую он способен завоевать. Ее героиня ни малейших угрызений совести не испытывала, страха не знала и чувства вины не ведала. Ликующая, страстная, упоенная торжеством — такой и запечатлел ее Джон Сарджент на известном портрете, где леди Макбет — Терри, подняв золотую корону над гордо откинутой головой, смотрит с полотна сияющими глазами. Ярко-красные губы чуть приоткрыты, стройный стан, перехваченный двумя широкими золотыми поясами — на талии и на бедрах, — сладостно изогнулся. В тяжелые красновато-рыжие косы, ниспадающие ниже колен, вплетены золотые ленты. Картина написана жгучими, искрящимися красками, в золоте короны отражается медь волос, золотые блики скользят по льющимся складкам дорогой зелено-синей ткани.

В каком-то смысле портрет Сарджента фиксирует основные черты викторианского понимания Шекспира: в нем есть и парадность, и психологическая конкретность, нескрываемый эстетизм и величие, геральдика золотой короны соотнесена с красным пятном чувственного рта, все эффектно и все правильно.

Кроме того, портрет Сарджента таит в себе и некую победительную силу. Она исходит не только от облика ликующей леди Макбет, но и от грубоватой праздничности самого полотна. Красками Сарджента выражено самодовольство сцены. Традиция, впервые громогласно заявившая о себе еще во времена Чарльза Кина, теперь изощрилась. Перед нами — ее упоение собой, ее триумф.

Хотя Макбет — Ирвинг далеко не всем нравился, сам актер был твердо уверен: это его лучшая роль. Быть может, такое чувство удовлетворения пришло к Ирвингу оттого, что Лицеум в конце 80‑х годов стал притягателен для всей викторианской духовной элиты: не только Альфред Теннисон, но и известный художник из «Братства прерафаэлитов» Эдвард Берн-Джонс и известный художник-классицист Лоренс Альма-Тадема сотрудничали с Ирвингом. Уже прославившийся Оскар Уайльд часто бывал на ирвинговских спектаклях. Успехи Лицеума получили в 1895 г. сенсационное подтверждение: королева Виктория пожаловала Ирвингу дворянский титул. Отныне он стал «сэр Генри». До него такой чести никогда не удостаивался ни один английский актер.

# **{41}** Глава втораяНатуралисты и символисты*Шекспир под огнем позитивистской критики. Идеи Золя и практика Андре Антуана. Шоу и Шекспир. Реставраторские опыты Уильяма Поула. Новая драма и проблема героя. Парижский Художественный театр Поля Фора. Театр Люнье-По «Творчество». Артистическая юность Гордона Крэга. Денди против джентльменов. Уайльд и Бёрдсли. Первый эскиз Крэга к «Гамлету»*.

В конце XIX в. Шекспир, чьим именем вчера еще клялись, которого изучали, комментировали, почитали, стал мишенью насмешек и атак. Собственно, этого следовало ожидать. Споры о Шекспире имеют давнюю историю. В XVIII в. Вольтер, первый познакомивший французскую читающую публику с Шекспиром, осуждал английского барда за «неправильность» его пьес, за то, что в них нарушаются принципы единства действия, времени и места. В начале XIX в. некоторые романтики, восхищаясь фантазией Шекспира, все же указывали на «несообразности» его творений: Жермена де Сталь, например, писала о «длиннотах, излишних повторениях, непонятности образов»[[69]](#endnote-70). Немецкий драматург Христиан Дитрих Граббе в 1827 г. опубликовал язвительное эссе «О шекспиромании», где, сопоставляя Шекспира с Шиллером, предпочтение отдавал Шиллеру. Согласно Граббе, «хотя Шекспир объективнее Шиллера, все же его исторические драмы (те, которые взяты из английской истории, ибо остальные стоят еще ниже) являются не более чем поэтически приукрашенными хрониками. В них невозможно увидеть никакого центрального пункта, никакой катастрофы, никакой политической цели». Шекспир, в частности, принизил образ Юлия Цезаря, превратил мудрого государственного деятеля в бахвала и болтуна. Еще больше досталось от Граббе «Гамлету»: изречения принца мнимо глубокомысленны, а по сути банальны, остальные персонажи — «просто нули», действие трагедии «спутанно и тягуче», главные события не мотивированы и «сваливаются неожиданно, как снег на голову». В итоге Шекспир «не заслуживает, чтобы его пьесы считали образцом трагедии»[[70]](#endnote-71).

Более оригинальные суждения высказывал в начале XIX в. английский стихотворец и критик Чарлз Лэм. Признавая Шекспира великим поэтом, он, однако, полагал, что пьесы Шекспира не сценичны: «в них очень многое не может быть передано актерской игрой {42} и выражено взглядами, тоном или жестами». Особо подчеркивал он «невоплотимость» Гамлета: «Девять десятых того, что происходит с Гамлетом, это счеты между ним и его моральным чувством, излияния его одиноких раздумий, для выражения которых он удаляется в самые потаенные уголки дворца; еще точнее, это лишь молчаливые размышления, теснящие его грудь, воплощенные в слова, чтобы читатель не остался в неведении о том, что происходит с героем. И эта глубокая скорбь, эти боящиеся света и слуха размышления, которые язык опасается произнести даже в окружении глухих стен покоев, — как может передать это жестикулирующий актер, громогласно изъясняющийся перед публикой, делая своими поверенными одновременно четыреста человек?» Точно так же, если не хуже, обстоит дело с Лиром. «Лира в сущности невозможно изобразить на сцене», ибо «величие Лира не в его телесном облике, а в интеллекте», в актерской же игре «нам видны только телесная хилость и слабость, бессилие гнева»[[71]](#endnote-72).

Впоследствии мы увидим, что проблема «невоплотимости» Шекспира чрезвычайно занимала и Крэга.

Но вообще-то в те времена мало кто задумывался над вопросом, сценичен ли, воплотим ли Шекспир? Сомнение вызывало другое: надо ли вообще воплощать шекспировские вымыслы? Здравомыслящий, трезвый рассудок превыше всего ставил «историческую истину». Ее критериями поверялось даже священное писание. В 1860 г. в Англии вышел нашумевший сборник «Эссе и рецензии», семь авторов которого дружно атаковали библию. Их оппонент, ортодоксальный церковник, епископ Джон В. Колензо пытался защищать библейские тексты, но и он, скрепя сердце, вынужден был признать, что легенды о Моисее, увы, на «историческую истину» претендовать не могут. Как только епископ сделал это признание, его объявили еретиком[[72]](#endnote-73).

Тем, кто критиковал не библию, а Шекспира, такие неприятности не угрожали. И в Англии, и на континенте всячески старались уличить Шекспира в невежестве, а заодно и вообще опровергнуть всю «театральную ложь». Терпение иссякло. «Они швыряют вам в голову Шекспира и Мольера!» — отчаянно возопил Эмиль Золя, имея в виду актеров, театры, их пышно костюмированные, но далекие от достоверности представления[[73]](#endnote-74).

Вопрос ставился ребром: или — или. Либо правда, либо вымысел, одно из двух, третьего не дано. Альтернатива решалась в пользу знания. Шекспир не устраивал золяистов, как минимум, по двум причинам: во-первых, подобно всем сочинителям, он лгал, во-вторых, подобно всем классикам, уводил прочь от насущных проблем современности.

{43} Хорошо известно, что утверждение натурализма в литературе и на театре (отчасти и в живописи) было обусловлено ускоренным развитием науки. Менялась — на глазах у художников — вся картина мироздания. Системы, предложенные Дарвином и Менделеевым, по-новому ее упорядочивали. Желание увидеть человека в ярком свете, излучаемом наукой, накладывало неизбежный отпечаток на искусство. Оно расширяло свой кругозор и стремилось учесть воздействие на человека окружающей среды, в самом же человеке выявить и сферу биологическую.

В искусство одновременно вторгались мотивы конкретно социальные и конкретно физиологические. Во многом эти мотивы предопределили эстетику натурализма. Натуралисты возражали и против пафоса историзма, и против традиций как таковых, ни отдаленное прошлое, ни классика их вообще не интересовали. Золя прямо говорил, что люди театра должны бы «побольше изучать природу и поменьше — классический репертуар». Целью искусства провозглашалось зеркально-точное отражение окружающей действительности. «Ведь что такое натурализм, попросту говоря? — пояснял Золя. — В науке натурализм — это возвращение к опыту и анализу, к химическим и физическим открытиям; это точный метод, который определяет ныне наши знания… В литературе же, особенно в романе, натурализм — это непрерывная компиляция человеческих документов, это человечество, увиденное в его реальном и вечном»[[74]](#endnote-75).

Пафос романа Золя «Творчество» (который обычно пристально изучают в одном только аспекте драматического конфликта между Золя и Сезанном) состоит в утверждении непосредственности восприятия внешнего, видимого мира. Это, по Золя, главное условие истинного искусства. Искусство не должно — и не вправе — видеть дальше «свежо и непосредственно воспринятого пучка моркови». Никакие идеи, никакие «смыслы» не нужны: они исказят натуру. Теоретик натурализма Ипполит Тэн выразил эту концепцию кратко: «Моя обязанность лишь изложить факты и показать вам происхождение этих фактов»[[75]](#endnote-76).

Скептически поглядывая на излишне красноречивых и несоразмерных с обыденной нормой героев Шекспира, натуралисты противились вообще всякой героической концепции личности, ибо решительно ничего возвышенного в обозримой буржуазной реальности не усматривали. Свою миссию они видели в том, чтобы, отбросив иллюзии прочь, подвергнуть эту реальность беспристрастному анализу и предать свои наблюдения гласности.

Между натурализмом прозы и натурализмом сцены существовала большая дистанция: масштабы романа всегда намного превосходили масштабы спектакля. Золя пристально разглядывал социальный механизм целого города, театральный режиссер Андре Антуан, который {44} с гордостью называл себя «верным солдатом армии Золя», изучал действие этого механизма в скромных комнатных пределах. Читатели Золя видели кварталы, площади, многоэтажные здания, зрители Антуана — гостиные, кабинеты, подвалы, помещения парижских лавчонок. Тем не менее и в широких рамках романа, и в сравнительно узких рамках спектакля устанавливалась одна и та же закономерность: человека подавляла среда. Условия существования, окружение, ход социального бытия — вот что заставляло человека действовать так или иначе, поступать так или этак. «Среда, — твердо сформулировал Антуан, — определяет движения персонажей, а не движения персонажей определяют среду»[[76]](#endnote-77).

Поэтому старому представлению о герое, об экстраординарной личности, обладающей свободой воли, натуралисты резко противопоставили идею абсолютной зависимости ординарной личности от давления извне. Акцент переносился с внутреннего мира человека на внешние обстоятельства его жизни. Достаточно было достоверно изобразить «западню среды», правдиво показать семейный разлад, гнилые трущобы, пьянство, дурную наследственность, болезни, изнурительный труд, чтобы увидеть, что здесь нет места герою, тут ему нечего делать. В искусстве натуралистов идеал был бы недоступной роскошью, а герой — смешной фигурой. Золя считал, что об идеалах болтают те, кто боится правды. Дегероизация возникала как прямой и неизбежный результат пристального изучения современной действительности.

Определенная парадоксальность позиции натуралистов состояла, однако, в том, что, абсолютизируя детерминированность человека средой, вынужденность любого поступка, предопределенность действия, они по сути-то дела заново воспроизводили религиозную модель бытия, идею метафизического предопределения человеческой судьбы. Хотя натуралисты, чуждые всякой мистике, выступали от имени науки, присягали на верность точному знанию, неопровержимому факту, тем не менее, как только они превратили факт в фетиш, в их концепцию мира под псевдонимом «среда» вкралась мистическая вера в изначальную предначертанность линии каждой отдельно взятой жизни. Среде придавалось значение роковое. Это-то вскоре и позволило символистам, выдвинувшим полярно противоположную концепцию мира, воспользоваться некоторыми приемами натуралистов. Тайную мистику натурализма символисты сделали явной, понятие среды заменили понятием Рока, и отлаженная натуралистами машина легко дала задний ход.

«Чистый» натурализм, как справедливо заметил французский театровед Сильван Домм, «породил весьма худосочную драматургию»[[77]](#endnote-78). Но режиссеры-натуралисты были, и им ни в полнокровии, ни в последовательности не откажешь. Наиболее настойчиво внедрял {45} золяистские принципы в сценическую практику руководитель парижского Свободного театра Андре Антуан. Он ясно сознавал свои задачи. Его искусству потребовалась обстоятельная, подробная и узнаваемая характеристика места действия. Ибо вопрос, где происходит действие был для натуралистов гораздо важнее, чем вопрос, кто, собственно, действует. Ради создания убедительного образа среды пришлось по-новому осмыслить пространство сцены. «Пространство, — писал французский театровед Дени Бабле — для натуралистов имеет значение капитальное: чтобы создать на сцене впечатление, аутентичное доподлинной жизни, следует *организовать картину*, которая бы полностью предопределяла все движения персонажей внутри нее»[[78]](#endnote-79).

Желая придать спектаклю значение «выреза из жизни», Антуан вынужден был употребить максимум усилий, чтобы превратить сценическое пространство в «жизненное». Весь антураж, все аксессуары — поношенные костюмы, выцветшие обои, подержанная, потрескавшаяся мебель — говорили об одном: о том, что здесь, внутри видимого публике уголка действительности, под бременем обыденных забот, влачится обыденное существование. Забота о «красоте» спектакля теряла всякий смысл, пафос воспринимался как признак фальши. Вместо декламации нужна была разговорная речь.

Сцена больше не хотела сознаваться в том, что она представляет собой место, предназначенное для актерской игры. Самое слово «игра» зазвучало одиозно: в нем чудился оттенок пустой забавы, неприемлемой для художника, который служит серьезным целям познания. Не игра, а правда, чем неприятнее, тем лучше, не «представление», а заурядная «картина жизни» — таков был девиз.

Чтобы «организовать картину» понадобилось, во-первых, отделить сцену от зрительного зала условной, как бы прозрачной «четвертой стеной», сквозь которую публика видит жизнь персонажей, а во-вторых, все прочие условности театрального действия скрыть, подавить, если не уничтожить, то свести к минимуму. Проще всего такая цель достигалась в интерьере. Сценический натурализм как огня боялся живой натуры, пейзажа, даже городского. Писаные задники приводили Антуана в ужас. «Эта странная вещь, — говорил он с отвращением, — висит в трех метрах от рампы, при ярком свете, не оставляя никакого сомнения в обмане»[[79]](#endnote-80). Вид парижской улицы гораздо хуже, чем мебель, посуда и прочие предметы бытового обихода, соотносился с фигурами действующих лиц. Поэтому Антуан — сравнительно с Золя — последовательно уменьшал в масштабах свои социально достоверные картины, показывая сквозь четвертую стену убогое нутро лавчонок и комнатушек. Его наблюдательность в узких рамках интерьера, который Антуан называл «обитаемой декорацией», обладала и зоркостью, и неоспоримой аналитической точностью.

{46} Освещение Антуан все время старался приблизить к реальному, поэтому часто размещал источники света не за пределами сцены (рампа, софиты и т. п.), а внутри нее, непосредственно над планшетом, расставлял лампы на столах, например. И яркими эти светильники не бывали. Сценические «картины» Антуана, как правило, темны, печальны.

Такой же отпечаток понурости обрели у Антуана и самые удачные массовки во «Власти тьмы» (поставленной раньше, чем в России, в 1888 г.), в «Ткачах» Гауптмана (1893). Толпа раздраженных, возбужденных людей, одетых в мятые пиджаки и потертые брюки, с мрачноватой экспрессией размещена и мизансценирована Антуаном в бедном, но достоверном интерьере. Деревянные столы, деревянные табуретки, деревянные переплеты окон — вот, собственно, и вся обстановка, обступающая драму. Толпа замкнута в четырех стенах (четвертая стена условно отделяет ее от зрительного зала), движение, сейчас и здесь начавшееся, не имеет и не может иметь продолжения за сценой — оно полностью заключено в пределах сценического пространства. Замкнутость композиций вообще характерна и принципиальна для режиссуры Антуана. Выйти из интерьера он страшился.

Только Станиславский и Немирович-Данченко в импрессионистских чеховских спектаклях раннего МХТ сумели раздвинуть границы картины так широко, что сквозь четвертую стену стали видны то пасмурные, то солнечные пейзажи, интимно сопряженные с атмосферой действия и с настроением действующих лиц. Театр натуралистов этих понятий — «атмосфера», «настроение» — еще не знал.

У Антуана было немало приверженцев. Вслед за его парижским Свободным театром возникло целое движение свободных театров, самым сильным из которых был театр Отто Брама в Берлине, а самым слабым — Независимый театр Джекоба Грейна в Лондоне. Оно и понятно: натурализм имел, конечно, мало шансов укорениться в викторианской почве, ибо постановочные идеи натуралистов шли очень уж вразрез с обычаями викторианской театральности. Поэтому новшества Независимого театра ограничивались попытками познакомить островитян с нашумевшими сочинениями континентальных драматургов, прежде всего Ибсена. Но и этого было достаточно, чтобы произошел форменный скандал. Грейн в 1891 г. показал «Привидения», и хотя внешняя форма спектакля добропорядочно следовала обычным приемам воплощения мелодрам, отнюдь не дерзая дать «вырез из жизни», тем не менее английские рецензенты тотчас же объявили всех поклонников Ибсена «собаками, роющимися в помойке», писали об «открытой клоаке», о том, что пьеса с точки зрения общественной — вещь «безответственная и грязная», хуже того, {47} «блевотина, пахнущая скотством и цинизмом». Доставалось и зрителям: рецензенты заявляли, что в зале Независимого театра собираются «люди с грязным образом мысли, которые любят дискутировать на грязные темы… Они возбуждены сознанием, что участвуют не только в кое-чем грязном, но и в кое-чем незаконном». Спустя некоторое время Бернард Шоу тщательно собрал в один букет все эти цветочки рецензентского красноречия[[80]](#endnote-81), чтобы напомнить, с какими предубеждениями он столкнулся, пропагандируя Ибсена и отвоевывая для ибсеновских пьес достойное место на английской сцене.

Как справедливо заметил А. Аникст, Шоу «боролся не столько против Шекспира, сколько против культа Шекспира»[[81]](#endnote-82), причем цель у него была вполне практическая: вытеснить Шекспира из репертуара театров Лондона, дабы очистить подмостки для «новой драмы» — Ибсена, Гауптмана, самого Шоу. В такой борьбе все средства были хороши. В статьях и письмах Шоу с блестящим остроумием высмеивал Шекспира, а затем без обиняков рекомендовал актерам и режиссерам взамен «устаревших», «скучных» шекспировских трагедий и комедий свои собственные, по его словам — неизмеримо более интересные и, конечно же, более актуальные пьесы.

Но в антишекспировских бутадах Шоу последовательности не было[[82]](#footnote-2). Что Ибсен лучше Шекспира, это он доказывал просто: ведь «чем ситуация ближе нам, тем интереснее может быть пьеса», а шекспировские ситуации для нас чуждые, «наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся законными мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами. Наших королей не всегда закалывают, и не всегда на их место вступают те, кто их заколол. Наконец, когда мы добываем деньги по векселю, мы не обещаем уплатить за них фунтом нашей плоти». Ибсен нам ближе, ибо «то, что случается с его сценическими героями, случается и с нами». Отсюда вытекает «несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими»[[83]](#endnote-83). В то же самое время Шоу резко отчитывал Ирвинга: зачем подминает под себя шекспировских героев, зачем своевольно перекраивает шекспировские пьесы. Логика тут слегка пошатывалась, и тем очевиднее была переменчивая и лукавая тактика борьбы за новый репертуар. Биограф Шоу Хаскет Пирсон, который лично знал драматурга и много с ним беседовал, пояснял: «У Шоу было два серьезных основания Для нападок на Шекспира: во-первых, Шоу старался привлечь к себе внимание и, во-вторых, добивался признания для Ибсена»[[84]](#endnote-84). {48} Однако, атакуя Шекспира, Шоу походя сокрушал и викторианские представления о Шекспире, а восставая против «банальностей» Шекспира, способствовал — нередко сам того не желая — более глубокому, очищенному от трюизмов романтической театральности, постижению шекспировской поэзии.

Поколебать авторитет Шекспира ни Золя, ни Шоу, ни их приверженцы не смогли. Позднее это не удалось и Льву Толстому. Но антишекспировская критика многих заставила усомниться в том, что раньше сомнению не подвергалось: в красоте и целесообразности сложившейся формы шекспировского спектакля.

Противоречие между тяжеловесной статичностью викторианского постановочного стиля и вольной динамикой шекспировской драмы в Англии раньше других осознал Уильям Поул. Начиная с 1881 г. он предпринял серию экспериментов, пытаясь в противовес молодой викторианской традиции возродить традицию старинную, елизаветинскую и пробуя ставить пьесы Шекспира на сцене, устроенной примерно так, как была устроена сцена шекспировских времен.

Интересные опыты Поула имели широкий резонанс. Некоторые историки театра склонны считать, что идеи сценического традиционализма, увлекавшие многих мастеров XX в., изначально восходят к работам Поула. Следует все же напомнить, что задолго до Поула аналогичные идеи — применительно именно к Шекспиру и к елизаветинской сцене — были высказаны в Германии: сперва Гете, затем Людвигом Тиком.

Еще в начале XIX в. Гете утверждал, что так называемое «несовершенство английских театральных подмостков» XVII столетия имеет свой преимущества перед «усовершенствованной техникой» нового времени. Старая сцена возбуждала фантазию зрителя, новая сцена ее усыпляет. Гете с иронией отзывался об «искусстве перспективы и костюма», которым овладел современный ему театр, и о «требованиях натуральности», которым театр так старательно угождает. Автор «Фауста» мечтал «вновь очутиться перед подмостками, на которых мало что можно увидеть, где все только “означает”, где публика охотно соглашается предполагать за зеленым занавесом покои короля и не удивляется, что трубач всегда трубит на одном и том же месте». Гете понимал, однако, что его мечтания несбыточны: «Кто в настоящее время согласится на что-либо подобное?»[[85]](#endnote-85)

Спустя короткое время мечты, которые самому Гете казались утопическими, подхватил и предложил в качестве руководства к практическому действию Людвиг Тик. Написанная Тиком в 1836 году «новелла в семи частях» (в сущности, большая повесть) «Молодой столяр» содержит подробный рассказ о том, как осуществлялась {49} любительская постановка «Двенадцатой ночи» Шекспира. В новелле действуют, в частности, молодой человек Леонард и профессор Эммрих, в чьи уста Людвиг Тик вкладывает свою программу преобразования сцены. Леонард, повествует Тик, «был очень удивлен, когда Эммрих предложил ему перестроить театр так, чтобы он захватил всю длину зала, а не занимал, как сейчас, только половину пространства. Тем самым мы достигнем, сказал профессор, того, что все зрители будут сидеть гораздо ближе, а просцениум станет гораздо более широким. Конечно, мы потеряем при этом глубину сцены. Но глубина сцены — это как раз то самое, что меня раздражает во всех других театрах и что только бесконечно затрудняет игру хороших актеров. Гете в “Вильгельме Мейстере” сказал однажды, что было бы желательно расположить всех артистов на одной узкой полосе. Мы значительно приблизимся к этой цели, если откажемся от излишней глубины наших сцен…

Затем профессор протянул сосредоточенному Леонарду чертеж, где посреди сцены, в нескольких футах от края просцениума, были обозначены две колонны, поддерживавшие на высоте десяти футов довольно широкий балкон. Колонны стояли на широких ступенях, еще больше сжимая глубь просцениума. Вы видите, сказал Эммрих, я стремлюсь выдвинуть актеров на передний план, как можно ближе к зрителям. Эти три ступени ведут вверх к маленькой внутренней сцене, которая иногда закрыта занавесом, а иногда открыта; при случае она может представлять собой поле, пещеру или комнату; в нашей пьесе она сперва будет комнатой, где бесчинствуют пьяницы, потом беседкой, где расположились, подслушивая монолог разъяренного Мальволио, насмешники. К верхнему балкону справа и слева ведут ступени изрядной ширины. Тут можно устраивать сцены совещаний, даже целых парламентов, причем несколько актерских фигур сразу создадут впечатление многолюдья. На передние и боковые ступени будут падать умирающие и, конечно, их распростертые тела тут будут выглядеть гораздо живописнее, чем в наших театрах. К колоннам могут прислоняться те, кто в меланхолии, или же те, кто о чем-то задумался. По ступеням справа или слева может зашагать вверх Макбет, тут же может гулять Фальстаф с веселыми бабенками… Здесь, внизу, возвышаясь над ступенями, могли бы сидеть король и королева с Гамлетом, здесь был бы стол Макбета, где ему явился Банко…

Когда надо, например в исторических пьесах, наверху, на балконе могут появляться действующие или беседующие персонажи; в “Генрихе VIII” ступени справа и слева превращаются в скамьи парламента, в центре сидит Вулси, а над ним, на внутренней сцене, король Генрих. При любых обстоятельствах, независимо от того, много или мало актеров на сцене, группировки {50} всегда будут упорядочены как на полотнах Рафаэля и других больших живописцев».

Далее Тик утверждал, что «нельзя по-настоящему понять Шекспира», если не знать, как выглядела старая английская сцена. По его мнению, «французы, ошибочно воображая, будто их драмы соответствуют старинным образцам, сформировали новое сценическое устройство, пригодное для таких трагедий и комедий, где немногочисленные персонажи только разговаривают друг с другом и где нет надобности ставить массовые сцены, скопления народных толп, осады крепостей. Мы, немцы, тоже переняли эту разговорную, узко ограниченную игру, а теперь чувствуем, что нынешняя сцена тесна, старая английская или европейская форма забыта, и мы мучаемся с далекими от художественности декорациями, строим в антрактах холмы и крепости, галереи и террасы и чувствуем, как отдаляются друг от друга, как противоречат друг другу текст и театр, как все выходит тяжело, трудоемко и неуклюже… Если мы хотим поставить Шекспира по-настоящему, не искажая его, то начать надо с устройства театра, сходного с шекспировским»[[86]](#endnote-86).

«Молодой столяр» никогда на русский язык не переводился. Между тем в этой новелле предпринята первая, в сущности, попытка осознать эстетические особенности театра времен Шекспира, и хотя Людвиг Тик допустил ряд очевидных сегодня исторических оплошностей, тем не менее дальнейшие изыскания показали, что в общих чертах, в принципе он верно представлял себе устройство елизаветинской сцены. Более того, спустя некоторое время Тик решился это устройство реконструировать и в 1853 г. в Потсдаме поставил «Сон в летнюю ночь» на трех взаимосвязанных игровых площадках, отказавшись от декораций. Основными элементами оформления спектакля служили неподвижные колонны и сцена. Рихард Вагнер по этому поводу высказался так: «Тик был реставратором радикальным и как таковой достоин уважения, но влияния он не имел»[[87]](#endnote-87).

Когда Вагнер начертал свой приговор, он, конечно, не мог предвидеть, что через сорок лет опытами Тика заинтересуется и продолжит их англичанин Уильям Поул. Для Вагнера вопрос, как должно ставить и играть Шекспира, имел значение второстепенное. Судьба шекспировской драматургии занимала композитора лишь постольку, поскольку она могла послужить аргументом в пользу его собственной концепции «музыкальной драмы». Но характерно: считая бесперспективной «радикальную реставрацию», Вагнер столь же скептически относился и к надежде поставить на службу Шекспиру многосложный механизм современной сцены, ее всемогущую технику, уже научившуюся творить чудеса «быстрой смены декораций соответственно обстоятельствам». Вагнер {51} полагал, что вся эта машинерия умертвит шекспировскую поэзию, превратит образы Шекспира в «необозримую массу реальности и действий» и, в конечном счете, вызовет «разочарование в шекспировской трагедии». Нужен был какой-то третий путь, но указать его Вагнер не мог.

На родине Шекспира проблему ускоренной смены декораций и сохранения подвижности многоэпизодной шекспировской драмы еще в 1844 г. попробовал было самым простым способом решить Бенджамин Уэбстер. В театре Хаймаркет он поставил «Укрощение строптивой», вовсе не загромождая планшет и быстро манипулируя писаными задниками, изображавшими то или иное место действия. Впрочем, спектакль Уэбстера особого интереса не вызвал и скоро был забыт.

Серия «елизаветинских» постановок Уильяма Поула началась «Гамлетом» 1881 г. Основательно изучив опыты Людвига Тика, Поул свято уверовал, что точная реконструкция устройства сцены шекспировских времен откроет ему верный путь к подлинно шекспировской образности. Викторианский стиль, превращавший постановки шекспировских трагедий и комедий на сцене Лицеума в «пиршество для глаз», был Поулу ненавистен. А. Бартошевич, автор новейшего исследования искусства Поула[[88]](#endnote-88), указывает на антипатию молодого режиссера к «пышным сценическим ритуалам» Ирвинга и на стремление Поула увидеть пьесы Шекспира «такими, какими их видел сам Шекспир» — на голых подмостках.

В самом общем плане творчество Поула выразило характерное стремление противопоставить «викторианскому культу материальных ценностей» ценности духовные, эстетике буржуазной — до-буржуазную, атаковать «религию купцов» с прерафаэлистских позиций «религии поэтов». Об этом, как и о взаимосвязях практики Поула с эстетическими воззрениями Джона Рескина и Уильяма Морриса, в работе А. Бартошевича говорится обстоятельно и точно.

Представляется все же, что Бартошевич с излишней доверчивостью воспринял декларации Поула. «Некоторые, — говорил Поул, — называют меня археологом, но я не археолог. На деле я современный художник. Моя подлинная цель была в том, чтобы найти способ играть Шекспира естественно и увлекательно по полному тексту как в современной драме». Это заявление Поул сделал в 1913 г. Позади оставались уже три десятилетия исканий и все наиболее принципиальные его постановки («Мера за меру», «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Комедия ошибок», «Двенадцатая ночь» и др.). Внимательный анализ названных спектаклей показывает, что «некоторые» — те, с кем Поул спорил в 1913 г., — имели определенные основания считать его «археологом». Ибо Поул при всех условиях в первую очередь старался показать, «как было», {52} как разыгрывалась та или иная пьеса в елизаветинские времена.

Представления «Общества Елизаветинского театра» давались либо в обычных театральных зданиях, где Поул сооружал перед сценой дополнительные деревянные подмостки, либо на открытом воздухе, либо, наконец, в залах средневековых корпораций и гильдий. О том, как была устроена елизаветинская сцена, тогда еще знали сравнительно мало, поэтому подготовке спектаклей сопутствовали научные изыскания, существенно обогатившие историю театра.

Если на сценах Лицеума (у Ирвинга) или театра Хаймаркет (у запоздалого викторианца Бирбома Три) историзм, пусть сомнительный, пусть излишне помпезный, имел своей целью воссоздание облика и антуража эпохи, которой посвящена пьеса, то в постановках Поула историзм, тоже неизбежно приблизительный, ставил перед собой задачу воссоздания облика и антуража спектакля елизаветинской поры. В одном случае доминировал интерес к истории общества, в другом — к истории театра. Но и в том и в другом случае «ученость», столь любезная XIX в., предопределяла характер театрального действа.

Отвергая роскошество композиций Ирвинга, Поул в его бедных и скромных по внешности работах все же оставался человеком своего времени, ибо вполне по-викториански верил в могущество точного знания и полагал, что достоверная реставрация — уже в силу одной ее достоверности — не может не заинтересовать зрителей.

Историзм по-мейнингенски, адресуясь к прошлому и желая восстановить былое согласно новейшим данным науки, парадоксальным образом не испытывал ни малейшего тяготения к ценностям старого искусства. На старого Шекспира высокомерно поглядывали с позиций нового знания. Такое же высокомерие таилось и в реставрациях Поула. Старательно воссоздавая не елизаветинскую эпоху, а елизаветинский спектакль, Поул почтительно, со всевозможными реверансами, все-таки отводил Шекспиру второстепенное и подчиненное место: сперва исторически точно реконструированное устройство сцены, а потом уж Шекспир, к этому устройству приспособленный, подогнанный и, значит, как бы сосланный в прошлое, отлученный от продолжающейся жизни.

А. Бартошевич справедливо замечает, что абсолютно точная, педантичная реконструкция старинной сцены и старинной сценичности вообще «невозможна». Но это ясно сейчас, а в XIX в. думали иначе, и Поул думал иначе. По словам Бартошевича, «стремление Поула вернуться вспять, к истокам, начать все сначала было исполнено фанатического радикализма», Поул хотел «понять (и заставить понять других) Шекспира как человека своей эпохи, современника {53} Рэли, Сесила, Фробишера»[[89]](#endnote-89). Это означает, что Шекспир, с которым общался Поул, не мог быть ни современником, ни собеседником Уайльда, Шоу или Бёрдсли, хотя Шоу, как известно, сочувственно отзывался о предприятиях Поула. В том театральном музее, который создавал Поул, каждая пьеса Шекспира выглядела как старинная достопримечательность, как своего рода экспонат.

Правда, самая достоверность этих «экспонатов» вызывала определенные сомнения, и даже Шоу, в принципе поощряя методы Поула, оговорился: «я поостерегусь признать их за методы шекспировского театра». С точки зрения Шоу, в постановках Поула привлекательно было стремление выдвигать действие в зал: «я уверен, — писал Шоу, — что любая пьеса, поставленная на сцене, окруженной с трех сторон зрителями, скорее дойдет до их сердец, чем когда ее показывают на сцене-коробке»[[90]](#endnote-90). Но играть посреди зала артистам Поула удавалось редко, гораздо чаще им приходилось довольствоваться выходами на авансцену.

Елизаветинское устройство сцены, которое в различных вариациях и в различных помещениях, то так, то этак, воспроизводил Поул, конечно, предоставляло ему определенные преимущества. Шекспировский спектакль без кулис и без декораций, без занавеса и почти без антрактов шел быстрее, нежели в других, более солидных театрах. Поэтому Поул мог ставить пьесы Шекспира без обычных в то время купюр, но это не означает, что он будто бы бережно относился к тексту. Напротив, как свидетельствует Дж. Стайен, Поул «вовсе не был пуристом по отношению к текстам» и «без колебаний вырезал целые куски, столь дорогие викторианским сердцам»[[91]](#endnote-91). Отказавшись от декораций, Поул получил возможность, уделить больше внимания ритмике стиха и звучащему слову. Репетируя, он старался, замечает Стайен, «настроить мелодию» пьесы, распределяя роли «так, словно это была опера». В «Двенадцатой ночи», например, согласно Поулу, Виола — меццо-сопрано, Оливия — контральто, Мария — высокое сопрано, Орсино — тенор, Мальволио — баритон, сэр Тоби — бас, сэр Эндрю — фальцет, причем Поул требовал, чтобы каждый из исполнителей владел своим голосом как минимум «в охвате двух октав»[[92]](#endnote-92). Театр Поула адресовался не столько к зрителям, сколько к слушателям. Режиссер даже репетиции чаще всего вел с закрытыми глазами.

Во всех без исключения пьесах, где бы и когда бы ни происходило действие, Поул упорно наряжал персонажей в английские одежды XVI – XVII вв. По этому поводу критик Чарльз Монтегю пошутил: «только мистер Поул может позволить себе быть таким догматиком»[[93]](#endnote-93). В шутке таилась большая доза истины, и Стайен впоследствии заметил, что Поул «безжалостно» одевал все пьесы {54} Шекспира в костюмы шекспировских времен «как бы специально для того, чтобы визуально напомнить о своих поисках аутентичности»[[94]](#endnote-94).

Во имя той же «аутентичности» Поул во второй постановке «Гамлета» (1900) вполне по-елизаветински поручил все женские роли актерам-мужчинам. Воспроизведение старинного спектакля становилось самоцелью. Английский театровед Р. Спейт по этому поводу писал: Поул «выдвинул оригинальную идею прочитать пьесу так, словно он только что одолжил ее у суфлера театра “Глобус”. Он был на стороне логики — против предрассудка, на стороне здравого смысла — против театральной условности»[[95]](#endnote-95). Вернее все же было бы сказать, что Поул отвернулся от викторианских условностей во имя условностей елизаветинских.

Хотя актеры Поула играли чаще всего на трех площадках и порой пересекали линию рампы, спускаясь в зрительный зал, хотя Поул заботился о сохранении шекспировского распорядка действий и стремительно переходил от эпизода к эпизоду, тем не менее мизансцены его спектаклей были, как правило, довольно статичными. Смена эпизодов совершалась быстро, но каждый отдельно взятый эпизод исполнялся медлительно. Шекспировские трагедии и комедии в такой интерпретации лишались жанровой определенности, становились схожи с «разговорными» пьесами. Исподволь в реставрации Поула проникал дух буржуазной драмы XIX в.

В 1896 г. спектакль Поула «Два веронца» увидел французский режиссер Люнье-По. Он тотчас же напечатал в парижской газете «Ля Нувель Ревю» восторженную статью «Шекспир без декораций», а в 1898 г. попытался по методу Поула разыграть комедию «Мера за меру», причем соорудил елизаветинские подмостки на арене цирка.

Любопытно, однако, что в самой Англии у Поула были приверженцы, но не было последователей. Доносившиеся с другого берега Ламанша слухи о натуралистических постановках Антуана в Париже и Отто Брама в Берлине тоже воспринимались в Англии с холодным недоумением. Опыт Независимого театра Джекоба Грейна доказал, что искусство, которое пало так низко, в Лондоне никаких шансов на успех не имеет.

Более благоприятные перспективы открывались для символистов, ибо к символистской эстетике английское общественное мнение было в известной мере подготовлено прерафаэлитами. На 70 – 80‑е годы падает творчество Берн-Джонса, в эту пору накатывает «третья волна» исканий прерафаэлитов[[96]](#endnote-96), а на континенте у них появляются многочисленные последователи. Историк прерафаэлитского искусства Р. Барилли говорит даже о возникновении как бы некоего «прерафаэлитского интернационала» художников {55} Европы[[97]](#endnote-97). И хотя многие мотивы творчества прерафаэлитов постепенно вобрал в себя и растворил в себе викторианский стиль, тем не менее (или именно поэтому) социальная их репутация упрочилась. Артистическая молодежь увлекалась воззрениями Джона Рескина и Уильяма Морриса, а затем без труда усваивала мысли Уолтера Патера, который звал к «чистой красоте», свободной от оков морали, к поискам самодовлеющей и самоцельной художественной формы. Теоретические трактаты Патера расчищали путь для таких писателей, как Уайльд, и для таких художников, как Бёрдсли.

В Европе символизм возник почти одновременно с натурализмом, ему в параллель и в противовес. Обе новые школы компромиссов не признавали. Натуралисты упрямо глядели вниз, вникая в социологию, физиологию, да и в патологию современного бытия, отвергая красоту во имя оглашения истины. Их интересовало только сегодняшнее и посюстороннее. Символисты же ставили знак равенства между истиной и красотой и устремляли свой взор ввысь, к потустороннему и вечному.

Натуралисты хотели быть объективными. Тенденциозность проникала в их творчество просто потому, что, демонстрируя конкретные факты, оно волей-неволей выдвигало обвинения против современного общественного строя. Докапываясь до правды, натуралисты подкапывались под стены социального здания. Для символистов, напротив, аксиомой было право художника на субъективное творчество, на поиски прекрасного в сфере свободного вымысла. Как справедливо писал А. Ф. Лосев, понятие «символ» символисты толковали «очень узко, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе посюстороннего мира»[[98]](#endnote-98). Поясняя, что символ как способ раскрытия смысловой глубины и смысловой перспективы явления есть форма конденсации жизненного опыта, в принципе всегда свойственная художественному творчеству, Лосев напоминал такие, например, образы-символы, как пушкинский медный всадник, гоголевская птица-тройка, чеховский вишневый сад и т. п. Символисты, побочные дети века разума, порядка и системы, попытались идентифицировать произведение искусства с символом и превратить художественное творчество в своего рода таблицу мистических знаков инобытия, зашифровывавших живую реальность и условно ее заменявших. Полемика с натуралистами эту системность еще усугубила. Символы становились вездесущими, они применялись по любому, нередко малозначительному поводу, и при этом, понятно, происходила их девальвация. Широко тиражируясь, символы обеднялись, теряли глубинный смысл, превращались, по меткому выражению О. Мандельштама, в «подобия» явлений и {56} предметов. «Вечное подмигивание, — сухо констатировал поэт. — Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»[[99]](#endnote-99). Разумеется, далеко не всегда в творчестве символистов символы были столь плоскими и однозначными. Но тенденция к однозначности, к низведению символа до аллегории в принципе характерна для символистской эстетики.

Забегая вперед, скажем, что в театроведческой литературе, и советской, и западной, Крэга часто называют «режиссером-символистом». (В прежних своих работах таким определением пользовался и автор данной книги.) Однако если в ранних крэговских постановках связь с эстетикой символизма действительно заметна, то зрелое творчество Крэга эту связь разрывает, порождая символы, в которых дистанция между явленным и сущим велика, внешность и смысл соотнесены многозначно и находятся в чрезвычайно сложной зависимости друг от друга. Образы-символы, сопряженные с шекспировской трагедийностью, в крэговском искусстве обретали, как мы увидим далее, сродство и сходство с образами-мифами. И возлагали на плечи героя груз величайшей ответственности не только за его собственную участь, но и за судьбы всего человечества. Символистскому мироощущению такая структура символа и такая концепция героя не свойственны.

Почти никто из авторов новой драмы не был вполне последовательным символистом[[100]](#footnote-3). В творческой биографии Гауптмана символистский «Потонувший колокол» (1896) непринужденно поместился между двумя образцовыми натуралистическими драмами «Ткачи» (1892) и «Возчик Геншель» (1898). У Ибсена после таких философски-символических стихотворных драм, как «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), выразителен переход к прозе и обличениям «Столпов общества» (1877), «Кукольного дома» (1879), но затем в «Привидениях» (1881), «Дикой утке» (1884) и особенно в «Росмерсхольме» (1886) натуралистический метод снова выводит писателя к символистским итоговым образам.

Когда мастера новой драмы обращались к историческим сюжетам, в их творчестве тотчас же обнаруживалась зависимость от Шекспира. Шекспировские уроки сказались в «Претендентах на престол» и «Воителях Гельголанда» Ибсена, в «Мастере Улуфе» и «Эрике XIV» Стриндберга, во «Флориане Гейере» и «Шлюке и Яу» Гауптмана. В отличие от Золя и Шоу, ни Ибсен, ни Гауптман, {57} ни Стриндберг, ни Метерлинк от Шекспира не открещивались. Наоборот, нередко они понимали Шекспира и тоньше, и глубже, чем современные им шекспироведы.

Стриндберг, в частности, поставил под сомнение предложенное Гервинусом истолкование театра Шекспира как театра «характеров» и не соглашался с теми, кто упрекал Шекспира в непоследовательности. «Вообще, — писал он, — непоследовательности нет… Недалекие люди вечно кричат о противоречиях и непоследовательности. Между тем, все живое состоит из элементов неоднородных; часто они должны быть противоположными уже для того, чтобы сливаться воедино». Доказательством этой мысли служили образы Офелии, Полония, Гамлета. Гамлет, продолжал Стриндберг, «только кажется противоречивым: доброта и злоба, ненависть и любовь, цинизм и мечтательность, сила и слабость. Словом, это человек, меняющийся с каждым мгновением как всякий живой человек… Шекспир изображает многогранных людей: они непоследовательны, противоречивы, непостижимо своеобразны — как люди»[[101]](#endnote-100).

Подвижность, переменчивость людских побуждений в пьесах самого Стриндберга вдвойне детерминирована властью среды и судьбы. И хотя в его программной драме «Фрекен Юлия» мы вовсе не видим среды как фона, как окружения, тем не менее в напряженном дуэте лакея Жана и графини Юлии тема плебса и тема аристократии, сталкиваясь, в конечном счете предопределяют весь ход конфликта. Давление Рока, потусторонней силы внешне в этой пьесе тоже никак не обозначено, однако совершенно очевидно, что ни Жан, ни Юлия над собой не властны. И среда и Рок спрятаны внутри персонажей, неспособных совладать ни с роковой чувственной страстью, влекущей их друг к другу, ни с социальной рознью, внушающей им взаимную ненависть. Неспособность человека проявить свободу воли доказана дважды, натуралистическим (от имени среды) и символистским (от имени судьбы) способами. Оба метода приведены к одному знаменателю и сходятся в трагическом финале.

Особняком в ряду авторов новой драмы стоит Метерлинк, пожалуй, единственный на Западе крупный писатель, которого можно назвать «чистым» символистом. В искусстве Метерлинка понятие среды замещено понятием Рока, персонажи Метерлинка, писал Б. Зингерман, «с подробностями дела не имеют и вещей не касаются», в его пьесах «трагизм повседневности» неизменно выступает в зашифрованной, «символически преображенной» форме[[102]](#endnote-101). Тоска, тревога, страх — вот эмоциональные доминанты метерлинковской драмы, где все построено, — согласно точной формуле П. Гайденко, — на «соотношении мира существующего с миром несуществующим» и где «“ничто” — не просто “пустота”, напротив, это реальность {58} гораздо более важная, чем реальность налично существующего»[[103]](#endnote-102).

Примечательны слова Метерлинка: «Я восхищаюсь Отелло, но мне кажется, что он не живет величественной повседневной жизнью Гамлета, который имеет время жить, ибо бездействует»[[104]](#endnote-103). Содержательность жизни с точки зрения последовательного символиста обратно пропорциональна действенности героя, активность кажется ему симптомом бездуховности. Исследовательница творчества Метерлинка И. Шкунаева справедливо замечала, что «“комплекс активности” ему подозрителен и его персонажам противопоказан»[[105]](#endnote-104). Сам же Метерлинк считал свои статичные «драмы ожидания» недоступными сцене и предназначал их для чтения, в лучшем случае, для театра марионеток, но никак не для живых актеров. Скоро выяснилось, однако, что некоторые люди театра думают иначе.

Первым отважился поставить Метерлинка Поль Фор, семнадцатилетний создатель парижского Художественного театра. Юный лицеист и начинающий поэт, Фор в противовес «всесильному Свободному театру Антуана» решил возродить «идеалистическое» искусство. «Конечно, — пояснял Фор впоследствии, — Свободный театр был необходим», борьба Антуана против бульварного театра Скриба и Лабиша вызывала сочувствие, а принципы «верного наблюдения» внушали доверие. Но, полагал Фор, к этим «великолепным принципам» надо «только добавить нечто иное», называемое «идеалом»[[106]](#endnote-105). Театру узнаваемой действительности Фор хотел противопоставить театр мечты, «храм идеи», искусству, сосредоточившему внимание на внешности явлений, — искусство, способное проникнуть в их сокровенную, скрытую сущность. Тот прозаический маленький человек, чье социальное поведение внимательно разглядывала сцена Антуана, на сцене Фора должен был вступить в прямое соприкосновение с высокой поэзией.

Сгруппировавшиеся вокруг Фора молодые энтузиасты давали свои спектакли в разных плохо и наспех оборудованных помещениях — своего зала у них не было. Сперва они исполняли Гюго и Шелли: от имени «идеала» представительствовали романтики. Но затем последовал крутой поворот руля. 21 мая 1891 г. Фор дал торжественный вечер в честь двух виднейших современных символистов, живописца Гогена и поэта Верлена. Вечер начался чтением стихов Ламартина, Гюго, Бодлера, Эдгара По, а завершился первой в истории и, что еще важнее, удачной постановкой метерлинковской драмы. Исполнялась «Непрошенная». С этого момента парижский Художественный театр присягнул на верность символизму, и вся его короткая история (с ноября 1890 г. до марта 1892 г.) протекала в поисках формы символистского спектакля.

{59} Эфемерное предприятие Поля Фора поддержали лидеры французского символизма — Стефан Малларме, Жан Мореас, Анри де Ренье, Эмиль Верхарн, а оформителями спектаклей Художественного театра стали известные живописцы Одиллон Редон (который называл себя «художником-музыкантом»), Эмиль Бернар, Поль Серюзье. Особенно интенсивно сотрудничал с Фором Морис Дени, который радостно предвкушал скорое и «универсальное торжество фантазий эстетов над тупыми усилиями подражателей, всемирный триумф чувства красоты над ложью натуралистов»[[107]](#endnote-106). И хотя «всемирного триумфа» Поль Фор не стяжал, есть все же своя правда в словах французского театроведа Сильвана Домма о том, что подобные эксперименты, воодушевляемые «чистым энтузиазмом», нередко «знаменуют собой начало нового движения» и предвещают большие перемены[[108]](#endnote-107).

Ориентируясь на поэзию и замышляя «театр поэтов», Поль Фор говорил: «Я хочу предложить аудитории стихи, старые и новые, произнесение которых сопровождается музыкой. *Исполнитель не будет персонажем, но только голосом*; все живописные и музыкальные средства выразительности должны только аккомпанировать голосу, передавая такие эстетические оттенки эмоции, каких ни один актер не достигнет»[[109]](#endnote-108). Эта формула указывает главное направление исканий Фора, кстати сказать, выгодное для Метерлинка. Не персонаж, а голос, не действие, а слово — вот принцип, в соответствии с которым все постановки парижского Художественного театра тяготели к «театрализованному чтению».

Но «театр поэтов» был в то же время и «театром живописцев». Взамен декорации подражательной тут применялась декорация ассоциативная, аккомпанирующая голосу и способная дать пьесе или поэме цветовое созвучие, эмоциональную аналогию. Такие цели вполне соответствовали намерениям сплотившейся вокруг театра группы художников-«набистов» («наби» — на иврите «пророк»).

Желая вернуть изобразительному искусству локальный цвет, наивную простоту старинной фрески, витража, гобелена, «набисты» охотно пользовались неглубокой, придвинутой к рампе сценой, как своего рода рамой для их живописных панно. Иными словами, театральную декорацию заменила декоративная живопись. Цветовые сочетания претендовали выразить символику смыслов. Эту идею высказывал, в частности, Поль Гоген: «Цвет, имеющий такие же вибрации, как музыка, — писал он, — обладает способностью достигнуть того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе, — ее внутренней силы»[[110]](#endnote-109). Принцип «созвучия» тексту, обещая проникновение в тайную его сущность, одновременно предоставлял декоратору полную свободу {60} действий, — потому-то у юного Фора охотно работали такие талантливые мастера.

Поэтические видения, возникавшие на подмостках Художественного театра, просвечивали сквозь четвертую стену, чаще всего задернутую прозрачной муслиновой или газовой завесой, а оттого особенно заметную. Ощущение ирреальности картин достигалось прежде всего их статичностью. На сцене царила тайна.

Завладев театром, живописцы остановили движение. Со сцены доносились монотонные голоса, жестикуляция была сомнамбулической. Иногда на авансцене Поль Фор помещал «чтицу в длинной голубой тунике», которая не только повторяла, словно эхо, реплики, но произносила и авторские ремарки, поясняя чувства, испытываемые персонажами, комментируя их входы и выходы. Голос чтицы звучал как ритмизированная проза, подобно белому стиху[[111]](#endnote-110).

Вся эта по-своему целостная система создавала впечатление некой завороженности, заколдованности, но в сокровенной глубине сценических картин чувствовалась тревога. Механизм обычного спектакля был отвергнут во имя интимного камерного представления, наполненного лиризмом. Это искусство адресовалось к нищей артистической элите Парижа, в нем причудливо переплетались мистическая одухотворенность и желчная ирония.

Многие мотивы парижского театра поэтов конца XIX в. неосознанно и отдаленно вторили искусству прерафаэлитов. Декораторы Художественного театра находили прообразы своих композиций во фресковой живописи, витражах и мозаиках позднего средневековья. Девушки и ангелы, которых рисовали на своих панно Морис Дени и Поль Серюзье, были похожи на ангелов и девушек Россетти. Англичане, которые видели постановки Фора, отнеслись к его опытам благосклонно. Как известно, Оскар Уайльд специально для Фора написал «Саломею».

Поставить трагедию Уайльда Фор не успел. Он вообще только отчасти осуществил свою обширную репертуарную программу: замышлявшиеся постановки Эсхила, Софокла, диалогов Платона, Сенеки, Данте, Макиавелли, Калидасы, Сервантеса, Кальдерона, Мильтона, Шиллера, Байрона так и не состоялись. Но вслед за Ламартином, Гюго, Шелли, Бодлером и По со сцены Художественного театра прозвучали и Малларме, и Рембо, и «Доктор Фаустус» Марло, и первая песнь «Илиады» Гомера. А кроме того были поставлены стилизованные в символистском духе вариации по мотивам нордического эпоса («Полуночное солнце» К. Мендеса) и старинного фарса («Спор сердца и живота» А. Мартена). Оригинальные пьесы драматургов-символистов, которые шли у Фора — «Девушка с отсеченными руками» Пьера Кийяра, «Теодат» Реми де Гурмона, «Свадьба сатаны» Жюля Буа, «Госпожа смерть» Рашильд, — {61} Лавировали между мистикой и эротикой, религиозной экзальтацией и грубым гиньолем.

Идеализм «театра поэтов» бесспорно был враждебен всякой вообще «прозе жизни», а в особенности буржуазному практицизму. Но идейная оппозиция господствующим умонастроениям не вывела искусство Художественного театра за эстетические пределы вкусов «belle époque». Любимым цветом парижского театра символистов был цвет золота. На золотом фоне гобелена размещал Морис Дени своих геральдических красных львов, оформляя мистерию Реми де Гурмона. На золотом панно рисовал скорбные ангельские лики Поль Серюзье, декорируя драму Пьера Кийяра. Правда, в «театре поэтов» любили золото тусклое, потемневшее, пытались противопоставить благочестивое золото веры наглому золоту богатства.

Отдав свою сцену во власть лирической поэзии, Поль Фор почти во всех случаях добивался впечатления таинственности. Его театр, пишет Сильванн Домм, «был одушевляем тайной слов и вещей. Все странное, все двойственное казалось ему проникающим в глубины истины. Не доверяя внешней видимости явлений, он с доверием воспринимал любую темноту смысла, надеялся, что она-то и ведет к сущности»[[112]](#endnote-111). Пристрастие к тайне и к «темноте» было выигрышно для постановок Метерлинка, но даже такие поэты, как Бодлер и Рембо, многое теряли в интерпретациях Фора. Бодлеровская ненависть к вселенской пошлости будто притормаживалась, умерялась. Ярое неистовство ритмики «Пьяного корабля» Рембо гасло в монотонности декламации и статике постановки.

Последней удачей Художественного театра явились «Слепые» Метерлинка. Но за «Слепыми» последовала постановка «Песни песней» П. Руанара по мотивам библейского эпоса. В этом спектакле Поль Фор, как он сам потом не без юмора вспоминал, хотел «в один вечер дать удовлетворение сразу всем чувствам»[[113]](#endnote-112), в том числе и обонянию. Пульверизаторы наполняли помещение театра разными запахами, причем одновременно менялось освещение: алый цвет согласовывался с волнами ладана, оранжевый — с ароматом фиалок, зеленый — с запахом лилий, а голубой — акаций. Во время представления критик Франсиск Сарсэ демонстративно чихал и громко хохотал. Часть зрителей пришла в ярость от новшеств Фора, другие были в восторге, взаимные их препирательства завершились форменной дракой в партере.

Дальнейшие работы Поля Фора никто финансировать не пожелал, а о прибыльности его предприятия не могло быть и речи. Дело пришлось свернуть.

Правда, спустя год после закрытия Художественного театра Фор получил новую пьесу Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» {62} И попытался было возобновить деятельность своей труппы. Но это ему не удалось. Репетиции драмы Метерлинка довел до конца Орельен Люнье-По, который начинал как актер Антуана, а в Художественном театре исполнил ряд заметных ролей и впервые попробовал свои силы в режиссуре. Люнье-По был, в сравнении с Фором, человеком неизмеримо более практичным и предприимчивым. В 1893 г. он открыл в Париже театр «Творчество», успешно функционировавший под его руководством более трех десятилетий. К открытию театра и была приурочена премьера «Пелеаса и Мелисанды».

Декларации Люнье-По возвещали о готовности идти по стопам Поля Фора и сделать театр «интеллектуальным оазисом» в парижской «духовной пустыне». В одном из первых же интервью он заявил, что его главная задача — «построить рядом с современным театром, полностью погруженным в социальную и моральную проблематику и жаждущим форм фиксированного правдоподобия, иной, полуфеерический, воодушевляемый поэзией театр фантазии и сновидений»[[114]](#endnote-113). Спектакль «Пелеас и Мелисанда» эти обещания подтвердил. По совету Метерлинка (который присылал Люнье-По подробные наставления), зрелище было стилизовано в духе полотен Ганса Мемлинга и выдержано в глубоких сине-лиловых и оранжевых тонах. Рампу Люнье-По погасил. Он освещал глухо декламировавших актеров лучами прожекторов, как бы вырывая их фигуры из мглы. Анри де Ренье восторгался «красиво стилизованными декорациями леса, дворцового зала, скалистого морского берега, красивыми фигурами актеров в костюмах из шерсти и шелка», тем, что все образы «очерчены не столько линией рисунка, сколько пятнами цвета», и особо отмечал, что исполнители отнеслись к своим задачам чрезвычайно ответственно. «В манерах персонажей есть что-то детское и в то же время тяжкое; они ведут себя как люди, которые в любое мгновенье могут услышать голос своей судьбы»[[115]](#endnote-114).

Постановка Люнье-По была очень обдуманной и основательной. Французские исследователи установили, что премьеру «Пелеаса и Мелисанды» видел Станиславский и высказали убедительное предположение, что с этого момента русского режиссера заинтересовал Метерлинк[[116]](#endnote-115).

Люнье-По не обнаруживал никакой склонности к «театрализированному чтению» стихотворений или поэм. В репертуаре театра «Творчество» были только настоящие, «нормальные» пьесы, да и вся организация дела вовсе не имела того оттенка непринужденной импровизации, который ощущался в работах Фора. Поначалу Люнье-По отдавал предпочтение Ибсену и Гауптману, причем тут обнаружилась характерная избирательность: те пьесы Ибсена, которые ставил Антуан (например, «Привидения», «Дикую утку») {63} не ставил Люнье-По, зато у него шли «Росмерсхольм», «Строитель Сольнес», «Бранд», «Маленький Эйольф». Если Антуан давал «Ткачи» и «Ганнеле» Гауптмана, то Люнье-По выбирал другие его пьесы — «Одинокие», «Потонувший колокол». Точно так же Антуан и Люнье-По поделили между собой Стриндберга: первый взял «Фрекен Юлию» и «Пляску смерти», второй — «Кредиторы» и «Отца».

Диапазон театра «Творчество» неуклонно расширялся, Люнье-По знакомил парижан с Уайльдом («Саломея») и Шницлером («Последние маски»), Гофмансталем («Электра») и Д’Аннунцио («Джоконда»), ставил «Сакунталу» Калидасы и «Спасенную Венецию» Отвея, из русской классики выбрал «Ревизор», из современной русской драмы — «На дне». О предпринятой Люнье-По вслед за Поулом попытке воскресить елизаветинские формы спектакля и поставить на цирковой арене «Мера за меру» Шекспира мы уже упоминали.

Нередко на сцене театра «Творчество» появлялись чувствительные мелодрамы и волшебные феерии — и те и другие с обязательной символистской окраской. И, конечно, от юношеского максимализма Фора Люнье-По отошел далеко. Считая деятельность Люнье-По эклектичной и беспорядочной, Сильван Домм решительно заявил, что спектакли театра «Творчество» вообще «не представляют интереса для истории режиссуры»[[117]](#endnote-116).

Другие театроведы не столь категоричны и не забывают, что Люнье-По принадлежит честь первой постановки «Короля Убю» Альфреда Жари (1896), а также сценического открытия драматургии Поля Клоделя, что у Люнье-По работали такие художники, как Анри Тулуз-Лотрек и Эдвард Мунк, что в спектаклях театра «Творчество» выступала, гастролируя в Париже, Элеонора Дузе и т. д. Мы, со своей стороны, должны добавить, что без энергичной и продуктивной работы Люнье-По вся театральная панорама Европы конца XIX – начала XX в. была бы гораздо менее содержательной. Эдвард Гордон Крэг застал искусство сцены в период живописного противоборства новаторов и архаистов, целеустремленных фанатиков и практичных эклектиков, людей дела и людей идеала.

На исходе прошлого века Крэгу исполнилось двадцать восемь лет, и в 1900 г. ему предстояло произнести свое первое новое слово в искусстве.

Сын Эллен Терри[[118]](#footnote-4), Гордон Крэг вышел на подмостки пятилетним {64} ребенком, а в 1885 г., тринадцати лет, в гастрольном спектакле Терри в Чикаго исполнял уже роль «со словами» в пьесе Уайльса «Юджин Эрам». В 1889 г. состоялся дебют семнадцатилетнего юноши Крэга в Лицеуме: он играл Артура Сент-Валери в мелодраме Уотса Филлипса «Мертвое сердце». Дебют прошел успешно, да и все дальнейшие восемь лет (с двухлетним перерывом в 1894 – 1895 гг., когда Лицеум гастролировал в Америке, а Крэг оставался в Англии) актерская работа в театре Ирвинга протекала вполне благополучно. На заметные роли в Лицеуме Крэг рассчитывать не мог, зато Ирвинг не препятствовал его выступлениям на стороне. И молодой актер часто, особенно в летнее время, подвизался в различных провинциальных труппах. В Лицеуме он довольствовался относительно малым: в 1891 — вестник и ночной сторож в «Много шума из ничего», в 1892 — Кромвель в «Генрихе VIII», Освальд в «Короле Лире», в 1893 — Лоренцо в «Венецианском купце», в 1896 — Арвирагас в «Цимбелине».

Талант и прекрасные внешние данные молодого артиста раньше других оценила по достоинству Сара Торн, в чьей труппе Крэг в 1892 г. сыграл сперва Форда в «Виндзорских проказницах», а затем Петруччо в «Укрощении строптивой». Два года спустя в маленькой «Шекспировской труппе» У. С. Харди, кочевавшей по провинции, Крэг играл уже и Ричмонда в «Ричарде III», и Кассио в «Отелло», а затем Ромео и в 1894 г. — Гамлета. В 1895 г. для своего бенефиса он выбрал Гамлета. Генри Ирвинг в знак благосклонности даже прислал ему один из своих гамлетовских костюмов с тяжелым, украшенным драгоценностями кожаным поясом, а также старинный кинжал в красивых ножнах.

В 1896 г. Крэг вновь вступил в труппу Сары Торн. Теперь уже роли Петруччо, Ромео, Гамлета, а сверх того и роль Макбета прочно закрепились в его репертуаре. В 1896 г. его бенефис проходил в Чатэме, неподалеку от Лондона, на этот раз для бенефиса избран был «Макбет».

Молодой трагик был очень красив и пользовался успехом, его начали замечать лондонские критики. Видимо, это обеспокоило Ирвинга, он даже высказался против возвращения Крэга в Лицеум и заявил Терри: «Нет, лучше ему не возвращаться… По крайней мере некоторое время»[[119]](#endnote-117). Однако через несколько месяцев Терри добилась своего, а Крэг, дабы внушить Ирвингу, что конкурировать с ним не собирается, взял себе роль старика Эдуарда в «Ричарде III».

{65} Вся хронология, тут вкратце изложенная, почти наглухо замкнута в пределах шекспировского репертуара, и кажется, что перед нами — весьма целеустремленное начало артистической биографии. На самом деле все выглядело иначе, и молодые годы Крэга вовсе не были отданы одним только шекспировским ролям.

Во-первых, он играл охотно, часто, с большим успехом разнообразные мелодрамы: Каварадосси в «Тоске» Викторьена Сарду, Грея в «Новой Магдалине» Уилки Коллинза, Армана Дюваля в «Даме с камелиями» Александра Дюма-сына и проч.

Во-вторых, уже в 1893 г. Крэг пробовал режиссировать, причем в качестве постановщика к Шекспиру пока не прикасался. Он ставил «Любовью не шутят» Мюссе, вышеупомянутую «Новую Магдалину» Коллинза, пьесу С. Кауарта «Франсуа Вийон, поэт и убийца» (где сам выступил в роли Вийона). Дени Бабле охарактеризовал его первые режиссерские опыты как вполне традиционные: Крэг пока что оставался приверженцем добродетельного историзма «в мейнингенском духе»[[120]](#endnote-118).

В‑третьих, вся эта разнообразная деятельность еще не означала, что искусство молодого актера и режиссера полностью выражает его сокровенные побуждения и эстетические идеалы. Скорее наоборот: уже предчувствуя, что старые формы должны быть отвергнуты, он пока мирился с ними, ибо хотел овладеть профессиональными актерскими и режиссерскими навыками, накопить необходимый опыт. Но чем больше узнавал, тем острее становилось чувство неудовлетворенности. Успехи не вскружили голову молодого артиста. Это обстоятельство хотелось бы специально отметить.

Уникальная особенность Крэга как человека театра — а он был человеком театра от рожденья и по призванию — состоит в том, что, в отличие от подавляющего большинства служителей Мельпомены, Крэг всю жизнь оставался равнодушен к овациям, букетам, восторженным рецензиям или к газетной брани. Он признавал только одну форму успеха — успех у самого себя, принимал в расчет лишь собственную удовлетворенность или неудовлетворенность достигнутым.

Напрашивается мысль, что Крэг расстался с Лицеумом, ибо знал: на этой сцене ни Гамлета, ни Макбета ему не сыграть, Ирвинг ведь вообще никогда и никому ни грана своей славы не уступал. Но Крэг покидал не только Лицеум, и его слова, что он, мол, «никогда вторым Ирвингом не станет»[[121]](#endnote-119), имели другое значение. Двадцатипятилетний актер одним резким движением обрывал нить счастливо начавшейся актерской биографии. Он решил впредь вообще никогда и нигде не играть и до конца дней остался верен этому решению.

{66} Этот мужественный и безрассудный, казалось, шаг предопределила вся интеллектуальная жизнь молодого человека, которая долго шла как бы в параллель с вереницей сменявших одна другую ролей. Со стороны казалось, что он полностью поглощен обычной игрой театральных интересов, и потому даже Эллен Терри не могла понять поступок собственного сына. «Мне было очень горько, — писала Терри в книге воспоминаний, — потерять в своем сыне актера. Я не знаю никого, кто обладал бы таким природным актерским даром. Он совершенно незаметно сразу постигал все тонкости актерской техники, над которыми многим из нас приходится работать годами»[[122]](#endnote-120). Восхищаясь легкостью, с какой ее сын овладевал актерским мастерством, Терри оставалась равнодушна к многим социальным и эстетическим коллизиям, волновавшим молодого человека. То, что радовало мать, не утоляло духовный голод сына. Его интересы простирались за пределы мечтаний об актерской славе, а его вкусы с ранних лет не очень-то совпадали со вкусами, господствовавшими в театральных кругах. Первые пристрастия юноши — любовь к поэзии Шелли, живописи Россетти и увлечение эстетическими концепциями Рескина и Патера были унаследованы от отца. Правда, Эдвард Годвин умер, когда Крэгу было только четырнадцать лет, да и в детстве сын редко видел отца. Тем не менее отцовские взгляды и мнения много для него значили. Отец был его кумиром. Крэг знал, что Эллен Терри, обдумывая костюмы или эскизы декораций к предстоящей постановке, часто прибегала к советам Годвина, знал, что прославленный Генри Ирвинг считал Годвина самым авторитетным консультантом. Много лет спустя, размышляя об артистической судьбе матери, Гордон Крэг задавался вопросом: что было бы, если бы Терри «разогнала весь этот рой мух, москитов и эгоистов» (т. е. декораторов Ирвинга) и полностью вверилась Годвину? Не должен ли был именно Годвин указать путь, «по которому они могли бы шагать вместе?» Ответ следовал твердый: «Я в этом не сомневаюсь ни минуты»[[123]](#endnote-121).

Не кто иной, как Эдвард Годвин перед смертью, в 1886 г., двенадцатью годами ранее, чем Люнье-По, и почти на четверть века раньше Рейнхардта впервые предпринял опыт постановки театрального спектакля — «Елены Троянской» Джона Тодхантера — на цирковой арене. То была весьма решительная попытка вырваться за пределы ренессансной сцены и возвратиться к формам античного театра. Конечно, Крэг об этой попытке слышал и впоследствии высоко ее оценил. То обстоятельство, что Годвин был одним из друзей Уайльда, чьи дерзкие парадоксы занимали весь тогдашний светский и артистический Лондон, бесспорно возвышало отца в глазах сына. Существенно и то, что Эллен Терри, Эдвард Годвин {67} и Генри Ирвинг, которым принадлежали важные, но разные места в духовной жизни юного Крэга, все трое сходились в одном — в преклонении перед Шекспиром.

Среди книг, которые сопутствовали интеллектуальному развитию Крэга, — тома Монтеня, Гете, Толстого, произведения Блейка и Гейне. Иллюстрированный журнал английских символистов «Желтая книга», где Уолтер Патер печатал теоретические статьи, Оскар Уайльд — рассказы и эссе, а Обри Бёрдсли помещал свои рисунки, выпускался с 1894 по 1897 г., и молодой артист был не просто читателем, но горячим поклонником этого издания. Среди близких друзей его юности — художники Уильям Николсон и Джеймс Прайд, оба — одаренные графики, талантливые карикатуристы, последователи Бёрдсли и Тулуз-Лотрека, словом — молодые люди отчетливо антивикторианских взглядов. Сам Крэг, с юных лет, много и увлеченно рисовал. Прайду нравились его рисунки, особенно шаржи, однако мысль стать профессиональным художником вряд ли когда-либо посещала Крэга. У него было много дарований, но он пока что не нашел место в жизни. Хотя он играл в театре, исполнил примерно 40 ролей, хотя он рисовал, музицировал и пел под гитару стихи Вийона и Гейне, а также уличные песенки на сленге, понятном только коренным лондонским обитателям из низов общества (так называемым «кокни»), — и все-таки призвание предугадывалось иное.

Эстетические воззрения многообразно одаренного сына Эллен Терри быстро отдалялись от викторианских норм. В моду входил Киплинг, чьи сборники «Песни казармы» (1892) и «Семь якорей» (1896) пользовались огромной популярностью, а Крэга увлекал американец Уолт Уитмен, которого в Англии прославлял Суинберн. Любовь к Россетти сменилась любовью к американскому живописцу Джеймсу Уистлеру. Внутреннее сопротивление господствующим отечественным вкусам спонтанно проступало и в раннем крэговском творчестве. Противоречия оставались малозаметными, когда Крэг играл роль Франсуа Вийона или пел песни на слова Вийона: это воспринималось как нечто новое, но «другое». В шекспировских ролях, особенно таких, как Гамлет, противоречия тотчас выступали наружу, хотя Крэг вовсе не стремился эпатировать публику.

Дени Бабле писал: «Как все молодые актеры Лицеума, Крэг мечтал стать новым Ирвингом»[[124]](#endnote-122). Надо полагать, дело все же обстояло много сложнее. Вполне отдавая себе отчет в том, сколь изощренным, гибким и крепким мастерством владеет Ирвинг, Крэг уже в роли Гамлета не старался ему подражать. Он с благодарностью принял подаренный Ирвингом костюм принца датского, но в этом костюме на протяжении трех лет с 1894 по 1897 г., расхаживал {68} иной Гамлет. Восхищение Ирвингом и полемика с ним сливались воедино. И дело было не в «недостатках» или достоинствах игры Ирвинга — и те и другие Крэг видел ясно. Дело было в том, что климат времени резко переменился.

В 1913 г. Крэг беседовал об Ирвинге с Томмазо Сальвини. Итальянский трагик высказал предположение, что Ирвинг был прекрасным театральным педагогом. Крэг ответил: «Нет, мы, молодые люди, ценили его прежде всего как актера». По его словам, Ирвинг «тормозил самостоятельность» молодых артистов, требуя, чтобы молодые старались ему подражать. Сальвини, вспоминая Ирвинга — Гамлета, сухо произнес: «Это не серьезно». Крэг процитировал приговор Сальвини без возражений. Ему самому в 1913 г. тоже казалось, что «это не серьезно»[[125]](#endnote-123).

В 1930 г., в книге об Ирвинге, тщательно анализируя его игру, Крэг заявил: «Более великого актера, чем Ирвинг, я никогда не знал. … Всегда спрашивают, был ли он естественным? Да, был естественным, как естественна молния… Был ли он искусственным? Да, таким же экзотичным и величавым, как орхидея или кактус»[[126]](#endnote-124).

Последнее, датируемое уже 1949 г., высказывание Крэга об Ирвинге звучит так: «Он всегда любил точность на сцене. Талант, даже гениальность, я думаю, имели для него менее важное значение, нежели правильность речи и движения…». «Правильность» в устах Крэга — не комплимент. Но и эта формулировка не исчерпывает суть идейного и эстетического противоречия между учителем и учеником. Сценический герой Ирвинга воспринимался как воплощение художественного и нравственного идеала эпохи. Однако и этот идеал и эту эпоху молодежь на рубеже XX в. уже отказывалась принимать всерьез. Виртуозность ирвинговского мастерства Крэг под вопрос не ставил. Сомнения вызывало не мастерство Ирвинга, а стиль Ирвинга. Говоря о поколении «английских невозможных», о молодежи конца 90‑х годов, т. е. и о себе, Крэг вспоминал: «Возмутители спокойствия были нераскаявшимися независимыми: настоящие мятежники, они были рождены для бунта… Мы, английские возмутители, были из того клана, к которому ведь принадлежал и Гамлет». А Гамлет, по словам Крэга, в отличие от Клавдия, «первоклассного человека действия, делового человека», тоже один из «невозможных» юнцов. «Мы, Невозможные 1900 года, были очень похожи на принца датского прежде всего потому, что мир, который нас окружал, считал нас, тогдашнюю английскую молодежь, просто-напросто слабовольными бездельниками. К нам относились так, как Эльсинор относился к Гамлету, и поступали с нами, как в Эльсиноре поступали с Гамлетом»[[127]](#endnote-125).

Коллизия конца 90‑х – начала 900‑х годов охарактеризована {69} тут достаточно выразительно, и феномен Гамлета упомянут вовремя. «Невозможные» юнцы шли войной против старших, их трезвому оптимизму противопоставляя тревожный пессимизм, их «хорошему тону» — «дурной тон», их практической хватке — возвышенный и непрактичный идеализм. На смену поколению прагматиков, привыкших побеждать, захватывать трофеи и повелевать, выступало поколение, не дорожившее ни почестями, ни славой, ни материальными ценностями, а только лишь ценностями высшими — духовными, метафизическими.

В Гамлете, каким сыграл его Крэг, эта новая позиция «невозможных» если и не была твердо заявлена, то все же чувствовалась, отзывалась.

Крэг несомненно видел ноябрьский номер журнала «Пчела» за 1891 г., на фронтисписе которого был помещен карандашный рисунок Обри Бёрдсли «Гамлет идет за тенью отца». Сам художник, комментируя эту свою работу, писал одному из приятелей: «ошеломляющий рисунок, скажу я вам»[[128]](#endnote-126), и был прав, ибо он, к изумлению современников, изобразил худую, тщедушную фигуру длинноволосого юноши, чье тело от шеи до колен туго обмотано — словно забинтовано — узким шарфом. Гамлет зябко пробирается сквозь голый, безлиственный лес. Перед ним — мрачные древесные стволы, извивающиеся прутья кустов, тянущиеся кверху ветки. Напряженным, едва ли не безумным взглядом Гамлет всматривается в глубь чащи. Рука протянута вперед, а ноги как бы подломлены в коленях и движутся медленно, осторожно. Во всей вертикально развернутой композиции — странное, но проведенное с обдуманной последовательностью сочетание смертельного страха и неуклонного, независимого от собственной воли юноши, тяготения к неведомой влекущей цели. Холод, предчувствие гибели, оцепенение ужаса, но следующий шаг неизбежен.

Современный биограф Бёрдсли ищет (и напрасно) в этом рисунке «внутреннюю связь» между шекспировской трагедией и «Привидениями» Ибсена, постановка которых в Англии «тогда многих скандализировала»[[129]](#endnote-127). Вернее было бы сказать, что Гамлет, каким увидел его Бёрдсли, напоминает метерлинковского героя, подвластного таинственной силе рока, скованного страхом перед нею. По-метерлинковски устранены все приметы какого бы то ни было исторически конкретного времени, по-метерлинковски замедлено действие.

Вполне возможно, что Бёрдсли, когда он рисовал своего Гамлета, о Метерлинке и понятия не имел (к этому времени была опубликована одна только «Принцесса Мален»). Тем более примечательно сходство вариации Бёрдсли на шекспировскую тему с характерными мотивами метерлинковской драмы.

{70} Бёрдсли, однако, предложил внетеатральное, независимое от сценических условий понимание Гамлета, и даже если его рисунок заинтриговал Крэга, все равно сыграть такого Гамлета он при всем желании не мог бы. Но с другой стороны, и от ирвинговской концепции роли Крэг неуклонно отдалялся. В 1897 г. Крэг выступал в роли Гамлета уже не в провинции, а в столице, в театре «Олимпик», и на его спектаклях присутствовал «весь Лондон». Один из современников, критик Макс Бирбом, зафиксировал свои впечатления от игры Крэга так: «Игра пиано — быстрый скачок вверх — волосы откинуты назад — перетекание в плащ — германский студент — Гейдельберг — ожидание удара шпаги — неземной — молодой Бахус — его любовь почти мифологическая — чистый тип артиста — гений»[[130]](#endnote-128).

Обратим внимание на смену темпов и ритмов, которую уловил Макс Бирбом и на «перетекание в плащ», позволяющее угадать некую метерлинковскую смутность. Судя по тому, как автор перебирает одно определение за другим, можно предположить, что новая, собственно крэговская тема еще не вполне явственно обозначилась. Дошедшие до нас отклики рецензентов и мемуаристов скупы и тоже противоречивы. Если один указывал на «интеллигентность, молодость, редкую способность к импровизации», то другой упрекал артиста в «излишнем осовременивании» роли, а третий, наоборот, констатировал «сильное влияние сэра Генри Ирвинга»[[131]](#endnote-129). Несколько более уверенно мы можем судить о том, каков был этот Гамлет на основании сохранившегося (хотя и незавершенного) портрета кисти Уильяма Ротенштейна и единственной, но весьма выразительной фотографии. Перед нами — очень красивый, печальный и мечтательный юноша, не столько принц, сколько поэт. Шея беззащитно обнажена, умные глаза полны скорби, весь облик дышит чуточку капризной изнеженностью. Это ни в коем случае не герой, вообще не человек действия. Самый его аристократизм — с отпечатком какой-то непринужденной артистичности. Его слабость — нескрываема, более того, можно сказать, что этот Гамлет гордится собственной, несколько даже вызывающей слабостью. На нас чуть свысока глядит молодой лондонский денди.

Дендизм — вот форма поведения и вот социальная позиция, которую избрали для себя «невозможные» молодые люди. На закате XIX в. в английской жизни произошел внезапный излом, в результате которого была поставлена под сомнение святая святых всего столетия: культ «истинного британца», образ «настоящего джентльмена». Еще вчера мужественных и безупречных британских джентльменов охотно ставили в пример всему человечеству, безнадежно далекому от их совершенства, еще вчера как бы от их лица выходили {71} на подмостки Лицеума шекспировские герои Генри Ирвинга. Изданная в 1861 г. книга Барбе д’Оревильи «Дендизм и Джордж Бреммель» произвела сенсацию. Полузабытая фигура лорда Бреммеля, знаменитого щеголя и беспечного фата, «короля моды» начала XIX в., вдруг заново обрела неотразимое обаяние. Бреммель стал кумиром для целого поколения новоиспеченных английских денди. Тон задавали, конечно, Уайльд и Бёрдсли, молодежь равнялась на них, их стремилась превзойти в эксцентричности, экстравагантности.

Сами же они, прославленные островные оригиналы Уайльд и Бёрдсли, в свою очередь испытали огромное влияние парижанина Бодлера. Ибо Шарль Бодлер первый сумел превратить небрежную позу человека, попирающего светские условности, в независимую позицию исключительной личности, которая по праву таланта осмелилась бросить вызов всему деловому, прозаическому современному миру. Эксцентричность манеры обрела в короткой жизни «проклятого поэта» неистовость самосожжения. Англичане готовы были подражать Бреммелю, ибо бреммелевский дендизм «издевается над правилами и все же еще их уважает»[[132]](#endnote-130). Для Бодлера прообразом истинного денди был не Бреммель, а Байрон, который «правила» нисколько не уважал. Весь стиль поведения Бодлера, его костюм, дерзость слова, все это, вплоть до готовности к скандалу и до права опьяняться наркотиками, имело одну цель: противопоставить полнейшую свободу художника социальному регламенту, обязательному для всех, но не для него.

Бодлер и те, кто пришел вслед за ним — Верлен, Рембо, первые символисты, утвердили принцип экстравагантности поведения как особую форму существования поэта в прозаическом мире. Специфически английский вариант этой позиции выглядел менее острым: Лондон не Париж. Все же и в Лондоне дендизм как явление социальное плотно смыкался с символизмом как концепцией эстетической. Символистская идея самоценности искусства неизбежно влекла за собой презрительное отношение к принятым нравственным нормам и в викторианском чопорно добродетельном обществе утверждала себя двояко: и как определенный эксцентрический образ жизни и как определенный, капризно утонченный художественный стиль.

По словам Уайльда, «то, что обозначили как Грех, есть существенный элемент прогресса. Без него мир начал бы загнивать, дряхлеть, обесцвечиваться. Благодаря своей ненасытимости Грех обогащает человеческий опыт». А «само существование такого человеческого качества, как совесть, — считал Уайльд, — … указывает только на несовершенство нашего развития». Что же касается искусства, то «все искусство аморально», и как раз поэтому оно — {72} выше жизни: «через Искусство и только через Искусство способны мы постичь, в чем наше совершенство»[[133]](#endnote-131).

Впоследствии все исследователи творчества Уайльда констатировали антивикторианский дух его произведений. Робер Мерль, например, писал: «Семья, спорт, религия, простота жизни, мужественность характера, все табу национального идеализма им явно или неявно отрицались»[[134]](#endnote-132). Это верно. Но верно и то, что характерная пышность антуража, словесного и декоративного, выдавала зависимость Уайльда от викторианского мироощущения, над которым он глумился. «Ум, — писал Д. Шестаков, — вступает с роскошью в своего рода поединок. Это роскошный ум — и остроумная роскошь»[[135]](#endnote-133).

Уайльд, кстати сказать, поклонялся Терри, посвящал ей сонеты, в которых славил «златые кудри, алые уста» и «золотые наряды» актрисы. Ему импонировало богатство постановок Лицеума. В уайльдовской драматургии ирвинговский стиль вспенивался волнами умопомрачительной роскоши, любование богатством зрелища доводилось до чувственного изнеможения. Самый наглядный тому пример — знаменитая трагедия «Саломея» (1892): в ней сформулирована одна из коронных символистских тем эстетического равенства любовной страсти и смерти.

Сомерсет Моэм, почти ровесник Крэга (он был на два года младше), вспоминал: «Я опьянялся изысканной красочностью слов-самоцветов, которыми усыпаны страницы “Саломеи”. Ужаснувшись бедности своего словаря, я ходил с карандашом и бумагой в библиотеку Британского музея и записывал названия редких драгоценных камней, запоминал оттенки старинных византийских эмалей, чувственное прикосновение тканей, а потом выдумывал замысловатые фразы, чтобы употребить эти слова»[[136]](#endnote-134). Замысловатость, изощренность, пряность и томность были в моде. Они господствовали и в лучших комедиях Уайльда, где самые язвительные парадоксы подавались как изысканные яства на званом обеде.

Английский символизм (в отличие хотя бы от символизма французского) ни пафосом духовного самоуглубления, ни особой интеллектуальной энергией не обладал. На первый план здесь, на островах выступали гедонистические мотивы, а социальная критика обычно ограничивалась изящными остротами и словесными выпадами против пуританского ханжества. Английские «цветы зла» издавали сильный, но не слишком мрачный, скорее пикантный запах. Самый талантливый английский художник этой поры Обри Бёрдсли грациозно балансировал между мечтательной прелестью театральной пасторали и насмешливым демонизмом в уайльдовском духе, между шаловливой виньеткой и броской, ироничной карикатурой. В его графике ощущалась явная зависимость от {73} художников стиля рококо: та же легкая маскарадная фривольность, такая же меланхоличность и склонность к фантазии. (Кстати сказать, именно близость Бёрдсли к Ватто и Фрагонару особенно пленяла русских мастеров «Мира искусств» — отчасти А. Бенуа, несомненно К. Сомова). Молодому Крэгу, который был избран вслед за Николсоном и Прайдом, в «Общество новых английских художников», поклонников и последователей Бёрдсли, нравились кружево его льющихся линий, его манера пользоваться контрастами между нетронутой белизной листа и прихотливой игрой густых черных пятен.

Но с точки зрения Крэга, смолоду впитавшего в себя энергию шекспировской образности, все то, что делали в современном искусстве и Уайльд, и Бёрдсли, и далекий от символизма Шоу, было все же, по-видимому, недостаточно значительно. Интеллектуальные парадоксы, независимо от того, какой цели они служили, — умеренно острой социальной критике в устах Шоу или гедонистическому «сатанизму» в устах Уайльда, — казались Крэгу слишком легковесными. Годы, проведенные в стенах Лицеума, принесли Крэгу не только большой актерский опыт, они внушили сыну Эллен Терри, поклоннику и пока еще молчаливому оппоненту Ирвинга, чрезвычайно серьезное, глубоко ответственное отношение к искусству сцены. В этом смысле воздействие Ирвинга на молодого Крэга недооценивать нельзя. При всем творческом эгоцентризме Ирвинга (его артистический эгоцентризм, его чуть ли не маниакальную сосредоточенность в кругу собственной сценической жизни отмечали все, кто хорошо Ирвинга знал), великий актер работал, не щадя ни себя, ни других. Роль была для Ирвинга делом не шуточным, новая шекспировская роль — важнейшим событием, шекспировский спектакль — свершением, от которого зависела вся ирвинговская судьба.

Чувствуя себя ближе к «невозможным», нежели к первому актеру империи, ближе к свободному нигилизму новых «денди», нежели к авторитету и достоинству старых «джентльменов», Крэг, однако, не мог по-дендистски относиться к миссии художника. И в искусстве Уайльда, Бёрдсли и Шоу, и в их социальном поведении сквозил оттенок ни к чему не обязывающей игры с огнем. Крэг такой игрой удовлетвориться не мог.

Покинув сцену в 1897 г., Крэг вполне готов был повторить сумрачные слова чеховского Треплева: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». С одной только очень существенной оговоркой: скоро выяснилось, что ему потребны «новые формы», способные вместить и выразить грандиозное содержание.

В 1899 г. Крэг, еще не имея в виду какой-либо конкретной театральной работы, отнюдь не подготавливая определенный спектакль, {74} без всякой практической цели, просто так, «для себя» сделал первый из дошедших до нас эскизов к «Гамлету». Этот эскиз можно и должно рассматривать как своего рода эпиграф ко всему дальнейшему творчеству Крэга, ко всей его жизни в искусстве. Крэг предложил тут совершенно неожиданное, беспрецедентное решение сцены в комнате королевы («Гамлет», акт III, сцена 4). Никакой комнаты на эскизе нет. Массивное, напоминающее каменный лабиринт нагромождение толстых стен. Столь же массивная, возвышающаяся над линией рампы каменная горизонталь пола. Доминируют прямые линии и углы. Впечатление тюремной камеры или какого-то мрачного подземелья. Тут погибает душа Гамлета. Из глубины таких каменных глыб мог явиться Гамлету Призрак. Диалог в этой сцене один из ключевых для крэговского понимания Шекспира:

Королева. С кем говоришь ты?

Гамлет. Как, вам не видать?

{75} Королева. Нет. Ничего. Лишь то, что пред глазами.

Гамлет. И не слыхать?

Королева. Лишь наши голоса.

Гамлет. Да вот же он! Туда, туда, туда взгляните…

Гамлет видит то, чего не видит слепое, обыденное сознание его матери. Фигура Гамлета помещена Крэгом на переднем плане. Гамлет находится между воображаемой публикой и грузным каменным мешком, воздвигнутым на подмостках. Самое существенное тут, быть может, — странное предощущение подвижности, которое угадывается в эскизе. В каменных вертикалях и каменных горизонталях нет покоя. Они тяжеловесны, но могут вдруг стронуться с места, заколебаться, смять и раздавить человека. В их грубой шершавости, в их допотопной древности затаена угроза. Сценическое пространство воспринято и явлено как пространство трагедийное, в нем зримо воплощены философские категории бесконечности и вечности, ибо эти стены существовали всегда и уходят в никуда. Человеческая фигура поставлена вне сценической среды потому, что эта среда, такая среда, способна человеческую фигуру поглотить, уничтожить.

Мироощущение Крэга, выраженное в эскизе к «Гамлету» 1899 г., — мироощущение трагического поэта. Разглядывая набросок, начинающий большую и растянувшуюся на целое десятилетие серию крэговских эскизов к «Гамлету», понимаешь, что человек, сумевший так увидеть Шекспира, неизбежно должен был проложить собственный, новый путь в искусстве.

Основные эстетические концепции, среди которых Крэгу предстояло сориентироваться и одну из которых ему, казалось бы, надлежит избрать, к концу XIX века вполне сложились. Новая драма, как и сопутствовавшая ей система театральной образности, находилась в стадии расцвета. Натурализму и до болезненности утонченному психологизму резко противостояли символистская поэзия и символистская драма, которые взамен житейской конкретности предлагали пафос широких обобщений, а взамен жгучего интереса к современной социальной действительности — порыв к ирреальному, к силам, ни человеку, ни обществу неподвластным. Наряду с этими двумя противоборствующими течениями продолжала функционировать и несколько уже увядшая викторианская традиция — она по-прежнему искала себе опору в шекспировском репертуаре. Такая приверженность к классике на общем театральном фоне конца XIX – начала XX в. выглядела едва ли не анахронизмом. Ибо разлад между классикой и современностью стал своего рода знамением дня. Некоторые режиссеры-новаторы либо вовсе избегали классики, либо, соприкасаясь с нею, терпели поражение.

Понятия правды и красоты друг от друга отдалились и отделились, {76} стали антагонистичны. Последователи Ирвинга (прежде всего Бирбом Три), блуждая где-то на полпути от романтизма к психологической достоверности отдельных характеров, чаще всего переводили высокую трагедию в регистр исторической мелодрамы. Особенность позиции Крэга — позиции пока не объявленной — состояла в том, что в его мироощущении трагедийность Шекспира смыкалась с предощущаемой трагедийностью надвигавшегося XX века. Понятия красоты и правды трагедии виделись ему в нерасторжимом единстве. Как выразить это мироощущение, Крэг покуда не знал. Но есть все основания предполагать, что он уже тогда, до реального своего возвращения в театр, прекрасно знал, чего не хочет, чего надлежит избегать. Дени Бабле, комментируя гамлетовский эскиз 1899 г., справедливо заметил, что в нем нет «ни малейшего следа влияния Лицеума, ни одной археологической детали, ни одного декоративного мотива, хотя бы отдаленно напоминающего “исторический стиль”». Историзм как таковой нимало Крэга не занимал, более того — раздражал. Задача виделась в том, чтобы высвободить Шекспира из-под тяжести исторического декора и антуража, ввести шекспировскую трагедию в современный духовный контекст.

# **{77}** Глава третьяРежиссерские дебюты Крэга*Перселловское общество. Крэг и дирижер Мартин Шоу. «Дидона и Эней» Перселла. Приемы световой режиссуры. «Ацис и Галатея» Глюка. Постановка «Вифлеема». «Викинги» Ибсена, «Много шума из ничего» Шекспира в театре Эллен Терри. Крэг покидает Англию*.

Пауза между моментом, когда сцену покинул актер Крэг, и моментом, когда на сцену вернулся Крэг — режиссер, длилась три года — с 1897 по 1900. За это время Крэг освоил искусство гравюры по дереву, достиг в резьбе подлинного мастерства, удачно гравировал портреты, в частности — актерские, нередко — в шекспировских ролях. Их охотно помещали и газеты, и журналы. Новое ремесло приносило молодому человеку небольшой, но более или менее постоянный заработок.

Приглашение возвратиться в театр последовало с совершенно неожиданной стороны: оно исходило от Перселловского общества, существовавшего с 1876 г. и к драматическому искусству вообще непричастного. Общество занималось по преимуществу поисками и публикацией произведений Генри Перселла, великого, но забытого английского композитора второй половины XVII в. После того, как первые тома сочинений Перселла были изданы, Общество стало организовывать концерты, в программу которых, помимо музыки Перселла, включались обычно также вещи Генделя, Глюка, Баха. К концу 90‑х годов вознамерились показать в концертном исполнении оперу Перселла «Дидона и Эней». О сценической постановке этого шедевра пока не помышляли: первая английская опера более двух столетий вообще не исполнялась. Опасались, что публике, воспитанной на операх Россини и Верди, музыкальный язык Перселла покажется старомодным, образность «Дидоны и Энея» — наивной и архаичной.

Но дирижер и органист Мартин-Шоу привлек к этой опере внимание Крэга. Тот загорелся, как он впоследствии сказал: «мое сознание проснулось. … Как только я услышал хоры первого акта, я увидел в них нечто по-настоящему замечательное и захватывающее»[[137]](#endnote-135). После трехлетнего перерыва Крэга вновь потянуло на подмостки. Тотчас же он предложил Мартину Шоу проект создания оперного спектакля, пусть не в театре, а в концертном зале.

{79} В музыкальной трагедии «Дидона и Эней» угадывалось воздействие ближайшего театрального предшественника Перселла, Шекспира. Исследовательница искусства Перселла В. Конен отмечает, что «в произведениях для сцены в большей мере, чем в других жанрах, ощутима связь Перселла с общей духовной культурой Англии XVII столетия», что Перселл — «единственный музыкант на родине Шекспира, чье творчество занимает место в одном ряду с выдающимися проявлениями художественного гения Англии»[[138]](#endnote-136). Весь образный строй английской оперы, писала В. Конен в другой своей работе, сложился под влиянием шекспировских трагедий, ибо «во времена Перселла музыкальный театр не рассматривался англичанами иначе, как вариант драматического театра»[[139]](#endnote-137). И хотя Крэг очень любил музыку XVII – XVIII вв. (Бах, Гендель, Глюк), можно не сомневаться, что историческое и эстетическое соседство Перселла и Шекспира явилось для него важнейшим импульсом к действию.

Другая не менее веская причина, побудившая Крэга взяться за эту работу, состояла в том, что она обещала молодому режиссеру полную свободу. В любом театре, драматическом или оперном, Крэг непременно столкнулся бы с традициями и обычаями, которые ему пришлось бы оспаривать и преодолевать. Но, к счастью для Крэга, Перселловское общество, не имело ни театрального здания, ни труппы. Крэг получил в свое распоряжение 75 хористов, готовых ему повиноваться, и только две главные партии, Дидоны и Энея, должен был отдать профессиональным оперным певцам.

Впоследствии, вспоминая, как начиналась работа над «Дидоной и Энеем», Крэг перечислял все трудности, которые тогда возникли. «Мартин Шоу был профессиональным музыкантом, а я профессиональным человеком театра; каждый из нас знал, как интерпретировать ту или иную пьесу. Я приобрел свои навыки в Лицеуме у Ирвинга; мне не нужно было лучшего учителя. Я хорошо ориентировался в театре. Но этим все мои познания исчерпывались. С некоторых пор в моей голове витали теории, иные из них были новы, иные стары, одни были слишком фантастичны, другие как будто неплохи…

Если бы мы сумели выйти из этого предприятия целыми и невредимыми, не потерпев катастрофы, мы были бы счастливы.

У нас не было ни одного пенни — вот что нас беспокоило.

У нас не было театра — вот что казалось непреодолимой трудностью.

У нас не было труппы актеров-певцов, и мы никого не могли ангажировать… Нет денег — нет театра — нет труппы».

Все в точности так и обстояло, как рассказывал Крэг. Но в его рассказе слышатся ликующие интонации, сквозит радость художника, {80} получившего ничем не ограниченные возможности. Работа шла, писал он, «абсолютно свободно и счастливо». Нет денег, нет театра, нет труппы, однако нет и ненавистного ящика, нет проклятой «сцены-коробки»! Ее отсутствие побуждало искать — и находить — новые формы постановки.

Консерваторка в Хемпстеде не была приспособлена для театральных спектаклей. Большой помост соединялся со зрительным залом широкими нисходящими деревянными ступенями, где обычно традиционными группами располагались оркестранты со своими инструментами. Первым делом Крэг вынужден был превратить эту концертную эстраду в некое подобие сцены. «На переднем крае платформы, — вспоминал он спустя много лет, — я установил широкую сценическую раму, которую поддерживали восемь вертикальных шестов»[[140]](#endnote-138). Кроме того еще шесть или восемь таких же вертикалей Крэг водрузил в глубине образовавшейся сцены, применяясь к очертаниям концертного помоста. Но и самый помост он тоже видоизменил: в глубине устроил еще одну высокую платформу, а спереди — дополнительную низкую площадку, нечто вроде просцениума. В результате у него получилась глубокая и широкая пятиступенчатая сцена, лишенная обычных боковых кулис. Ширина сцены вдвое превышала ее высоту. По словам Крэга, он вовсе не стремился поразить зрителей оригинальностью пропорций, просто старался расчистить место для больших группировок хора. И тем не менее пропорции возникли непривычные: удивлял и прямоугольник сцены, сильно растянутый по горизонтали, удивляло и то, что действие велось на пяти разновысотных площадках. Да и рама оперного спектакля выглядела странно: ничего похожего наколотой портал. Вместо традиционного золота Крэг удовольствовался широкими полосами тусклого серо-коричневого сукна, со всех сторон замыкавшими зеркало сцены.

Вознамерившись поставить спектакль, Крэг сразу же принял на себя не только обязанности режиссера, но и обязанности театрального художника. Две эти отдельные и различные профессии он слил воедино, кажется даже нисколько о том не задумываясь. Конечно, легко было бы объяснить такое «совместительство» чисто практическими соображениями: Перселловское общество было не настолько богато, чтобы приглашать еще и художника, а Крэг превосходно владел карандашом, резцом и кистью. И все же не эти прозаические аргументы решили дело. Просто-напросто, как показало будущее, Крэг иначе работать не мог. Режиссура Крэга начиналась с эскиза. Прообраз спектакля возникал на плотном листе бумаги или на куске картона. В таком зрительном предощущении формы был для Крэга залог цельности всего замышляемого творения. Этот метод имел свои недостатки, впоследствии Крэг {81} не однажды — и очень болезненно — их ощутил. Но преимущества получались огромные, они сказались в первой же крэговской постановке, ибо ее общая идея подтверждалась и развивалась во всех частностях и подробностях сценического мира, созданного Крэгом.

Кардинальное новшество композиции «Дидоны и Энея» состояло в том, что режиссер отказался от принципа воссоздания места действия, трагедии и выдвинул взамен принцип эстетической организации сценического пространства. Сцена больше не должна была ни пояснять, ни комментировать, ни так или иначе оправдывать развитие действия. Она иначе осмысливалась. Сцена отныне оформлялась так, чтобы видимое публике пространство воспринималось как трагедийное и выражало собою суть трагедии, несло в себе зримый образ трагедии. Такой подход в известной мере напоминал уже знакомые нам парижские, Фора и Люнье-По, поиски ассоциативной, «аккомпанирующей» декорации. Отчасти сходны с парижскими были и крэговские приемы освещения сцены. Но дальше начинались различия, и очень существенные. Независимо от того, знал ли Крэг, хотя бы понаслышке, об экспериментах парижан (скорее всего не знал), он предложил и осуществил принципиально иную интерпретацию пространства сцены.

Зрительный образ словно бы сам собою держался на прочном каркасе архитектонических членений. Сценическая композиция выстраивалась по аналогии с композицией музыкальной. Музыка диктовала архитектонику, архитектоника организовывала весь облик спектакля, хотя пока что конструкция еще пряталась за украшающими одеждами. Режиссер с наслаждением укутывал ее всевозможным декором — волшебно-вуалевым, световым, цветовым. Его целью была прежде всего красота, полемически остро возражавшая против некрасивости, которой, в погоне за достоверностью факта, «выреза из жизни», домогались натуралисты. Такая полемика возникала неумышленно, она рождалась сама собой, ее провоцировали музыка и драматургия, с которыми имел дело Крэг, ставивший, в отличие от режиссеров-парижан, не стихи или поэмы, не метерлинковские «драмы ожидания», а высокую музыкальную трагедию. Методы «световой режиссуры» Крэга были полностью подчинены предощущению целостной трагедийной формы музыкального спектакля.

Когда Крэг говорил, что приобрел все свои навыки у Ирвинга и что ему «не нужно было лучшего учителя», он прежде всего имел в виду изощренное мастерство световой и цветовой партитуры, разработанное в Лицеуме. Не отказываясь от газового освещения, Ирвинг усовершенствовал систему цветных фильтров. Он применял прозрачные цветные лаки разных оттенков, впервые расчленил рампу на несколько секций, каждая из которых светилась {83} по-разному, впервые ввел в практику специальные световые репетиции, короче говоря, придавал свету огромное значение. И хотя Крэг пользовался светом иначе и совсем в иных целях, тем не менее опыт Ирвинга многое ему подсказал.

А кроме того, некоторые приемы Крэга были подсказаны довольно известным театральным экспериментатором Губертом фон Херкомером. Энтузиаст-вагнерианец, Херкомер был своего рода эклектиком: с одной стороны, ему импонировала натуралистическая достоверность оформления, с другой стороны, он, подобно Вагнеру, сохранял приверженность к старым оперным эффектам. Но в сфере освещения сцены Херкомер предложил нечто оригинальное. В его лекции, которую в 1892 г. прослушал молодой Крэг, было, в частности высказано такое соображение: «Через световое устройство мы прикоснемся к реальной магии искусства». Херкомер резко возражал против «смешной традиции рампового освещения» — такого рода протесты тогда слышались часто. Однако Херкомер протестами не ограничился. Есть сведения, что во время одного из своих экспериментальных спектаклей в театре Бюссей он (как и Люнье-По в постановке «Пелеаса и Мелисанды») отказался от рампы, вынес осветительную аппаратуру в зрительный зал и установил источники света в восьми метрах от сцены на высоте лиц актеров, дабы избежать «неестественного» освещения снизу[[141]](#endnote-139). Сын режиссера, Эдвард Крэг в 1968 г. прочел на Венецианском крэговском симпозиуме доклад «Гордон Крэг и Губерт фон Херкомер» и утверждал, что способ освещения сцены «Дидоны и Энея» сложился под впечатлением упомянутой лекции Херкомера[[142]](#endnote-140).

Для постановки оперы Перселла Крэг «взял напрокат самые лучшие по тем временам комплекты электрических ламп»[[143]](#endnote-141), которыми располагала одна лондонская фирма, демонстрировавшая раскрашенные фотографии с помощью волшебного фонаря. Возможности электричества тогда многих — не одного Крэга — побуждали по-разному экспериментировать с освещением сцены. Крэг действовал наиболее радикально. Ему и в голову не пришло устраивать в концертном зале нечто вроде театральной рампы, напротив, отсутствие рампы (неизбежной принадлежности «сцены-коробки») он воспринял как великое благо — и всю систему расположения источников света преобразовал полностью, отказавшись не только от рампы, но и от лампионов в кулисах, и от портальных софитов, и от расставлявшихся на планшете подсветок («бережков» или «щитков»).

Главный принцип был прост: свет падал на сцену сверху. И основную группу осветительных приборов Крэг установил поэтому высоко над сценой, на специальном «мосте», подвешенном за верхним {84} портальным обрезом. Но другую группу светильников он поместил на высокой подставке, сооруженной далеко от сцены, в глубине зала. Лучи этих далеких прожекторов шли не по вертикалям, а по горизонталям — над головами зрителей и оркестрантов (место которым было отведено непосредственно перед сценой) — они озаряли лица актеров и «рисовали» на заднике причудливые тени.

Если сцена в этом спектакле получилась растянутой в ширину (Бабле метко назвал ее «широкоэкранной»), то произошло это еще и потому, что, слегка сдвинув книзу верхний край рамы, Крэг смог установить за ним невидимые зрителям мощные лампы и добиться впечатления светового потока, льющегося с высоты.

Задолго до того, как электричество вошло в театральный обиход, устроители оперных спектаклей умели пользоваться цветными фильтрами, а также прозрачными завесами из тюля или газа. Розовые лучи согревали сцену в момент, когда необходимо было создать иллюзию восхода солнца, багряные лучи гасли, когда надо было показать, что день клонится к концу, близится ночь и т. п. Эти способы использовать цветной луч и прозрачный занавес в иллюзорных целях Крэг отклонил. В его постановке свет не притворялся «природным», «солнечным». Прозрачный занавес, который в прежних оперных спектаклях всегда находился на первом плане, Крэг отодвинул в глубину, чтобы он отделял три передние площадки от двух задних и позволял бы разнообразно варьировать освещение горизонта. Светло-серая газовая ткань, обретая в зависимости от окраски луча то голубоватый, то зеленоватый оттенок, придавала всей сценической картине ирреальный характер. Вообще световая режиссура Крэга добивалась абсолютно условного, с житейской точки зрения необъяснимого и немотивированного соответствия между световыми и цветовыми аккордами.

Единственной функционально оправданной деталью структуры спектакля был маленький трон Дидоны, сверху прикрытый куполообразным балдахином. Трон окружали зеленые решетки, сплетенные как бы из виноградной лозы, — кое-где виднелись и пурпурные грозди винограда. Сама Дидона восседала на алых подушках. Но где находился ее трон? Где был ее дворец? Ответ на эти вопросы мог быть только один: трон Дидоны — в распахнутом настежь сценическом пространстве, в бесконечном трагедийном мире. Ибо позади трона открывалась бескрайняя даль. Задник, на котором Крэг изобразил клубящиеся облака, в световом луче менял свой цвет, и ткань, переливаясь разными оттенками, от ультрамаринового до лилового, таинственно мерцала. Журналистка Мабель Кокс, видевшая спектакль, писала, что если в первом акте ощутима {85} была намеренная и резкая дисгармония зеленого, пурпурного, синего и багрового, то в последнем акте воцарялась спокойная и торжественная красота: «игра света на горизонте создавала глубокие переливы синевы, которая постепенно становилась все призрачнее, зелень и пурпур соединялись в многослойной гармонии»[[144]](#endnote-142).

Спустя несколько лет Крэг так сформулировал принцип постановки «Дидоны и Энея»: «цвет и линия в движении»[[145]](#endnote-143). Это означало, что и цвет и линия получали в сценическом пространстве внебытовой смысл и принимали на себя более важную миссию: их движение выражало динамику трагедийных эмоций.

В программе спектакля, раздававшейся зрителям и воинственно направленной против «ученого» историзма, провозглашался совершенно неожиданный по тем временам принцип «пренебрежения к деталям». Категорически отбрасывая требование достоверности подробностей (которое почиталось обязательным для всякого уважающего себя «передового» театра), Крэг вполне отдавал себе отчет в том, что этот отказ скорее всего будет воспринят как эпатирующая фраза. Тем не менее он откровенно сообщал истинные свои намерения. Он действительно не желал, чтобы зрители пристально разглядывали алебарды или мечи, камзолы или колеты: театр — не музей, взгляд, цепляющийся {86} за исторические реалии, не помогает, а мешает восприятию трагедийного действия.

Сцену отплытия Энея Крэг вел на фоне синего задника, и тревожные желтые лучи скользили в этот момент по прозрачной газовой завесе. Корабли были обозначены несколькими видневшимися в глубине линиями мачт. Воины Энея следовали за ним, высоко подняв тонкие пики. Горизонтально распластанное зеркало сцены пересекали вертикальные линии мачт и пик — этого было достаточно, никакие другие подробности режиссера не интересовали и зрителей не должны были интересовать.

Если впечатление, что в глубине сцены виднеются готовые отчалить корабли, могло быть создано одними только мачтами, то, значит, уже в разработке этого эпизода Крэг нащупал важнейший принцип, который впоследствии сам сформулирует и который потом многие станут за ним повторять. Принцип гласит: общее впечатление достигается «частью вместо целого». Но в дни, когда готовилась постановка «Дидоны и Энея», Крэг еще не пытался теоретически осознать и связать воедино собственные находки.

Интересно решил Крэг «сцену ведьм» — едва ли не самую необычайную в перселловской партитуре. Перселл поручил партию главной колдуньи мужскому голосу, что, как пишет В. Конен, «уже само по себе вызывает реакцию ужаса, чувство пугающего, уродливого искажения действительного мира… Суровая, тяжелая декламация, построенная на непривычно широких мелодических скачках, звучит на статичном, почти пустом ритмическом фоне. В ней слышится нечто одновременно и величественное, и зловещее»[[146]](#endnote-144). Крэг еще усилил это впечатление, превратив перселловскую колдунью в некое огромное бесполое и бесформенное чудовище, распластавшееся по планшету. Хламида, в которую чудовище было облачено, ниспадая с его плеч, устилало целую площадку. Чудовище выглядело сверхчеловечески огромным. Прорицания гибели Энея оглашали какой-то опустевший, оцепеневший мир. Жуткое существо, шевелившееся под серой тканью старого театрального занавеса, освещалось беглыми и бледными «зелеными и синими лучами света, пронизывавшими газовую завесу». Вокруг него, «подобно клочьям пены разбушевавшихся морских волн, поднимались и опускались»[[147]](#endnote-145), приплясывая и стеная, озлобленные фурии.

Конечно, в первой постановке Крэга не могло не сказаться влияние Бёрдсли и его последователей из «Общества нового английского искусства», молодых художников Никольсона и Прайда, с которыми режиссера связывали узы дружбы и сотрудничества. Общество объединяло преимущественно графиков, и Крэг в их {87} кругу чувствовал себя среди единомышленников. Девизом общества была «новая простота».

Свободные одеяния крэговской Дидоны, разумеется, отнюдь не случайно соответствовали стилю «art nouveau». Да и финал «Дидоны и Энея» был отмечен печатью изысканности и эстетизма с легким, но несомненным оттенком бердслеевского любования гибелью. Алые подушки на троне покинутой Дидоны вдруг становились черными. Хористы осыпали умирающую царицу листками розовой бумаги, имитирующими лепестки роз. Количество этих «лепестков» быстро увеличивалось, они падали не только из воздетых ввысь рук хора, но и «с неба», порхая и кружась в желтом луче, который освещал простертую ниц Дидону. Постепенно розовые лепестки покрывали и тело Дидоны, и весь планшет сцены. Финальный хор, «призрачный, как бы бестелесный, проникнутый спокойствием отвлеченной мысли», отрешенно звучал под «тающие» звуки оркестра[[148]](#endnote-146).

Премьера состоялась в дни, когда в разгаре была англо-бурская война, «вся страна жила тем, что ждала сообщений с юга Африки, и все же молодежь валом валила в хэмпстедский зал на спектакль Крэга и Шоу»[[149]](#endnote-147). Дени Бабле и Эдвард Крэг тщательно собрали отзывы рецензентов. «Постановка “Дидоны и Энея” в Хэмпстеде поистине мифологична», — писал один. «Я никогда не видел, чтобы любители так двигались на сцене, как движутся хористы в “Дидоне и Энее”», — утверждал другой. Третий заявлял, что этим спектаклем «открыто новое художественное направление». Четвертый сопоставлял работу Крэга со спектаклями Поула, с одной стороны, и со спектаклями Ирвинга, с другой, и находил, что метод Крэга внушает самые большие надежды, ибо только ему удалось достичь «трагической простоты»[[150]](#endnote-148).

Спектакль в Хэмпстеде сыграли всего три раза. Среди тех, кто успел эти представления увидеть, был Уильям Йетс, тогда уже известный поэт и основатель Ирландского литературного театра в Дублине. Работа Крэга его потрясла. Он написал Крэгу: «Я считаю ваши декорации к “Дидоне и Энею” самыми лучшими декорациями, какие я когда либо видел. Вы создали новое искусство»[[151]](#endnote-149). Через год в газетной статье Йетс подробнее изложил свою точку зрения. По его словам, Крэг «создал идеальную страну, где все возможно, где можно изъясняться стихами или музыкой или всю жизнь выражать себя в танце. И я мечтал бы увидеть в Стрэтфорде на Эвоне Шекспира в таких декорациях». Еще год спустя Йетс снова вернулся к вопросу о декорациях и костюмах Крэга. «Реалистическая декорация, — утверждал он, — сковывает воображение и является не чем иным, как плохой пейзажной живописью, в то время как декорация Гордона Крэга есть новое, специфически {88} присущее театру искусство: она может существовать только в театре, ее немыслимо отделить от персонажей, которые движутся на этом фоне»[[152]](#endnote-150).

Имя Шекспира было на устах у всех, кто восхищался постановкой «Дидоны и Энея». Холден Макфелл, поэт и критик, выражал надежду, что в форме, найденной Крэгом, «творения Шекспира с их интенсивной жизнью смогут, наконец, вернуться на сцену и заставят нас забыть те набившие оскомину зрелища, которые мы видим сегодня»[[153]](#endnote-151). Сам Крэг, без сомнения, только о Шекспире и мечтал. Но пока что никто не приглашал его ставить Шекспира, зато Перселловское общество, восхищенное и возбужденное успехом «Дидоны и Энея», охотно поручало молодому режиссеру новые музыкальные спектакли. В 1901 г. постановка «Дидоны и Энея» была с некоторыми изменениями перенесена на сцену лондонского театра «Коронет», где оперу исполнили еще шесть раз. Тогда же, в 1901 г. Крэг поставил и другую оперу Перселла, «Пророчица» (или «История Диоклетиана»), она шла в театре «Коронет» под названием «Маска любви». Затем в 1902 г. в небольшом лондонском театре «Грейт Куин стрит» была показана извлеченная Мартином Шоу и Крэгом из полуторавекового забвения опера-пастораль Георга Генделя «Ацис и Галатея». Древний миф о счастливых возлюбленных, об одноглазом циклопе Полифеме, одержимом страстью к грациозной нимфе Галатее и из ревности убивающем Ациса, побудил Крэга в данном случае искать особенно резкие контрасты между лучезарной безмятежностью начала спектакля и трагической суровостью финала. Задача осложнялась сравнительно скромными размерами сцены. Тем не менее идеи, опробованные в перселловских постановках, получили тут дальнейшее развитие. Простой, но выразительный фон, интенсивность «световой режиссуры» и поиски пластического эквивалента основным темам генделевской музыки — вот что в первую очередь занимало Крэга.

Первый, идиллический акт спектакля шел на фоне белого задника в темно-голубом освещении. Весело танцевали юные нимфы и юные пастухи, и беспечная радость их движений выразительно оттенялась крэговской костюмировкой. Если в «Дидоне и Энее» свободные одежды героев, сделанные из легких, льющихся, как бы струящихся дымно-прозрачных материй создавали впечатление тревоги, то в пасторали Генделя основным мотивом костюмов, опять-таки выдержанных в духе «art nouveau», стали ленты, узкие полоски шаловливо порхающей ткани. И даже томимая грустными предчувствиями Галатея в розовой тунике с такими же развевающимися вокруг ног лентами вписывалась в общую буколическую картину. Согласно крэговской партитуре, нимфы в непринужденных {89} позах ложились прямо на планшет, а пастухи в шляпах из золотистой соломки осыпали нимф бумажными розами. Разноцветные воздушные шары («какие вы могли за пенни купить на улице», — заметил критик Артур Саймоне) весело взвивались кверху.

Тут, продолжал Саймоне, как бы материализовалась сама радость бытия: «Вы испытываете реальное ощущение пасторальной сцены, радость игры, чувствуете природу, весну, свежесть воздуха, — такое чувство не возникло бы у вас, даже если бы вы слышали плеск настоящей воды среди настоящей травы и настоящих деревьев, изображенных живописцем, под настоящим небом, хорошо написанным на холсте».

Саймоне, чьи размышления о постановке «Ациса и Галатеи» были опубликованы спустя несколько лет после премьеры, попытался сформулировать главные принципы нового сценического искусства, какое создает Крэг. Цель режиссера, утверждал критик, «состоит в том, чтобы перенести нас за пределы реальности. Он заменяет изображение объекта тем образом, который этот объект вызывает в нашем сознании… Глаз теряется среди этих контуров и этих суровых плоскостей, точных и вместе с тем метафизически таинственных; наш разум принимает их легко, схватывает сразу, так же непосредственно, как и условность стихотворной пьесы… Всем его постановкам присущи величие, отдаленность, безграничность, таинственность. Прозаически обнаженный каркас его сценических композиций содержит в себе поэзию»[[154]](#endnote-152).

Значит, сценические композиции, которые создавал Крэг, воспринимались как «прозаически обнаженные». То, что «таинственным» и поэтичным может быть простое, геометрически расчерченное пространство, казалось своего рода парадоксом, требующим пояснений. Хотя Крэг все еще отдавал изрядную дань изяществу в духе Бёрдсли, в его работах этой поры доминировало и постепенно усиливалось движение к простоте «каркаса», к «немногословности» формы, к подчеркнутой и откровенной акцентированности основных ее элементов — линии, цвета, жеста.

Воля к лапидарности явственно проступила в решении второго акта «Ациса и Галатеи», но столь же явственно чувствовалась здесь и символистская однозначность мотива. В сценическое пространство медленно, подобно грозовой туче, вползала исполинская тень Полифема. Тень неуклонно, подобно Року, надвигалась на возлюбленных, которые, обнявшись, застыли посреди сцены в красном световом луче. Тень циклопа постепенно наступала на них, захватывала всю сцену. Критик Макс Бирбом писал, что на подмостках появился «подлинный гигант, уникальный и грандиозный, какого никогда и нигде в театре не видывали»[[155]](#endnote-153).

{90} В третьем акте, следуя за Генделем, Крэг завершал трагедийное действие эпической нотой холодного и печального — как бы вечного — звучания. Если фоном радужному настроению первого акта служил белый вуалевый занавес в глубине сцены, освещенный голубым лучом, если во втором акте на горизонте возникали золотые контуры дворца, которые затмевала тень циклопа, то в третьем акте фон был туманно серый. Пространство казалось подернутым клубящейся дымкой. Скорбь Галатеи, оплакивавшей возлюбленного, окрашивала картину в траурно блеклые тона. Тут, однако, согласно сюжету, необходимо было показать и метаморфозу Ациса, который после смерти воскресает в виде вечно журчащего ручья. Крэг мог бы — с помощью сценической машинерии — обставить такое превращение не менее эффектно, чем эпизод с тенью Полифема. Но он поступил иначе; на сером занавесе вдруг начиналось, аккомпанируя музыке, таинственное кружение изогнутых, вьющихся, колеблющихся линий. Возникал не «образ ручья», возникала отдаленная декоративная и музыкальная ассоциация — тема движения, длящегося и за порогом небытия.

Дени Бабле указал на этот момент как на «типичный» для эстетики Крэга того времени «пример сочетания откровенной условности и декоративного символизма»[[156]](#endnote-154). Формула Бабле, видимо, верна, тем более, что такого рода ассоциации были типичны и для парижских символистских спектаклей. Но тут необходима все же одна оговорка: символистские мотивы в оперных постановках Крэга вступали в довольно сложные, а подчас и внутренне противоречивые взаимоотношения с музыкальной первоосновой спектаклей, с партитурами Перселла и Генделя. Когда же Крэг взялся вместе с Мартином Шоу за постановку музыкальной драмы «Вифлеем», авторы которой, либреттист Лоренс Хаусман и композитор Джозеф Мура, интерпретировали евангельский сюжет в символистском духе, то сразу же выяснилось, что и режиссер и дирижер с этим духом мириться не хотят. Крэг перекроил либретто, сделал в тексте много купюр, соединил две важные роли в одну и т. п. Кроме того, Крэг и М. Шоу ввели в партитуру целый ряд фрагментов из произведений Палестрины, Баха, Бетховена. Джозеф Мура, скрепя сердце, подчинился их совместному натиску. Усилия режиссера и дирижера имели одну ясно выраженную цель: избежать новомодной расслабленности текста и музыки, придать представлению намеренно архаизированный, более суровый облик. Эдвард Крэг полагал, что его отец сознательно стилизовал внешность спектакля «под Рембрандта» и напоминал высказывание Гордона Крэга: «Рембрандт — прирожденный драматург, хотя он и обходился без слов»[[157]](#endnote-155). Действительно, в группировках спектакля «Вифлеем» и особенно в манере их освещения некоторое влияние рембрандтовских {92} полотен, характерной для Рембрандта игры светотени можно было уловить. Но не оно одно определяло стиль и общие очертания композиции.

Как и опера «Дидона и Эней», музыкальная драма «Вифлеем» ставилась не в театре, а в большом зале Имперского института в Кенсингтоне. По этому поводу стоит вспомнить быть может излишне категоричные, но примечательные слова Питера Брука: «Эпоха за эпохой самые яркие театральные события происходят за пределами специально отведенных для них помещений»[[158]](#endnote-156).

Бесспорно одно: опять очутившись в ситуации, когда все пропорции будущей сцены полностью зависели от его воли (ибо в кенсингтонской аудитории не было вообще никаких подмостков), Крэг выстроил огромный — глубиной в 50 м — помост, который занял почти половину длинного зала. Как и в Хэмпстеде, сцена была «широкоэкранной», растянутой по горизонтали и невысокой. Как и в Хэмпстеде, Крэг отказался от рампы, портальных софитов, боковых лампионов: сцена освещалась сверху и — сильными прожекторами — из глубины зала. Однако (в отличие от консерваторского зала Хэмпстеда, в акустическом отношении идеального) акустика кенсингтонской аудитории оставляла желать лучшего. Чтобы преодолеть акустические дефекты, Крэг распорядился затянуть стены и потолок зала голубой холстиной. Это новшество дало двойной результат: во-первых, недостатки акустики были устранены, во-вторых, зал превратился в естественное продолжение сцены, где Крэг, манипулируя сменой занавесов и световыми лучами, вел действие в основном под звуки старинной музыки.

В первом эпизоде на фоне темно-синего неба отчетливо рисовались фигуры пастухов в грубых овчинах. Пастухи сидели недвижимо, сжимая в руках длинные кнуты. Возле их ног на полу слегка колебалась покрытая мешковиной масса — казалось, там греются, прижимаясь друг к дружке, овцы. Вся атмосфера дышала спокойствием и тишиной. В бесконечности синего неба зажигались звезды.

Во втором эпизоде позади наклонной прямой линии помоста, условно изображавшего холм, фон становился тревожно пурпурным. К холму одна за другой, «волна за волной» («волнами» именовал эти движения сам Крэг) поочередно устремлялись отдельные группы персонажей. Сперва к деве Марии шли волхвы, трое старцев, первый в черном одеянии, второй в сером, третий в белом. Затем к ней приближались паломники-бедняки, нищие и убогие, калеки на костылях, кающиеся грешники, преступники, убийцы с окровавленными бородами. Были в этой группе и бродячий музыкант, и актер-кукольник, влачивший за собой марионетку. Следующая «волна» катилась к сцене из глубины зала. Позади {93} зрителей начиналось шествие пастухов и ангелов со святым Иосифом во главе. Следом за ними важно вышагивали паломники-богачи в ярких зеленых, золотых и алых нарядах[[159]](#endnote-157).

Главным событием музыкальной драмы был момент чуда: рождение Христа. Это мгновение в партитуре Крэга символически фиксировалось мощным вертикальным лучом света («столбом света»), который вспыхивал в колыбели и снизу вверх прорезал потемневшее пространство сцены, озаряя одну только фигуру богоматери, склонившейся к младенцу. (Ребенок «подразумевался», рождался из света, никакой куклы, обычной в таких случаях, не было.) За спиной Марии недвижимым полукружием стояли едва различимые во мгле пастухи. Затем световой столб как бы разливался вширь, оживали краски, начиналась радостная игра пурпура и золота, зелени и синевы.

Конечно, постановка в целом была всего лишь рождественской иллюстрацией к евангельскому тексту. Но Крэг, опираясь в основном на музыку Палестрины и Баха, сумел — с помощью максимально простых и мощных световых эффектов — создать суровое и возвышенное, истинно мистериальное зрелище.

Герой романа Германа Гессе «Игра в бисер» магистр Иозеф Кнехт, характеризуя ту самую музыку, к которой испытывали непреодолимое влечение и Мартин Шоу, и Гордон Крэг, рассуждал так: «Между 1500 и 1800 годами сочинялась всякая музыка, стили и средства ее были весьма различны, однако дух или, вернее, этическое содержание ее было одним и тем же. Позиция человека, нашедшая свое выражение в классической музыке, повсюду одна и та же, она основана на одном и том же виде познания жизни, стремится к одному и тому же виду превосходства над случайным. Основные черты классической музыки: знание о трагизме человеческого бытия, приятие человеческого удела, мужество и ясность… Это неизменно некое противление, некая неустрашимость, некое рыцарство, и во всем этом отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной ясности»[[160]](#endnote-158).

Прекрасная тирада магистра Кнехта позволяет понять позицию, занятую Крэгом в первые годы нового столетия. «Мужество и ясность», одушевлявшие его музыкальные спектакли, противились скорбной фатальности, свойственной символистскому искусству. Крэг выламывался из символизма, ибо его мироощущение с символистским мироощущением не совпадало. Он не склонен был ни к фатальной покорности судьбе, ни к модному сплину, ни к пессимизму вообще. Да, его привлекали изнеженность и тонкая ирония Бёрдсли, да, его чрезвычайно волновал и воодушевлял героико-мистический пафос гравюр Блейка. И тем не менее он всегда ставил Монтеня, Баха, Рембрандта, а, главное, Шекспира выше всех — {94} выше Блейка и Патера, выше Уитмена и Ницше. Впервые возвращая к сценической жизни Перселла, Крэг хотел и смог выразить в своих спектаклях — словами того же Гессе — «знание о трагизме человеческого бытия». Но это было бесстрашное знание, без характерных для символистов ламентаций и молений, — вот что существенно.

В отличие от «проклятых поэтов» (начиная с Бодлера) и от Метерлинка, замершего в страхе перед «трагизмом повседневности», Крэг сохранял твердую веру в идеалы гуманизма и неуклонное стремление к истине. Такая мировоззренческая позиция предопределила весь его дальнейший путь к Шекспиру.

Гессе закончил свою «Игру в бисер» в 1943 г. Спустя еще два с половиной десятилетия, в 1968 г., Питер Брук уверенно заявил, что «в течение полувека Европа находилась под влиянием Гордона Крэга, показавшего несколько спектаклей в Хэмпстеде, в помещении церкви»[[161]](#endnote-159). Фактические ошибки Брука очевидны: в Хэмпстеде, и не в церкви, а в зале консерватории, дан был только один спектакль, «Дидона и Эней» («церковь» в тексте Брука появилась, вероятно, просто потому, что Мартин Шоу, органист Хэмпстедского собора, сперва действительно предлагал Крэгу «поставить оперу в церкви»[[162]](#endnote-160).) Однако эти оплошности не меняют дела, в главном Брук совершенно прав.

Ибо музыкальные спектакли Крэга дали мощный толчок дальнейшим исканиям и экспериментам большой плеяды европейских режиссеров. В ранних работах Крэга впервые предстал новый способ создания сценической формы: форма возникала вовсе без применения декораций в их прежнем каноническом виде — силой одной только выразительной игры меняющихся занавесов и света. Возник новый принцип построения структуры спектакля.

Что же касается самого Крэга, то в момент, когда со смертью королевы Виктории (1901) отошла в прошлое целая эпоха и начался сравнительно короткий отрезок английской истории, обычно именуемый «эдвардианским», он сосредоточенно размышлял об одном: как реализовать свои идеи в шекспировском трагедийном спектакле. Но эти планы снова и снова приходилось откладывать на будущее.

Пока Крэг в содружестве с Мартином Шоу работал над музыкальными представлениями, ему не приходилось сталкиваться ни с ремесленными навыками актеров, ни с коммерческими интересами, которым подчинялась деятельность профессиональных трупп. Любители, участвовавшие в его оперных спектаклях, репетировали с воодушевлением и фантазии режиссера принимали без всякого страха. «Несмотря на множество обычных трудностей, — вспоминал {95} потом Крэг, — у меня не было ни единого врага в нашей обширной труппе. Ни единого!»[[163]](#endnote-161) Когда же Перселловское общество прекратило свое существование, и Крэг предпринял попытки подчинить себе профессиональный коммерческий театр, оказалось, что тут, на этой территории, единомышленников у него мало, а его новшества встречают упорное сопротивление.

Первый опыт был скромным, однако огорчительным. В театре Шефтсбери в 1903 г. Крэгу поручили внести коррективы в постановку пьесы Р. Г. Леджа «Меч и песня» и сделать к ней три декорации. Он все это сделал. «Но то, что он придумал, и то, что в конце концов увидела публика, — констатировал Мартин Шоу, — были совершенно разные вещи». На полях томика мемуаров М. Шоу, изданного в 1929 г., Крэг в этом месте написал: «Вот почему я хотел стопроцентной свободы, когда работал в театре»[[164]](#endnote-162).

Увы, ничего похожего на «стопроцентную свободу» не предвиделось, хотя театром в Шефтсбери руководил его дядя, Фред Терри, а две следующие постановки — «Викинги» («Воины Гельголанда») Ибсена и «Много шума из ничего» Шекспира — Крэг осуществил в театре, где хозяйкой была его мать, Эллен Терри. Прославленная артистка взяла в свои руки «Империал-театр» в первую очередь потому, что хотела предоставить сыну широкое поле деятельности и поддержать его опыты собственным авторитетом. Все же Крэг и в этой труппе вынужден был считаться с апломбом, привычками и приемами опытных актеров. Даже сама Терри нередко не желала повиноваться его «прихотям» и «капризам». Она не могла отказаться ни от излюбленных поз, ни, главное, от туалетов, которые были ей к лицу и нравились публике, но впоследствии не без кокетства писала о том, что ей, «актрисе викторианской эпохи», представительнице «старой школы», удалось вместе с сыном «предвосхитить сценические идеи на целый век вперед»[[165]](#endnote-163).

Спешка, которая сопутствовала жизни театра, зависимого от кассы, давала себя знать. Интервалы между крэговскими премьерами 1903 г. коротки. 21 января «Меч и песня», 16 апреля «Викинги», 23 мая «Много шума». При таких темпах напрасно было бы надеяться, что замыслы Крэга будут достойно воплощены. Он, тем не менее, жаждал доказать, что и за короткие сроки можно добиться многого. И в «Викингах», и в «Много шума» он заставил актеров осваивать совершенно непривычные для них пространственные конфигурации. В обоих случаях предложенные Крэгом решения уходили далеко от установившейся традиции, а в «Викингах» вступали в прямую полемику с ремарками Ибсена. Полемика была обусловлена желанием Крэга найти сценический эквивалент нордическим сагам о викингах: Ибсен их переосмысливал, стремясь {96} разглядеть в древних героях земные индивидуальные характеры, Крэга влекло к изначальным образам легенды.

Во втором акте «Викингов» Ибсен предлагал пересечь пиршественный зал двумя параллельными, ведущими в глубину сцены, к горящему камину, линиями длинных столов с почетным председательским местом в конце каждого. Ибсену виделась прямоугольная, развернутая по горизонтали вширь и вглубь, заполненная многолюдной массовкой картина. Крэг же впервые в своей режиссерской практике всю композицию подчинил вертикальным движениям. Отвесно падающие сверху вниз линии образовывали на приподнятом подиуме геометрически ясный круг. На фоне дымно-серой завесы, полукружием замыкавшей всю сцену, от планшета до колосников, Крэг поставил уникальный в своем роде стол в виде огромного кольца. Два почетных председательских места для Двух героев, Гуннара и Сигурда, возвышались в наиболее отдаленных от зрителей точках окружности, а самая близкая к публике часть кольца была посредине разъята, разорвана. Этот разрыв позволял режиссеру вводить внутрь кольца — и, значит, в самый центр площадки — сумрачных ораторов-викингов, придавая вескую значительность каждому их слову и жесту. Справа и слева от стола высились тяжелые кованые канделябры. Сильно дымили горящие свечи. А наверху, точно повторяя круговые очертания пиршественного стола, равная ему диаметром, свободно парила в воздухе грандиозная корона. Два больших круга, верхний (корона) и нижний (стол-кольцо) как бы перекликались друг с другом.

Витающая под колосниками крэговская корона и в наши дни снова и снова возникает в самых разных спектаклях (напомним хотя бы шекспировского «Генриха IV» в БДТ, 1969), причем их постановщики, быть может, даже не знают, что цитируют Крэга.

Общий облик «Викингов» поразил зрителей Лондона, рецензенты рассыпались в похвалах спектаклю. Но Крэг удовлетворения не испытывал. Профессиональные актеры то и дело небрежно разрушали и портили его мизансценические построения. А двигались многоопытные «жрецы искусства» вообще куда хуже, чем неискушенные любители, с которыми он ставил оперы Перселла и Генделя. Кроме того, они не скрывали недовольства причудами режиссера, который настойчиво упрощал и, по их мнению, обеднял костюмировку. Коль скоро действие происходит «давно», значит, наряды нужны богатые, считали актеры. А Крэг, как мы знаем, враждебно относился к самой идее «костюмного спектакля».

Когда Крэг замышлял «Много шума из ничего», его фантазию без сомнения пришпоривало желание если не превзойти, то по крайней мере оспорить прославленную костюмную постановку Ирвинга. «Мейнингенцы, — писал Крэг полвека спустя, — вообще {98} наложили свой отпечаток на Ирвинга, но в этом смысле ни одна из его постановок не могла соперничать с “Много шума из ничего”». По словам Крэга, «особенно замечательна была сцена в соборе»[[166]](#endnote-164). Как раз этой-то сцене он и отдал максимум энергии. Ему важно было возразить Ирвингу не там, где Крэг угадывал его слабости, а в том пункте, где Ирвинг обнаружил силу.

Сцена в соборе у Ирвинга восхищала зрителей живописностью, теплотой красок, изяществом и светской непринужденностью мизансцен. Интерьер собора в постановке Лицеума уподобился бальному залу. Ничего возвышенного, сколько-нибудь соприкасавшегося с культовым характером помещения, с идеей храма, в ирвинговском прочтении этой сцены не было и в помине. Ирвинг не забывал, что ставит комедию и, в соответствии с правилами жанра, добивался легкости, живости, ироничности. Крэг к требованиям жанра отнесся довольно пренебрежительно. Он ставил комедию Шекспира, и для него в данном случае имя поэта было важнее, чем жанровая природа вещи. А потому в композиции Крэга архитектурные мотивы возобладали над мотивами живописными и снова, как и в «Викингах», главную, формообразующую миссию приняли на себя сильные, твердые вертикали. Их многократно повторенная, величавая устремленность в высоту (отчетливо видимая на сохранившемся крэговском эскизе) не допускала и мысли о том, что под этими готическими сводами может вестись всего лишь остроумная комедийная пикировка. Напротив, Крэг создавал атмосферу таинства, тревожную и напряженную, это впечатление усиливали звуки органа, оно возникало как результат тщательно продуманных приемов световой режиссуры. Один из рецензентов писал: «И подмостки, и зрительный зал сперва погружены в глубокую темноту, слышна только органная музыка, которая доносится из мрачной глубины сцены. Вдруг сильный столб света вырывает из мглы распятие, возвышающееся в алтаре, а потом заливает весь центр сцены. Это — свет таинственный, мистический, призрачно-голубой… Постепенно свет становится теплее, он как бы исходит из алтаря и от фигуры священника движется к Клавдио и Геро, а затем обнимает всех остальных персонажей, с поистине византийским великолепием заставляя темноту расступиться. Все совершается так, словно бы все мы, зрители, вдруг очутились внутри огромного собора»[[167]](#endnote-165).

Этот отзыв позволяет понять замысел Крэга и увидеть, насколько его решение было полемично по отношению к ирвинговскому. Характерно, что даже такой пристрастный зритель, как Шоу, называвший «Много шума из ничего» скверной, «никуда не годной пьесой», в письме к Эллен Терри сознался: «Я никогда раньше не видел, чтобы сцена в церкви у кого-нибудь выходила, {100} был убежден, что она вообще не может выйти… В целом ничего подобного никогда еще театр не видывал»[[168]](#endnote-166). Были на премьере «Много шума» и сам Ирвинг, и его друг поэт Суинберн, оба хранили отчужденное молчание[[169]](#endnote-167). Зато молодого немецкого дипломата графа Гарри Кесслера увиденное потрясло. Особенно восхитил его «мощный столб света, который сверху падал на гигантский крест и затем мало-помалу распространялся вширь многоцветным потоком. Световое сияние постепенно захватывало сцену, вырывая из тьмы всех персонажей, весь просцениум… Это было одновременно и просто, и сурово — антитеза пышному великолепию сравнительно недавней постановки Ирвинга»[[170]](#endnote-168).

Холодное молчание Ирвинга не удивительно — он понял, что Крэг пытается оспорить одно из его лучших творений и, конечно, убедился, что в целом попытка молодого режиссера не удалась: Крэг прошел мимо тонкой, двусмысленной иронии, которая пронизывала ирвинговский спектакль, постаревшая Терри играла Беатриче хуже, чем в Лицеуме, остальные исполнители сравнения с актерами Лицеума не выдерживали и, конечно же, у Крэга не было и быть не могло Бенедикта, подобного самому Ирвингу. Все это сознавал и Крэг. Актеры упрекали молодого режиссера в том, что он львиную долю внимания отдал сцене в соборе, а остальные эпизоды поставил неинтересно. В их упреках своя правда была, но Крэг виноватым себя не чувствовал. Он метал громы и молнии, проклиная необходимость работать второпях, негодуя против «коммерциализма», разъедавшего и общество, и искусство. Вся атмосфера «Империал-театра» Эллен Терри, в частности, и английского театра вообще казалась ему более непереносимой, отвратительной. Он готов был, очертя голову, бежать куда глаза глядят — вон из этого закулисного мира, вконец отравленного меркантильностью, непомерными амбициями и косностью актеров, «традициями», вся суть которых сводилась к пышной псевдоисторической костюмировке, к картинным жестам, к постоянной заботе о том, чтобы «премьер» находился на виду, возле рампы.

Сложность состояла в том, что просто покинуть сцену, как он это сделал в 1897 г., Крэг теперь, в 1903 г., уже не мог. Тогда он разорвал все связи с театром отчасти именно потому, что хотел найти и твердо определить свое призвание. Сейчас вопрос, чему должен он посвятить жизнь, был решен окончательно и бесповоротно. («С 1900 г. и по сегодняшний день, — напишет Крэг в середине века, — у меня есть на всё про всё одна-единственная мысль — ТЕАТР»[[171]](#endnote-169).) Но столь же отчетливо виделось и другое: искусство, которое он жаждет преобразовать и обновить, отнюдь не склонно ни к преобразованию, ни к обновлению.

{101} Бабле цитирует неопубликованную рукопись 1903 г., где Крэг самому себе советует стремиться к простоте и организовывать сценическое пространство вокруг «одного, центрального объекта, выражающего основную идею, из множества мыслимых мотивов выбирать один»[[172]](#endnote-170). Но тогдашняя английская сцена отнюдь не была предрасположена к тому, что Крэг называл «упрощающими решениями»[[173]](#endnote-171).

В этот критический момент вышеупомянутый граф Гарри Кесслер, который видел «Маску любви», «Викингов» и «Много шума» и с этих пор навсегда уверовал в гений Крэга, пригласил его в Веймар. Крэг принял предложение без колебаний. Он покидал Англию, не имея никаких мало-мальски конкретных планов, уповая только на то, что в Германии обретет вожделенную свободу действий. Скоро стало ясно, что в герцогском театре в Веймаре ему делать нечего. Тогда Кесслер свел Крэга с Отто Брамом. Руководитель берлинского Лессинг-театра пользовался репутацией режиссера-новатора, закаленного в боях против окостеневших традиций. Казалось, он должен пойти навстречу молодому англичанину и поддержать его дерзкие планы. Увы, и этот расчет не оправдался. Поначалу Брам действительно увлекся идеями Крэга, доверил ему постановку «Спасенной Венеции» Отвея. Затем, однако, между Брамом и Крэгом возникли непримиримые разногласия.

# **{102}** Глава четвертаяТрагическая геометрия*Эскизы к «Гамлету» 1901 – 1904 гг. Разрыв с Отто Брамом. «Первый диалог». Трактат Серлио и сценическая архитектоника Крэга. Сезанн и Крэг. Пространство, время, действие. Аппиа и Крэг*.

Сложные перипетии биографии Крэга не отвлекали его от размышлений о «Гамлете». Напротив, «Гамлет» находился как бы в глубинном подтексте всех без исключения крэговских работ начала 1900‑х годов. Однако свой поразительный эскиз 1899 г. Крэг на какое-то время мысленно перечеркнул, вытолкнул из сознания. Словно бы вообще позабыл однажды явившийся ему образ. Тетрадь гамлетовских эскизов, сделанных в 1901 г., никак и ничем не связана с эскизом 1899 г., новые рисунки гораздо более практичны, технически сравнительно легко осуществимы, а эстетически вполне приемлемы для тогдашней сцены, хотя бы и для сцены Лицеума. Легко было бы предположить, что Крэг в данном случае имел в виду некую конкретную цель, намеревался где-то, в каком-то театре осуществить постановку трагедии, умышленно упрощенную, суровую, избавленную от излишеств декора и костюмировки. Но никаких сведений о такого рода планах или переговорах Крэга до нас не дошло, и потому эту гипотезу, вероятно, следует отбросить.

Видимо, все-таки практичность эскизов 1901 г. несколько иного свойства. Они практичны и связаны с предшествующим театральным опытом лишь постольку, поскольку целостного всеобъемлющего замысла трагедии у Крэга еще нет. Скорее всего, это вовсе не эскизы некоего предполагаемого спектакля, а наброски, зафиксировавшие процесс поисков общей идеи произведения. Идеи, нервно и смутно пульсирующей где-то в подсознании художника, неясной, едва предугадываемой, неуловимой. Идея словно томится в ожидании формы, способной самое идею в себе сконцентрировать, организовать, собою определить.

Расхожее мнение, будто форма рождается, дабы адекватно воплотить уже «готовую», созревшую идею, чрезвычайно упрощает действительный механизм творческого процесса. В искусстве идея возникает тогда, когда форма становится видима внутреннему взгляду {103} художника. Поиски формы суть поиски идеи, и наоборот. Сознание и подсознание участвуют в творческом акте на равных правах, мысль мертва и пассивна, пока она не определилась образно, зримо, формально.

В эскизах 1901 г. отразился период разнообразных и разнородных проб. Эскизы один с другим несовместимы, друг друга опровергают. Причем ясно, что на этом этапе самая трудная, мучительная для режиссера проблема — пространство «Гамлета».

В одном случае (эскиз I акта) зеркало сцены урезано, ее края закрыты нейтральными завесами, и вся компактная, подобная барельефу композиция вписана в квадрат, вплотную придвинутый к линии рампы: чуть поодаль, в центре — силуэты короля и королевы, слева, ближе к публике — фигура Гамлета.

В другом случае (эскиз II акта) Крэгу нужен весь планшет. Слева направо по диагонали ведет в глубину долгая, постепенно сужающаяся (пока еще в строгом повиновении правилам перспективы) линия коридора. Коридор, перекрытый полукружиями сводов, дважды пересекают легкие занавесы. Мыслится пространство расчленяемое, меняющееся, способное по воле режиссера то сокращаться, то увеличиваться.

{104} В третьем случае предлагаемая Крэгом установка не диагональна, а фронтальна, не изменчива, а тяжеловесно стабильна. Середина планшета пуста, будто предназначена для балетного представления. И справа и слева на планшет трижды вылезают навстречу друг другу громоздкие каменные лестницы. Симметрия полнейшая. В глубине каменные стены прорезаны высокими аркадами. Их абрисы тоже послушны требованиям симметрии, вторят друг другу.

Что ни эскиз, новый принцип. Фронтальность или диагональ? Глубокая сцена или же уплощенная? Статика или динамика? Асимметричность или симметрия? Все эти вопросы остаются открытыми. И тем не менее некоторые мотивы настойчиво повторяются. Все более властно доминируют вертикали. Воля к высоте явлена еще не столь энергично (два года спустя, в «Викингах» и в «Много шума» она, как мы помним, заявила о себе более гордо), но воля эта уже существует.

Во всех эскизах данной серии заметно пренебрежение к подробностям. Как и в оперных постановках, Крэг не придает значения мелочам, не фиксирует детали. На одном из набросков виден проем витражного окна. Рисунок витража намеренно неясен. Там что-то изображено. Что именно? Крэг не желает отвечать на этот вопрос.

Столь же скупо обозначены мизансцены. Но если пренебрежение деталью есть принцип, то неопределенность мизансцен — результат смутности замысла. Только однажды мизансцена, что называется, нашлась и затем надолго застряла в сознании режиссера: Гамлет, одиноко сидящий у края просцениума, а позади него, на возвышении — королевская чета. В позах Клавдия и Гертруды — недвижное величие, в позе Гамлета — тревога. Они, кажется, будут вечно восседать на троне, он готов сию же секунду вскочить с места. Кстати, как раз этот эскиз I акта — самый интересный и с точки зрения пространственной. За спинами короля и королевы плавно возносятся ввысь три сомкнутые воедино вертикальные плоскости. Их троекратное движение словно осеняет собою торжество несокрушимой власти, враждебной Гамлету, но в то же время выражает и силу его собственного одинокого духа.

Мизансцена проистекает из данной пространственной структуры, но мизансцена же и организует, «держит» всю ее форму.

Итак, три важных мотива уже брезжили в сознании Крэга: неподвижность власти, одиночество Гамлета, вертикали.

Эти мотивы развиваются затем в более поздних работах, причем нередко Крэг явно опирается на опыт недавних музыкальных спектаклей, в частности использует прием внерампового освещения прозрачных — газовых или тюлевых — занавесов. И все же начиная с 1903 г. эскизы Крэга становятся менее практичны. Если некоторые из них сценически вполне осуществимы, то другие представляют {105} собой вольные графические вариации на темы «Гамлета»: в начале века театральная техника реализовать такого рода фантазии не могла. Симптоматично, однако, само по себе тесное хронологическое соседство «невоплотимых» рисунков, пренебрегающих условиями современной сцены, с эскизами, трезво учитывающими эти условия. Понятно, что и свободные графические импровизации, и наброски, которые можно было бы назвать «рабочими», имели одну общую цель: поиски пространственного образа трагедии.

Последний из эскизов лондонского периода (1903), бесспорно, фантастичен. Перед нами два огромных прямоугольных объема, поставленных чуть наискось по отношению к воображаемой линии рампы. Оба эти прямоугольника вытянуты вверх и освещены в лоб, прямой наводкой из глубины зрительного зала. Сзади каменных глыб {106} глухой черный фон. Между глыбами довольно широкий проем, в который дерзко заглядывает черная человеческая фигурка.

Ее порывистое движение контрастно соотнесено с грозной неподвижностью камня. Грозной потому, что вся эта статичность обманчива. Крэгу тут удалось создать тревожное предощущение близящегося сдвига, вероятной, даже неминуемой катастрофы. Тяжелые каменные глыбы могут стронуться с места, сомкнуться, и человеческая фигурка тотчас же будет раздавлена. Вверху, на высоте левой глыбы виднеется еще одна человеческая фигура, ее контур почти сливается с мрачной чернотой фона.

Черный непроглядный фон воспринимается как некая самостоятельная субстанция, как инфернальная тьма. Могучая твердь каменных объемов ей тайно аккомпанирует: вся материальная структура композиции враждебна человеку.

Эскиз не нуждается в пояснениях: совершенно очевидно, что перед нами — зачин трагедии, сцена стражников. Столь же очевидно и общее восприятие Эльсинора: каменной тверди, чья тяжесть смертельно опасна для живой плоти и живой души.

Серия эскизов 1904 г., выполненных уже в Германии, свидетельствует о том, что теперь внимание Крэга приковано в первую {107} очередь к самому Гамлету и что взаимоотношения Гамлета с пространством трагедии ощущаются по-иному, словно бы в ином измерении. Гамлет — сильнее пространства, подчиняет пространство себе. Эскиз 4‑й сцены I акта (где Гамлет следует за Призраком) очень красив, тут доминируют вертикально падающие сверху вниз складки занавесов, в узенькую щель между которыми смотрит бледный диск луны. Гамлет стоит чуть правее просвета, в глубине коридора, ведущего вдаль, туда, где угадывается белеющая под луной высокая фигура Призрака. В правой руке принца зажженный факел.

Призрачность и воздушность рисунка заставляют вспомнить фактуру таких постановок, как «Дидона и Эней» или «Ацис и Галатея». Кстати, этот эскиз вполне осуществим, сцена 1900‑х годов могла бы его принять и воплотить.

Точно так же не составило бы особого труда и сценическое воплощение эскиза следующей, 5‑й сцены I акта. Призрак исчез, Гамлет смотрит ему вслед. Фигура Гамлета расположена в центре сцены, как бы венчая собой вершину скалы. Герой стоит вполоборота к зрительному залу, напряженно вглядываясь в бесконечную глубину и даль. Там, на бледном фоне рассветного неба, клубятся облака. По краям композиции и справа и слева виднеются складки раздвинутого театрального занавеса. Гамлет, который клянется выполнить веленья Призрака, одинок, но бесстрашен. Его образ монументален, фигура принца, вырастая над скалой, сама, кажется, высечена из скального камня. Земля воспринята как пьедестал героя, герой — как единственный обитатель пустой Земли.

Один из эскизов 1904 г. запечатлел Гамлета в момент, когда он начинает монолог «Быть или не быть». Почти весь лист занимает огромное, широкое и высокое, забранное тонкой решеткой окно. Из окна льется сильный поток света, разрезающий пространство пополам, причем фигура Гамлета в глубине сцены стоит на границе света и тьмы, бытия и небытия. В пределы помещения вплывает и {108} стелется над головой принца белое облако. Эта странная фантазия смела и многозначительна. Для центрального монолога трагедии тесны рамки интерьера, хотя бы и величественного, хотя бы и выразительно расколотого надвое, разъятого пополам тьмой и светом. Облако, Гамлету невидимое, но как бы его осеняющее в этот роковой момент, связало интерьер с далеким пространством там, за окном, где громоздятся скалы и тянутся к небу корявые древесные стволы.

В графической серии 1904 г. звучание гамлетовской темы монологично. Гамлет везде один, и фигура его видится издали — он в глубине сцены, нельзя толком разглядеть ни выражение лица, ни одежду принца.

Эти эскизы еще хранят легкий след характерной капризности кривых линий модерна. Вскоре текучие, завихряющиеся линии исчезнут, уступят место прямым углам и суровым, твердым очертаниям геометрически чистой формы.

Тем более удивителен один из эскизов 1904 г., вдруг смело приблизивший к нам Гамлета и запечатлевший его в современном костюме. Прислонясь к дереву, спрятав руки в карманы брюк, на нас глядит мужчина не первой молодости, с худым изможденным лицом, с развевающимися на ветру волосами. Высокий лоб, начинающая лысеть голова, в глазах и в плотно сжатых тонких губах сухая горечь. Шею окутывает небрежно повязанный шарф. Из‑под клетчатого свитера видны рукава белой рубашки.

Он скорее принадлежит миру Чехова, нежели миру Шекспира. Одиночество героя не оставляет никакой надежды, хотя глаза всматриваются не в себя и не в окружающее, а в тот далекий мир, который будет через 200 – 300 лет и ради которого он призван действовать. Стоит ли будущее усилий, к которым вынуждает Гамлета его судьба? Кажется, целиком этому вопросу и посвящен рисунок. Странно, что в год, когда умирал Чехов, и в той самой стране, где он умирал, могло возникнуть подобное представление о Гамлете.

Спустя двадцать лет Крэг скептически отзывался о новомодных попытках сыграть Гамлета в современном костюме. «Я не люблю, — говорил он, — современное платье в этой роли». Тем не менее «некоторые элементы» сегодняшней одежды он и тогда считал для Гамлета приемлемыми, в частности, например «шерстяной свитер или шарф». (Вряд ли эти слова были известны Ю. П. Любимову, в 1971 г. предложившему Гамлету — В. Высоцкому черный шерстяной свитер.) Что же касается собственно рисунка 1904 г., то Крэг комментировал его с веселым недоумением: «Я допускал, значит, что эдакий современный джентльмен, засунувший руки в карманы, может быть преподнесен лондонской аудитории как принц Гамлет?»[[174]](#endnote-172)

{109} Да, он это допускал, и можно понять, почему. «Гамлет» никогда не казался Крэгу пьесой, суть и события которой могут быть вовсе отстранены от нынешней жизни и отодвинуты в туманную даль прошлого. Как раз наоборот, «Гамлет» представлялся ему трагедией, всякий раз, при любой подлинно серьезной ее постановке, непременно смыкающейся с новой действительностью.

Главная особенность данной пьесы, считал Крэг, состоит в том, чтобы судьба Гамлета, в сущности, снова и снова повторяется, когда отношения между личностью и обществом, личностью и временем обретают остроту непримиримого противоречия. Трагедийная ситуация Гамлета существенно отличается от ситуаций, в которых {110} действуют Лир, Фауст или Дон Кихот. Ибо обстоятельства, вынуждающие Гамлета поступать так или иначе, не Гамлетом созданы, сложились независимо от его воли. Трагедия ждет принца, и он должен вступить в ее черные пределы. У Гамлета нет возможности избрать другую ситуацию или обойти эту. Трагический герой не выбирает ни отечество, ни эпоху, когда ему суждено жить и принимать решения. Но ни страна, ни эпоха тоже подчас не знают, что Гамлет уже вступил в данное пространство и в данное время, что в ситуацию вошел герой, и она тотчас же стала трагической.

В нашем столетии гамлетовская тема не однажды тревожно отзывалась на вопрошающий голос времени. Поэты, вглядываясь в смуту и злобу дня, отождествляли себя с Гамлетом (вспомним блоковское «Я Гамлет. Холодеет кровь…» или пастернаковское «Гул затих. Я вышел на подмостки»). Когда Крэг нарисовал Гамлета в современной одежде, он тоже хотел отождествить шекспировского героя с человеком наших дней.

Поиски продолжались, и уже в 1904 г. принесли наиболее удачный результат — эскиз «Мышеловки». Сценическое пространство тут распахнуто вширь до бесконечности, его черные пределы никак и ничем не ограничены. На заднем плане в ярком полукруге света венценосная пара. Высоко над головами Короля и Королевы прочерченная в небесах узкая, тоже изогнутая гигантским полукругом светящаяся линия, которая не обозначает ничего. Это просто высокий нимб, ореол, долженствующий указать всем, кто посмеет усомниться, что власть есть власть. Слева и справа от властителей виднеются едва различимые, утопающие в черноте фона фигурки придворных. У ног Короля и Королевы распростерт огромный круг света: своего рода арена. Тут исполняется пантомима, тут дерзкий гистрион, освещая себе путь фонарем, широкими, скользящими шагами крадется к жертве.

Клавдий и Гертруда посажены фронтально, а мим, играющий роль убийцы, движется боком к зрителям. Виден его искаженный волнением профиль. Королевская чета монументально статична и пассивна. Фигура гистриона являет собой торжество динамики. Лицедей — вот кто владеет освещенным пространством!

Решение фона в данном случае самое радикальное. Вместо обычного плоского задника, так или иначе освещаемого, Крэг создает огромную полусферу, сплошь затянутую черной материей. Темный, даже черный фон и прежде появлялся на его рисунках (в частности на эскизе 1903 г.). Но на этот раз темнота возведена в принцип: персонажи возникают из мрака и уходят во мрак, их окружает и над ними нависает непроглядная ночь.

Среди персонажей мы, однако, не видим Гамлета. В 1904 г. тема власти и тема Гамлета шли в сознании Крэга параллельными потоками, {111} не соприкасаясь и не пересекаясь. Крэг никак не мог два эти мотива свести воедино. Год спустя он даже, совершенно, казалось бы, нелогично — после нескольких лет работы над эскизами! — заявил, что ставить «Гамлета» на сцене вообще невозможно Ибо {112} «Гамлет» написан «не для зрения, а для слуха», что это чистая поэзия, которая достигла апогея тогда, «когда Шекспир написал последнее слово своего произведения». И, значит, наивно полагать, будто сцена в состоянии существенно дополнить это произведение «жестами, декорациями или танцами»[[175]](#endnote-173).

К проблеме сценической «невоплотимости» «Гамлета» (о чем и писал в начале XIX в. Чарльз Лэм) Крэг возвращался и позже — вплоть до той поры, когда он, наконец, приступил к реальной работе над постановкой трагедии. Что же касается процитированных выше суждений, то они были высказаны в небольшой книжке «Искусство театра», поначалу изданной в немецком переводе (летом 1905 г.) в Берлине, а затем (осенью того же года) по-английски в Лондоне. Сочинение Крэга наделало много шуму. Это и неудивительно, ибо оно явилось первым манифестом режиссерского театра, первой попыткой отчетливо осознать и определить миссию режиссера в современном искусстве.

Крэг написал свой воинственный трактат после скандального разрыва с Отто Брамом, который поручил ему постановку «Спасенной Венеции» Томаса Отвея в берлинском Лессинг-театре. Английская трагедия конца XVII в., переведенная и переработанная Гуго фон Гофмансталем, по многим соображениям Брама никак не устраивала. Последовательный и упрямый натуралист, Брам признавал только современные пьесы. У него был «пиджачный» театр, и необходимость выводить на свою сцену актеров, наряженных в старинные костюмы, Брама раздражала. Кроме того, его удручали стихи. Однажды Отто Брам торжественно заявил, что в его театре стихотворная речь зазвучит только тогда, когда стихами начнут разговаривать в обыденной жизни. Теперь, однако, он готов был разрешить молодому англичанину все: и трагедию из давно прошедших времен, и забытые наряды, и проклятые стихи. Конечно, такая уступчивость объяснялась отнюдь не прекрасными рекомендациями, которые дал Крэгу граф Гарри Кесслер. Дело было в том, что позиции Брама пошатнулись, он только что был вынужден уступить Максу Рейнхардту Немецкий театр, где царствовал целое десятилетие, и перейти в менее престижный Лессинг-театр. Приглашение Крэга явилось прежде всего попыткой противопоставить что-то новое громким успехам опасного конкурента, а согласие включить в репертуар «Спасенную Венецию» — первой стилистической уступкой Брама.

Короче говоря, Брам сознательно шел на компромисс. Тем не менее он хотел, естественно, оставаться полновластным хозяином своего театра.

Что же касается Крэга, то поначалу он с видимой готовностью двинулся навстречу Браму, вовсе не желая его пугать или шокировать, {114} более того, стараясь учитывать вкусы «работодателя». Эскизы к «Спасенной Венеции» свидетельствуют о миролюбии Крэга. Выполненные в цвете, акварелью, они скромно и красиво соответствуют требованиям достоверности, столь милой сердцу Брама. На первом эскизе — солнечный дворик, скорее, пожалуй, сицилийский, нежели венецианский. Розоватая фактура каменных стен раскалена солнцем. Воздух прозрачен и сух. Небольшой дом, строгая арка входа, истертые ступени лестниц — все это на синем фоне дневного южного неба. Второй рисунок изображает внутренность старого дощатого сарая. Сквозь щели в интерьер пробиваются слабые лучи рассвета. В глубине помещения — большой прямоугольный проем распахнутых ворот, там видны силуэты двух мужчин в шляпах, плащах и при шпагах. Наконец, на третьем эскизе посреди сцены поставлен целый дом. Грузные колонны первого этажа держат всю постройку с ее окнами и балконами. Вдоль балконов развешано белье — простыни, кальсоны, ночные рубашки…

Если сравнить эскизы к «Спасенной Венеции» с тогдашними крэговскими эскизами к «Гамлету», то станет ясно, что в данном случае он ставил перед собой довольно традиционные задачи. Пространство мирное, планировки очень изящны, просты, спокойны. Казалось, его решение могло бы удовлетворить Брама. И все-таки конфликт произошел.

Страсти вспыхнули по смешному поводу. На одной из декораций Крэг мелом, беглым абрисом обозначил дверь. Такая мера условности Браму была попросту непонятна. Брам потребовал, чтобы Крэг устроил настоящую дверь, которая могла бы закрываться и открываться. «Вход есть вход, а выход есть выход!» — твердил он. И, не обращая внимания на протесты Крэга, прорезал в заднике прямоугольное отверстие, навесил настоящую дверь с настоящей дверной ручкой. Крэг пришел в ярость, тотчас же прекратил репетиции и покинул Лессинг-театр. В открытом письме, которое поместили почти все берлинские газеты, он гневно обличал самоуправство Брама и категорически отмежевывался от испорченного спектакля. (Его письмо содержало, кстати сказать, упоминание о том, что первоначально они с Брамом договаривались не только о пьесе Отвея — Гофмансталя, но и о «Гамлете».)[[176]](#endnote-174).

Злополучная дверь, из-за которой рассорились Брам и Крэг, поистине знаменательна. Браму нужна была бытовая форма связи сценического действия с житейской реальностью. Коль скоро на сцене есть настоящая дверь, значит, должны быть стены, должен быть потолок. Крэгу же достаточно было и знака, вести действие по законам «потолочной» разговорной драмы он не желал.

Мейерхольд, который первый в России по достоинству оценил новаторство Крэга, считал, что его сотрудничество с Брамом, «вожаком {115} натуралистического движения в Германии» и «ревностным подражателем Эмиля Золя» — просто «курьез», «насмешка»[[177]](#endnote-175).

Но с точки зрения Крэга весь этот инцидент имел и более широкое значение. Речь шла не о тех или иных предпочтительных для него стилистических формах, а о миссии режиссера в современном театре. В то время, когда уже реально существовали театр Антуана и театр Станиславского, театр Рейнхардта, наконец, театр того же Отто Брама, никто еще не отважился во всеуслышание заявить, что режиссер по самому характеру его деятельности призван быть полным хозяином спектакля и всего театра. Новая коллизия, сложившаяся в сценическом искусстве, требовала диктата и диктатуры режиссера — вот что существовало на деле, но оставалось невысказанным.

Книжка Крэга «Искусство театра» (написанная, как и ряд его последующих сочинений, в диалогической форме и потому часто именуемая «Первым диалогом») содержит краткое, но сильно и вызывающе резко аргументированное обоснование приоритета режиссуры и полновластия режиссера. Крэг заявлял, что «бездарные ремесленники», которые везде задают тон, могут быть оттеснены лишь тогда, когда «идеальный режиссер» подчинит себе всех, без исключения, участников спектакля: не только актеров, но и художника, и музыкантов, и даже автора текста. В частности — это его утверждение вызвало самый большой переполох — Крэг отстаивал право режиссера не обращать никакого внимания на авторские ремарки. Ссылаясь на Шекспира, который ремарок не писал, Крэг утверждал, что драматург, дающий развернутые указания по поводу декораций, костюмировки или размещения персонажей и т. п., оскорбляет театр, ибо «вмешивается не в свое дело». Если вспомнить, какое значение придавали авторским ремаркам основатели МХТ, да и многие другие передовые режиссеры того времени, то станет ясно, почему всех озадачил этот пассаж Крэга.

Сенсационной явилась и его декларация о взаимоотношениях режиссера с актерами. Пока Крэг говорил, что режиссер в театре подобен «капитану корабля», или же сравнивал режиссера с «дирижером симфонического оркестра», с ним, скрепя сердце, готовы были соглашаться. Но Крэг высказывался куда категоричнее. Он требовал беспрекословного повиновения актера малейшим режиссерским указаниям. Наиболее громкий резонанс обрело следующее место «Первого диалога»:

«Зритель. Вы считаете, что режиссер должен контролировать все движения роли Ромео, даже если роль эту играет очень хороший актер?

Режиссер. Несомненно. И чем тоньше, чем интеллигентнее актер, тем легче такой контроль. Я говорю о таком театре, где все {116} актеры были бы людьми утонченной культуры, а режиссер обладал бы особенными, специальными дарованиями.

Зритель. Но вы же не потребуете от интеллигентных актеров, чтобы они стали чем-то вроде марионеток?

Режиссер. Щекотливый вопрос! Вопрос, который может задать только актер, не уверенный в своих силах. Кукла всего лишь кукла, она восхитительна в кукольном представлении. Но театр нуждается в чем-то более значительном, нежели кукла. Уже можно, впрочем, видеть, как некоторые актеры ощущают себя куклами в руках режиссера. Им кажется, что их дергают за веревочки, и это их крайне раздражает.

Зритель. Я их вполне понимаю.

Режиссер. А можете ли вы понять, что вообще-то актеры должны были бы желать, чтобы их контролировали?»[[178]](#endnote-176)

Тут Крэг впервые применил по отношению к актеру термин «марионетка», смутивший всех, кто считал, что актер — самостоятельный творец, владыка сцены, властитель дум и т. п. Как развивалась эта идея у Крэга и какие формы она впоследствии обрела, мы скажем далее. Здесь же отметим только, что сразу после опубликования «Первого диалога» Крэга дружно стали обвинять в посягательстве на прерогативы драматурга и в пренебрежении искусством артистов. Автор предисловия к русскому изданию книжки Крэга, рекомендуя читателям это экстравагантное сочинение, предупреждал их, что Крэг-де считает, будто «режиссер все сделает сам», ему‑де «в конце концов слов совсем и не надо, не надо драматурга», он‑де «не нуждается в даровитых актерах»[[179]](#endnote-177).

Истинный пафос «Первого диалога» состоит в провозглашении театра самостоятельным искусством, возрождение которого возможно лишь тогда, когда режиссер сумеет выразить «*Поэзию* слова в *гармонии* декораций», костюмировки, освещения, а также в согласованном и послушном его замыслу творчестве талантливых и интеллигентных актеров. Стремление дать искусству сцены новый — поэтический — язык побуждает Крэга в «Первом диалоге» все, без исключения, конкретные примеры приводить только из Шекспира. Шекспир воспринят тут не просто как драматург, но как «сверхдраматург», величайший театральный поэт, каждое слово которого полно значения. Крэг в «Первом диалоге» отнюдь не «принижает» Поэта. Напротив, он жаждет подчинить воле и замыслам Поэта весь театр. Миссия режиссера, согласно Крэгу, как раз в этом и состоит: режиссер призван поднять измельчавшее и духовно бедное искусство театра на высоту истинной Поэзии. Во имя этой великой цели режиссер и наделяется полнотой безграничной власти.

Однако, судя по тексту «Первого диалога», для Крэга — на данном этапе его размышлений — остается зияюще распахнутой {117} и покуда еще неразрешенной как раз проблема сценического воплощения Шекспира. Ясно одно: чтобы ставить Шекспира, считает Крэг, надо преобразовать весь театр сверху донизу. Ясно также, что Крэг верит в возможность таких радикальных преобразований:

«Режиссер. Я все же надеюсь на возрождение.

Зритель. Каким образом оно наступит?

Режиссер. Должен явиться человек всесторонне одаренный, совмещающий в себе все качества театрального мастера. Он произведет реформу и превратит театр в совершенный инструмент. Театр должен стать идеально отлаженным механизмом. Для работы с ним потребуется совершенно новая техника, и тогда-то без особых усилий появится искусство, возникнет творчество в собственном смысле слова»[[180]](#endnote-178).

С точки зрения духовной биографии самого Крэга, «Первый диалог» особенно интересен тем, что общий — и пока еще предварительный — замысел «идеального театра», некого нового «совершенного инструмента» или «идеально отлаженного», легко повинующегося режиссерской воле «механизма», возник в его сознании как прямой результат размышлений о Шекспире вообще, о «Гамлете» конкретно.

Переходя от одного гамлетовского эскиза к другому, Крэг все время ломал голову над вопросом кардинальной важности: каково должно быть пространство данной трагедии? Как организовать ее сценическую форму? А этот вопрос неизбежно приводил его к более широкой, в сущности, универсальной проблеме: как создать пространство, которое способно будет повиноваться режиссеру-поэту? Когда он говорил об «идеально отлаженном механизме», то имел в виду прежде всего пространство сцены, устройство сцены, функционирующее во времени, не тождественном времени реальному, житейскому.

К 1905 г., когда издан был «Первый диалог», у Крэга были уже некоторые соображения по этому поводу. Но они еще не вполне сложились, не обрели отчетливости определенных выводов и, вероятно, по этой причине в «Первом диалоге» не были высказаны.

Начиная с 1902 г. Крэг тщательно штудировал изданный в середине XVI в. трактат Себастьяне Серлио, посвященный по преимуществу теории зодчества. Во втором томе трактата Серлио содержалось обстоятельное описание здания, устройства сцены, декораций и освещения итальянского театра эпохи Ренессанса. Впоследствии в своем журнале «Маска» Крэг воспроизвел рисунки Серлио, изображавшие типичную декорацию для трагедии, для комедии и для пасторали[[181]](#endnote-179). Во всех трех случаях декорации, демонстрируемые Серлио, строго подчинены правилам перспективы и равномерно расположены справа и слева от центральной оси симметрии. Эти {118} построения в более поздние времена, в XVII – XIX вв., послужили прообразом сцены-коробки и стандартных для нее «уличной» и «садовой» декораций. Следовательно, листая книги Серлио, Крэг очутился у исходного пункта эволюции, которую претерпела сцена за три с лишним столетия. Перед ним лежал первоисточник. Многие десятилетия преобразований, улучшений и усложнений в принципе ничего нового не принесли. Сцена-«коробка», с которой Крэгу предстояло иметь дело, только завершала развитие итальянского ренессансного театра.

Здесь кстати будет заметить, что в своих исканиях Крэг неизменно исходил из особой, чисто театральной реальности: из разделенности театра на две части. Он, в отличие от других новаторов, никогда не стремился приобщить зрителей к действию, вовлечь их в «игру». Идея «слить сцену и зал» казалась ему совершенно ненужной. Кроме того, Крэг не стремился также и построить новое театральное здание или хотя бы его нафантазировать, придумать.

Но если мы вспомним, что Крэг сделал в 1900 г. со ступенчатыми подмостками консерватории в Хэмпстеде, то ясно увидим один из характерных парадоксов его деятельности. Используя элементы конструкции, какие были в наличии, Крэг столь неожиданным способом их монтировал, освещал и эксплуатировал, что разглядеть первоначальные очертания данной структуры оказывалось трудно, почти невозможно. Подмостки, едва Крэг к ним прикасался, менялись будто по мановению волшебной палочки. Свое собственное — воображаемое — театральное здание он строил внутри старых зданий, не разламывая и не перестраивая, но преображая их.

Исходя из того, чем он в данном конкретном случае (и случайно!) располагает, Крэг придумывал свою форму и, с ловкостью мага, извлекал ее невероятность изнутри самого обычного помещения. Новые комбинации простейших старых элементов складывались в нечто небывалое. В идеале он хотел бы монтировать все из ничего.

Но такого рода превращения Крэг готовил тщательно, исподволь. Эскизы, которые должны были показаться его современникам неосуществимыми, во всяком случае далеко опережающими возможности тогдашней техники сцены, Крэг рисовал, отнюдь не игнорируя эти возможности, напротив, часто к ним сознательно приноровляясь и в то же время добиваясь их расширения. Он хотел заставить старую технику работать по-новому, подчинить ее новым эстетическим целям.

Идея, однажды осенившая Крэга, обладала удивительной простотой: он решил начать с «азбуки», с прообраза, решил попробовать, не выходя за пределы «коробки» и не ломая ее, внести в систему Серлио радикальные коррективы. На всех рисунках Серлио планшет сцены расчерчен одинаковыми по размеру квадратиками. {119} На эту «планиметрию» Крэг не посягал, напротив, он ее сохранил и на нее опирался. Но, соединяя квадратики Серлио в прямоугольники разных конфигураций, Крэг по их периметру мысленно расставлял вытянутые вверх параллелепипеды. На плоскости планшета возводил трехмерные сооружения, внутри сценической «коробки» взамен писаных декораций Серлио помещал архитектонические элементы принципиально иной структуры. Там, где Серлио кропотливо вырисовывал дома, колонны, пилястры, капители, ступени, арки и т. д. и т. п., в воображении Крэга возникали теперь мощные вертикальные объемы.

Бабле был прав, когда писал, что рисунки Серлио «вдруг вдохновили его и подсказали ему такую идею устройства сцены, которое Серлио никогда и не снилось». Но тот же Бабле не вполне точно заметил, что Крэг хотел традиционные писаные декорации «заменить архитектурой»[[182]](#endnote-180). Прочные «архитектурные», строеные декорации применялись и раньше, задолго до Крэга. Ими охотно пользовался еще Ирвинг.

Истинная новизна идеи Крэга состояла в том, что, в отличие от Ирвинга и всех остальных своих предшественников, он не воспроизводил архитектурные формы, существовавшие прежде в те или иные времена, не имитировал мотивы, присущие зодчеству той или иной исторической эпохи, но творил в сценическом пространстве новые формы. Мыслил как зодчий, оперируя простыми объемами, играя первоэлементами архитектуры.

Геометрически ясные квадраты Серлио стали основой геометрически ясной архитектоники Крэга, подсказали Крэгу абсолютно прямые линии мощных вертикальных объемов, напоминающих небоскребы Манхэттена.

Возможно, фантазия Крэга в какой-то мере была навеяна проектами его новых друзей, архитекторов Иозефа Гофмана и Анри Ван де Вельде, с которыми он близко познакомился в Веймаре. Историки архитектуры рассматривают их работы в контексте движения от «art nouveau» к конструктивизму. Но в то время еще никто не отваживался, подобно Крэгу, хотя бы мысленно возвести конструктивно четкие, простые объемы на театральных подмостках и заставить прямоугольную архитектуру функционировать в трагедийном пространстве.

Сохранился чертеж 1906 г., где ясно видно, как из квадратов Серлио вырастают, словно дыбом встают, параллелепипеды Крэга.

Забегая на год вперед, скажем, что скоро Крэга осенила еще более смелая идея: он догадался, что вертикальные объемы должны придти в движение. Как только они задвигались, переменился весь театр. Пока задержимся на этом моменте крэговских исканий и попытаемся понять, что означала — и зачем понадобилась — геометрически {120} простая архитектоника, воздвигнутая воображением Крэга взамен рисованных декораций Серлио.

Высказывалась — и не однажды — гипотеза, согласно которой крэговская система упрощенных, схематизированных объемов обладает внутренним родством с пространственными композициями Сезанна[[183]](#endnote-181). И хотя мы не располагаем конкретными сведениями о том, как относился Крэг к живописи Сезанна, не знаем даже, успел ли с ней в начале 900‑х годов познакомиться[[184]](#footnote-5), тем не менее сходство действительно чувствуется, а общность направления исканий неоспорима. И Сезанну и Крэгу в равной мере присуща «любовь к геометрии», и для Сезанна и для Крэга геометрическая простота объемов служит формой и способом создания принципиально новой картины {121} мира. Геометрия выступает и у живописца и у режиссера как сила абстрагирующая, как инструмент обобщающей мысли. Эта воля к абстракции, к постижению сущности, высвобожденной из-под обманчивой поверхностной оболочки, выводит Сезанна за стилистические пределы импрессионизма, а Крэга — за стилистические границы символизма.

«Выявляя структуру под поверхностью, богатой нюансами», Сезанн, как заметил Джон Ревалд, «сознательно шел дальше внешней видимости предмета, которая удовлетворила бы, скажем, Моне»[[185]](#endnote-182). Однако «внешняя видимость» сохраняла за собой все прежние права. Сезанн-пейзажист как бы прощупывал конструкцию, затаившуюся под прихотливыми изгибами и изломами поверхности, на которой вибрировали цветовые и световые блики. Четкость простых объемов и монументальность композиции целого не выпирали, они проступали исподволь, впечатление обобщенности конструкции непроизвольно возникало в процессе созерцания полотна. Сезанн говорил: «В природе все лепится на основе шара, конуса и цилиндра. Художник должен учиться писать на этих простых фигурах…»[[186]](#endnote-183) Но в живописи Сезанна «простые фигуры» затаены, скрыты.

Внимание Сезанна, естественно, приковано к материи живой природы, к закономерностям, которые он силится обнаружить под покровом видимой картины мира. В искусстве Крэга, человека театра, центр тяжести столь же естественно переносится на идею: материальный мир интересен ему лишь постольку, поскольку несет в себе мир духовных (внутренних) сущностей. Духовное, идеальное в материальных структурах Сезанна наличествует, хотя и невидимо. Крэг духовное выдергивает из материи, выводит наружу.

Хронологически «архитектура» Крэга появилась тогда, когда открытия Сезанна были уже совершены, многим известны, хотя немногим понятны. Замышляя радикальное переустройство театра (чертеж, где из сетки квадратов Серлио извлечены вертикальные объемы, датирован 1906 г. — годом смерти Сезанна), Крэг действовал не на полотне, а на воображаемой сцене в пространственно-временном измерении и сразу выставил на обозрение обнаженную структуру, схему. Его «простые фигуры» — призмы и параллелепипеды — должны были быть отчетливо видимы. С монументальностью этих абстрактных геометрических форм должны были соотноситься движения актеров.

Существует еще один аспект, дающий основания говорить о внутренней близости сезанновского и крэговского восприятия пространства. В книге «Постимпрессионизм» Валерий Прокофьев цитирует интереснейшие соображения французской исследовательницы Лилиан Герри о принципах композиций Сезанна. «Ви́дение пространства у Сезанна…, — писала Герри, — это сфероидное подвижное {122} поле, кажется, что пространство вращается, это впечатление возникает от изгибов линий, составляющих основу композиции… Возникает ощущение покачивания пространства вокруг центральной оси… Чаще всего движение возникает от светящейся центральной зоны, которая заставляет выступать вперед среднюю часть картины, оттесняя контуры и края на второй, темный план»[[187]](#endnote-184).

Эти слова могли бы служить идеально точным комментарием к эскизу «Мышеловки» 1904 г., о котором выше шла речь. Как уже упоминалось, Крэг предложил вместо обычного плоского задника черную полусферу, т. е. именно «сфероидное» пространство, в центре которого он еще отчетливее, нежели в композициях Сезанна, обозначил светящуюся центральную зону: яркий световой полукруг, где помещались король и королева, и большой светлый круг арены, где вышагивал мим. Крэговское пространство, подобно сезанновскому, покачивалось вокруг центральной оси. Эффект покачивания, в частности, достигнут смещением фигуры мима вправо от оси симметрии. Большой шаг мима словно накренил всю сцену.

Стремясь уяснить основные преобразования, которые совершили импрессионисты и постимпрессионисты в искусстве живописи, и указать принципиальные — по отношению к ренессансной традиции — новшества, ими открытые, Валерий Прокофьев говорил, что взамен «более или менее стабильной предметно-пространственной концепции мира» эти художники впервые стали «действовать в сфере нестабильной пространственно-временной концепции». Взамен принципа «*устойчивого бытия объекта в пространстве*» (характерного для ренессансной традиции) они переключились «*на текучесть его существования во* *времени*». Живопись, ранее сознававшая себя как искусство пространственное, начала осваивать и присваивать понятие времени. Первые же попытки остановить мимолетное мгновение фактически означали намерение уловить и зафиксировать на полотне ход времени. Человеческий глаз доказал, что способен видеть момент и, значит, наблюдать, миг за мигом, неостановимый процесс течения секунд, минут, часов. Отсюда многие особенности импрессионистического письма: зыбкость, трепетность, кажущаяся подвижность мазков, вибрация бликов цвета и света.

Следующий, не менее важный этап развития этой новой системы сделали, как известно, Сезанн и Ван Гог. Они, писал В. Прокофьев, вернули живопись «к ощущению мира как драматического процесса, арены действия “*больших сил*”, требующих для своего проявления иного времени, нежели мимолетности импрессионистов»[[188]](#endnote-185).

В искусстве театра радикальный пересмотр ренессансной традиции совершался, разумеется, иначе — по той элементарнейшей причине, что сценическое творчество всегда оперировало и понятием пространства, и понятием времени. Обе эти системы координат {123} для сцены обязательны и привычны с древности. Однако и на театре усилия новаторов были устремлены к новому решению пространственно-временных проблем. Ибо соотношение между временем и пространством выпирали в искусстве театра как извечное противоречие.

Время двигалось в неподвижном пространстве.

В театрах, устроенных согласно итальянскому ренессансному принципу, одно неподвижное пространство заменялось другим неподвижным пространством (другой декорацией) только в антрактах.

Английская сцена елизаветинской поры, передоверяя оформление спектакля фантазии зрителя и предлагая самому зрителю вообразить, скажем, «дворец», или «лес», или «поле боя», тоже, в сущности, на протяжении целого эпизода фиксировала одну неподвижную картину. До тех пор, пока одна надпись не сменялась другой, зритель «держал в уме» определенный пространственный образ, сквозь который шло время, внутри которого совершалось действие.

Классицистская система трех единств — действия, времени и места, предлагая одну декорацию на весь спектакль, возводила коренную антиномию театра в ранг универсального закона. Постоянство места действия контрастно соотносилось с быстрым бегом времени. За короткий срок, за одни сутки, должно было произойти все, чего трагедия требует. Несменяемость декорации служила гарантией ускоренного хода событий: место действия не менялось потому, что его некогда было менять.

Динамика времени выражала себя в творчестве актера, статика пространства — в работе художника-декоратора.

С появлением профессиональной режиссуры, начиная со спектаклей Чарльза Кина и Генриха Лаубе, в эту систему настойчиво вводились новые и новые коррективы. С целью придать пространству податливость и подвижность, мейнингенцы, как мы помним, добивались более быстрой смены картин, диагональных планировок, все усложняющихся световых эффектов.

Такие усилия увенчались заметными успехами, но в принципе старая система по-прежнему сохраняла стабильность в пространственных координатах и мобильность — в координатах временных. Декорации писались или строились по правилам прямой перспективы, целью которой было создание иллюзорного пространства. Но этим правилам не повиновалась фигура актера. Актер во весь свой натуральный человеческий рост расхаживал по сцене, с перспективой не согласуясь и вынуждая зрителей воспринимать любую пространственную иллюзию как неизбежную условность.

Режиссеры-новаторы конца XIX – начала XX в. силились это противоречие превозмочь. В театре Антуана, а затем в театре Станиславского {124} действие чаще всего велось в жилом и «живом» современном интерьере. Сценическое время и сценическое пространство воспринимались как адекватные жизненному времени и жизненному пространству. В драмах Ибсена, Гауптмана, Чехова искомая иллюзия жизненности оказывалась достижима, и те режиссеры, которых тогда называли натуралистами, торжествовали: у них были серьезные основания верить, что извечная условность театра силой «жизненности» наконец-то преодолена и упразднена.

В театрах символистского направления (таких, как Художественный театр Поля Фора в Париже, мюнхенский театр Георга Фукса, петербургский театр Мейерхольда на Офицерской) проблема решалась иначе. Режиссеры-символисты хотели заколдовать мир, окутать сценическое действие покровом тайны. Для них неподвижность пространства была эстетически выгодна, и они ход времени старались если не остановить, то хотя бы замедлить. Время застывало в мистическом «ожидании Годо» — ожидании гибели или избавительного чуда. На фоне живописных панно Мориса Дени и Феликса Валлотона, Николая Сапунова и Сергея Судейкина актерское действие многозначительно вершилось у самого края просцениума. Мизансцены оцепеневали. Слова, согласно известной формуле Мейерхольда, «падали, как капли в глубокий колодезь»[[189]](#endnote-186). Замкнутая в сценической раме «картина» выглядела ирреальной, условность не преодолевалась, а напротив, выпячивалась, условным тут становилось и самое время.

Крайности натурализма и символизма, друг друга отвергая, сходились в одном: в обоих случаях система упорядочивалась и приводилась к общему знаменателю за счет героя. В иллюзорно-жизненном театре герой полностью подчинялся посюсторонней среде, вписывался в нее и противопоставить ей свою волю не мог (или, как у Чехова, не хотел). В иллюзорно-ирреальном театре герой в такой же мере зависел от власти потустороннего Рока.

Очень скоро обнаружилось, что оба эти способа не универсальны, каждый пригоден для определенного типа современной драмы, но ни тот, ни другой не годятся для воплощения драматургической классики, где герой оставался героем, где его воля, действие, поступок диктовали весь ход событий.

Наиболее радикальные по отношению к ренессансной традиции театральные идеи выдвинули, независимо друг от друга и далеко не во всем друг с другом совпадая, Адольф Аппиа и Гордон Крэг.

Главное, что Крэг намеревался разрушить и что он фактически уже разрушал начиная с первого эскиза к «Гамлету» 1899 г., — это весь антропоцентрический, ренессансный принцип понимания сценического пространства.

Чтобы осуществить на практике свои замыслы, Крэг должен был {125} в первую очередь упразднить перспективу — главное достижение эпохи Ренессанса. Строго говоря, перспективные декорации ликвидировали еще натуралисты во главе с Антуаном. Крэгу, однако, предстояло опровергнуть главный принцип и самую цель перспективы: создание иллюзии. Ибо перспективная декорация замыкала пространство пределами видимого, а видимое превращала в иллюзию реальности.

Крэг хотел разомкнуть эти границы, освободить разом и сцену и воображение зрителя, открыть пространство, раскрепостить фантазию и дать ей доступ в движущуюся панораму внебытового и внеличного бытия «духа трагедии».

Антропоцентрическая ренессансная система видения и понимания мира, ставя в центре общества, да и космоса, человека, а не бога, индивидуум, а не сверхличные силы, система, вооруженная открытиями науки, в том числе и открытием закона перспективы, полагала предметом всякого искусства обозримый, доступный глазу человека мир, и живопись наделила телесной объемностью. Прямая перспектива являлась неподвижной и принципиально субъективной точкой зрения. И тем самым на сцене, как и на полотне живописца, перспектива полагала разумные пределы всему изображаемому. Благодаря ее уравновешенному и четкому геометрическому ритму взгляд воспринимающего становился целенаправленным.

Абстрактная картина ритма — вот что представляла собой постоянная, несменяемая «перспективная декорация» итальянского придворного спектакля XVI в. Законы перспективы — открытие и проявление человеческого разума; потому и «перспективная декорация» на театре помогала сосредоточивать восприятие на последовательности, логике и смысле произносимого со сцены текста. Она помогала вводить в определенные рамки работу сознания, защищала воспринимающий искусство разум от вторжения и вмешательства иррациональных сил. Обобщенный условный фон ренессансного и классицистского спектаклей был уравновешенно спокоен и — по отношению к действию — нейтрален. Отдавая сцену актерам, он организовывал — ясно и разумно — пространство, в котором прекрасно звучали монологи и диалоги. И в этом смысле идеально соответствовал своей цели.

Крэг же распахивал перед зрителями XX в. пространство, только лишь увидеть которое уже значило безоглядно войти в трагедию. Войти и ощутить совершенно особый озноб в этом пустом пространстве: холод трагической свободы воли шекспировского героя.

Прямая перспектива в пространстве Крэга теряла всякий смысл. Адольф Аппиа в ней тоже не нуждался.

Оба, и Аппиа и Крэг, отнюдь не намеревались преодолеть или подавить сущностные, природные противоречия театра как вида искусства. {126} Напротив, оба они руководствовались общим желанием высвободить природу театра из-под власти других, смежных искусств. Оба, отстаивая независимость сценического творчества, добиваясь возвращения театру его изначальной собственной выразительности, догадывались, что к этой цели могут вывести только самые простые пути. (Впоследствии Крэг высказался по этому поводу с предельной ясностью. «Я думаю, — писал он в 1923 г., — что сама природа театра требует упрощения»[[190]](#endnote-187)). Оба, и Аппиа, и Крэг, искали и нашли архитектонические методы освоения сценического пространства. Но в их новаторских концепциях были принципиальные различия, обусловленные различием отправных точек исканий и экспериментов. Усилия Крэга одушевляла мечта о создании современного шекспировского трагедийного спектакля, усилия Аппиа — мечта об идеальном сценическом воплощении музыкальной драмы Вагнера.

— Еще при жизни Вагнера, в 1882 г., двадцатилетний швейцарец, получивший серьезное музыкальное образование, но от театра далекий, побывал в Байрейте и увидел там постановку «Парсифаля». Опера шла в декорациях Макса Брюкнера. Путь к замку, где хранился святой Грааль, являл взору нагромождение скал, чьи каменные громады опирались на толстые, внушительные колонны. Сказочный замок Мунсальвеш встречал путников полукружиями многоколонных аркад, симметрично располагавшихся вокруг самого Грааля — хрустальной чаши с кровью Христа. Картина леса напоминала пышный букет цветов. Аппиа был ошеломлен и подавлен. С безапелляционностью дилетанта, ничего не понимавшего ни в театральной технике, ни в многосложном процессе организации оперного представления, он заявил, что это никуда не годится, что приемы воплощения музыкальной драмы, которые культивировал Вагнер, музыку Вагнера отнюдь не выражают. Что как поэт (он сам писал либретто своих опер) и как композитор Вагнер опередил время, а как постановщик отстал от времени, завяз в трясине давным-давно устаревшей эстетики.

Еще до Аппиа примерно такие же суждения высказывал Арнольд Беклин. Полотна известного швейцарского живописца нравились Вагнеру, композитор предполагал, что Беклин охотно согласится декорировать его спектакли. Но их сотрудничество не осуществилось, ибо первый же эскиз, который Беклин предложил, дерзко опровергал вагнеровские представления о том, как должно выглядеть оформление оперной сцены. Беклин потом с раздражением говорил, что Вагнер вообще ничего в живописи не понимает. Маленькая Швейцария выдвинула одного за другим двоих упрямцев, Беклина и Аппиа, ни в чем друг с другом не сходных, но поочередно {127} осмелившихся оспаривать театральные формы, продиктованные Вагнером и зафиксированные в его ремарках. И Беклин и Аппиа считали, что характер «симфонизированной оперы» Вагнера, эпический дух его музыки, мифологическая мощь героев — все это требует иной и новой сценичности.

Бабле извлек из архива Аппиа текст неопубликованной статьи «Рихард Вагнер и мизансцена», где, между прочим, сказано: «Маэстро поместил собственные творения в рамки театра своей эпохи, и если в зале Байрейта чувствуется его гений, то это происходит вне зависимости от постановки и в полном противоречии с нею»[[191]](#endnote-188).

«Постановку» Аппиа и решил преобразовать. В такой позиции неофита и самоучки, «человека со стороны» были свои преимущества: Аппиа порывался полностью, сверху донизу, изменить весь театр, не зная и не желая знать, как он устроен. Его фантазию ничто не останавливало, его Концепции развивались, не замечая препятствий. Но они, понятно, как раз поэтому долго не могли сблизиться с театральной практикой. Если Аппиа эту практику игнорировал, то практика, в свою очередь, игнорировала его идеи. Первые эскизы Аппиа датированы 1892 г. Прошло два десятилетия, прежде чем были сделаны попытки сценически реализовать его замыслы.

Одна из главных претензий Аппиа к Вагнеру состояла в том, что вагнеровские ремарки узаконивали нелепое противоречие между реальной трехмерной фигурой живого артиста и двухмерными, намалеванными на плоскости холста декорациями. «Самый принцип живописи, — писал Аппиа в 1921 г., — противопоказан сцене. Драматическое искусство не есть искусство в узком и буквальном смысле этого слова, вот почему сцена отказывается от живописи. Для нее это вопрос жизни и смерти»[[192]](#endnote-189).

Говоря об искусстве «в узком и буквальном смысле этого слова», Аппиа имел в виду все те художественные формы, которые воспринимаются человеком (зрителем, слушателем, читателем) извне, сотворены заранее, а не создаются человеческим телом, жестом и голосом в данный момент. «Искусство в узком и буквальном смысле слова» предполагает временную дистанцию между процессом творчества и процессом восприятия. Искусство актера эту дистанцию сводит на нет.

Провозглашенный Вагнером принцип «Gesamtkunstwerk» (который обычно истолковывают как принцип «синтеза искусств» и который фактически предполагает не столько «синтез», сколько объединение и совокупность различных искусств — поэзии, музыки, живописи и т. п. в целостной форме «музыкальной драмы») Аппиа не устраивал. Он называл эту формулу «опасным афоризмом», способным обмануть лишь «ленивое ухо», и язвительно замечал: «если драматическое искусство должно стать гармоническим единством и {128} высшим синтезом всех искусств, то я перестаю что-либо понимать в каждом из этих искусств по отдельности и меньше всего понимаю тогда искусство драматическое; хаос полный!»[[193]](#endnote-190)

Позднее Томас Манн с недоверием отзывался о вагнеровской теории «суммирования музыки, слова, живописи и жеста»[[194]](#endnote-191), а Бернард Шоу, сам «ревностный вагнерианец», насмешливо говорил о «байрейтской режиссуре, выступающей в шкуре мертвого льва»[[195]](#endnote-192). Однако теорию «суммирования», которую в Байрейте превратили в закон и канон, создал не кто иной, как сам «мертвый лев». Известный немецкий театровед К. Хагеман вслед за Аппиа утверждал: «Основное противоречие заключалось в том, что, прокладывая новые пути, создавая музыкальную драму, Вагнер стремился воплотить ее в формах старого оперного театра, против которого боролся»[[196]](#endnote-193).

Взамен вагнеровской уравнительной системы друг друга дополняющих и друг друга подпирающих искусств Аппиа выработал иерархически стройную систему взаимодействия «элементов» в сценическом творчестве.

Первое место, согласно иерархии Аппиа, принадлежало актеру, второе — пространству, третье — свету и только четвертое, последнее место — цвету (именно цвету, а не живописи).

Подобно Крэгу, Аппиа в своих многочисленных эскизах главное внимание уделял поискам пространственных решений. Но на эскизах Крэга всегда видны человеческие фигуры, присутствует герой, его сценические композиции уже в замысле соотнесены с пластикой актера. Эскизы Аппиа чаще всего демонстрируют нам пустую сценическую постройку, где актера нет. Исключения из этого правила (например эскиз к «Валькирии», 1892) редки, и в таких редких случаях очертания декорации становятся у Аппиа расплывчатыми, смутными, что в принципе для него не характерно, он склонен к отчетливости предлагаемой формы.

Аппиа мыслил все-таки скорее как художник, нежели как режиссер. Он преобразовывал в своем воображении не столько театр как таковой, сколько декорацию, оформление сцены.

Крэг, напротив, мыслил мизансценически, его эскизы — эскизы режиссерские. Поиски пространственной структуры и поиски мизансцены ведутся одновременно. Момент предощущения общей постановочной формы совпадает с предощущением мизансценического рисунка. Пространство лепит мизансцену, ей аккомпанируя и ее подтверждая. Мизансцена, вписываясь в пространственные пределы, их к себе приспосабливает. Перемещения актерских фигур, их взаимоотношения между собой и с теми объемами, которые располагает на сцене фантазия режиссера, их движения в глубину или к переднему краю сцены, по диагоналям или вдоль линии рампы, их остановки, наконец, выражают весь ход трагедийного действия: от завязки {129} до кульминации и от кульминации до развязки. Такой способ режиссерского мышления для Крэга единственно возможный. Язык мизансцен — главное средство режиссерской выразительности. Режиссерская партитура, предопределяя непрерывный поток и неостановимую смену мизансцен внутри сопряженной с ними пространственной формы добивается образного соответствия мизансцены каждому повороту мысли трагического поэта.

Конечно, и Аппиа, работая над эскизами вагнеровских постановок, держал в уме главнейшие мизансцены. Но Аппиа, настаивая на приоритете «актера», разумел не артиста драмы, а певца, оперного солиста. Как ни странно, это элементарное обстоятельство историки театра упорно не принимают во внимание. Между тем, как раз оно-то имеет значение решающее. Бабле писал, что декорация, согласно идее Аппиа, должна была являть собою «архитектурные объемы, гармонически сочетающиеся со скульптурностью актера»[[197]](#endnote-194). Это сомнению не подлежит. Весь вопрос в том, какого рода «гармония» предполагалась.

Для Аппиа было ясно, что музыкальный спектакль надо выстраивать по иным законам, нежели спектакль драматический, и что движения артистов в «музыкальном пространстве» следует выверять только по критерию танца. Исходная точка всей постановки музыкальной драмы — танец, и человеческие тела обязаны повиноваться танцевальному ритму. Соответственно, режиссер призван подчинить всех исполнителей развитию хореографического рисунка действия.

Все элементы сценической структуры (в том числе и актерское действие) поступали в полное распоряжение режиссера — создателя спектакля. В этом пункте Аппиа был не менее категоричен, чем Крэг. Его собственные эскизы следовало рассматривать как своего рода пространственные гипотезы, предназначенные для режиссерских хореографических композиций, их ожидающие, в какой-то мере их предсказывающие. А коль скоро Аппиа ориентировался на вагнеровскую оперу, на свойственный ей симфонизм и на мифологическую мощь ее образов, то предполагалась, естественно, и величавость движений, мыслился хореографический язык, долженствующий пластически выразить и повторы вагнеровских лейтмотивов, и эпическую широту вагнеровского оперного стиля. Образы древнего германского эпоса, его герои и его боги — вот для кого Аппиа высвобождал пространственную энергию.

Отсюда и все особенности сценической архитектоники Аппиа. В 1912 г. С. Волконский в статье «Аппиа и Крэг» четко указал главное различие двух пространственных концепций: «Крэг — весь в вышину, он вертикален. Аппиа — весь в ширину, он горизонтален»[[198]](#endnote-195).

{130} Господство горизонталей на эскизах Аппиа говорит о том, что его архитектоника служит хореографии. Основной структурный элемент — площадка, неподвижная платформа. Все составные части (Аппиа называл их «секциями») рассчитаны так, чтобы из них можно было составлять приподнятые над планшетом, но непременно параллельные ему террасы, лестницы, пьедесталы и т. п.

Новаторская пространственная концепция Аппиа в конечном счете представляет собой метаморфозу традиционно плоской сцены оперного или балетного спектакля с характерным для него свободным, удобным для танцоров и певцов, ровным планшетом. Метаморфоза разительная. Первое впечатление, будто вся энергия Аппиа направлена к тому, чтобы ровный планшет сломать, плоскую сцену уничтожить, предложить вместо ее прежней невозмутимой гладкости формы неизмеримо более активные и более мощные. Аппиа этого и хотел. Однако и его новые формы, сохраняя верность старым оперным принципам, распластываются вширь, по горизонталям.

Вертикали на эскизах Аппиа подчас означены, но они «не работают», а лишь контрастно подчеркивают энергию горизонталей. Вертикальны колонны, расставленные в глубине или по бокам, вертикальны некоторые объемы, венчающие форму или же указывающие ее центр. Но все эти вертикальные линии или массивы безучастны, нейтральны по отношению к предполагаемым эволюциям (и эмоциям) солистов, артистов, хористов или танцоров кордебалета. Даже весьма необычный для Аппиа эскиз к «Парсифалю» (1896), где почти все сценическое пространство пересечено абстрактными вертикалями (они могут быть восприняты как колонны, но могут показаться и голыми стволами деревьев), и сверху и снизу жестко ограничен мощными горизонтальными линиями и развернут продольно, не снизу вверх, а справа налево.

Пространство Аппиа жаждет ширины. Структура в целом охотно развертывается фронтально — и вширь и вглубь. Вверх она движется неохотно, с видимой осторожностью, а движения по диагоналям ей нежелательны.

Аппиа понимал, что его фронтально развернутые композиции обладают хотя и скрытым, но ощутимо успокоительным ритмом. Он пытался нарушить равновесие с помощью тревожных и резких световых эффектов. «Облики солистов и статистов, хористов или артистов кордебалета, — писал он, — обретут истинную выразительность, если их озарит скользящий, движущийся свет». Подобно Полю Фору и Люнье-По, Аппиа предлагал отказаться от рампового освещения и направить свет на подмостки сверху прямыми или косыми лучами. При этом Аппиа большое значение придавал теням. Тени, надеялся он, дадут его постройкам подвижность. Вертикальные объемы, бросая косые тени на горизонтальные платформы, разобьют {131} и нарушат их однообразные, мерные ритмы. Как и Крэг, он возлагал большие надежды на световую проекцию: если прежде, указывал Аппиа, с помощью проекции на оперной сцене изображали только «огонь, облака и воду», то теперь проекция нужна для иной, гораздо более важной цели: «дематериализовать все, к чему она прикасается».

Костюмы артистов мыслились неяркие, неброские, их цвет, считал Аппиа, «должен согласовываться с материалом, из которого сделана декорация»[[199]](#endnote-196). Цвет вообще, хотя Аппиа и отвел ему в своей иерархии «элементов» особое место, фактически в его композициях почти вовсе не участвовал. Можно сказать, что видениям Аппиа свойственно какое-то цветовое бесчувствие — и это, в сущности, закономерно, ибо его эскизы омывает музыка, эмоциональную «окраску» она берет на себя. Тот факт, что в перечне «элементов» музыка вообще не названа, реально означает, что все четыре «элемента» ей подчинены. Все размышления Аппиа как раз с этого пункта — с поисков новых принципов постановки, адекватной музыке Вагнера, — и начались.

В трактатах Аппиа немало внимания отдано пратикаблям (т. е. декоративным вставкам на жестком каркасе), которые он предлагал расставлять, где нужно, в параллель к линиям основных объемов или наискось по отношению к ним, дабы пратикабли могли служить удобными опорами для солистов или хористов. Примечательно, однако, что на эскизах Аппиа избегал вырисовывать пратикабли. Точно так же он часто рассуждал о мягких занавесах, о полотнищах из плотной ткани или о тюлевых завесах, способных дополнить «сценический образ». Но такие драпировки на эскизах Аппиа появились гораздо позже, только в 1926 г., когда замышлялся «Лоэнгрин». Скорее всего готовность ко всем этим «дополнениям» выражала желание Аппиа найти некий приемлемый компромисс между новой архитектоникой и старой театральной практикой.

Естественно, Аппиа надеялся, что его концепции будут с интересом встречены прежде всего в Байрейте. Но в вагнеровском театре после смерти композитора всем управляла его вдова, Козима Вагнер. Она требовала неукоснительного выполнения ремарок своего гениального супруга. Эскизы Аппиа к «Кольцу Нибелунга» Козима с негодованием отвергла, назвала их «ребяческими». Другие театры тоже его проекты не принимали. Он по-прежнему оставался в стороне от театра. Правда, графиня де Борн однажды предоставила в распоряжение Аппиа зал своего парижского дворца, где он в 1903 г. с группой любителей поставил фрагменты из II акта оперы Бизе «Кармен» и эпизоды на музыку Шумана к байроновскому «Манфреду». Но этот эксперимент остался почти никем не замеченным, и огромная пологая лестница, на ступенях которой Аппиа размещал {132} певцов и танцоров, не привлекла внимания парижских рецензентов. Нигде не встречая понимания, Аппиа, по-видимому, решил, что все дело в несовместимости его проектов с устаревшими театральными зданиями. Во всяком случае, он начал обдумывать планы радикального переустройства театральной архитектуры. Нововведения, сделанные Вагнером в Байрейте (оркестр, скрытый от взоров слушателей, амфитеатр зрительного зала, спускающийся к сцене), казались ему компромиссными, половинчатыми. Аппиа предлагал вовсе стереть границу между сценой и залом, создать некий «собор будущего», такое «музыкальное пространство», которое охватывало бы разом и артистов и зрителей, облагораживающе влияя на всю «социальную и художественную жизнь»[[200]](#endnote-197).

Тем временем, хотя никто не пробовал реализовать на сцене эскизы Аппиа, его идеи постепенно начинали проникать в сценическую практику и ощутимо влиять на оформление спектаклей самых обычных старинных многоярусных театров. Когда Венской оперой руководил Густав Малер, там был поставлен вагнеровский «Тристан» в декорациях Альфреда Роллера, явно напоминавших эскизы Аппиа. Эта же опера в примерно таком же оформлении ставилась в Кельне, а «Парсифаль» в Лейпциге. Происходила своего рода филиация идей. Красноречивое тому свидетельство — известные книги Георга Фукса «Сцена будущего» (1904) и «Революция театра» (1909). Фукс, который работал в Мюнхене, на расстоянии каких-нибудь трехсот километров от Женевы, ничего не знал о концепциях швейцарского теоретика и даже имени его не слышал. Но некоторые утверждения Фукса почти дословно совпадали с утверждениями Аппиа: в частности, Фукс, имея в виду не оперного солиста, а драматического актера, тоже считал, что актерская пластика должна приблизиться «к связному ритму танцевальных движений» и, в точности как Аппиа, понимал принципы и цели освещения сцены. «Свет, — писал Фукс, — имеет силу растворять материальную сущность предметов, дематериализовать их, так что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в какой-то световой фантом неизведанной глубины»[[201]](#endnote-198).

Аппиа страдал, сознавая, что его идеи анонимно, порознь и подчас в искаженном виде расходятся по белу свету. Но когда он уже почти утратил надежду должным образом продемонстрировать целостную новаторскую концепцию театра, произошло событие, которое, наконец, вывело его из безвестности. Он встретился в родной Женеве с Эмилем Жаком-Далькрозом, создателем знаменитой школы музыки и ритма, энтузиастом и проповедником «ритмической гимнастики». Аппиа и Далькроз тотчас нашли общий язык: далькрозовское «ритмическое пространство» было предрасположено к слиянию с «музыкальным пространством» Аппиа. Вникнув в идеи {133} Далькроза, Аппиа лишний раз убедился, что сценическое движение обретает истинную выразительность тогда, когда «пластика декоративных элементов сильно ему противится»[[202]](#endnote-199), когда возникают резкие контрасты между человеческими телами, с одной стороны, и надлежащим образом освещенными архитектурными формами, с другой. В свою очередь, Далькроз выразил стремление сотрудничать {134} с Аппиа. В 1909 г. Аппиа сделал для него серию эскизов к «Прометею» Эсхила, комбинируя абстрактные кубические и прямоугольные объемы, наклонные плоскости, широкие ступени. Эти эскизы реализованы не были. Но когда Далькроз выстроил в Хеллерау, близ Дрездена, новое здание своей школы, где сцена и зал представляли собой единое, нерасчлененное пространство, тогда один из самых удачных проектов Аппиа впервые осуществился без компромиссов и искажений: в 1913 г. Жак-Далькроз поставил в декорациях Аппиа оперу Глюка «Орфей и Эвридика». Еще через год состоялась постановка драмы Поля Клоделя «Благовещение» — режиссировал снова Далькроз. Аппиа же создавал архитектонику, внешнюю форму представления.

Спустя короткое время один из эскизов Аппиа к «Орфею и Эвридике» очутился на письменном столе у Гордона Крэга. До 1914 г. Аппиа и Крэг ничего друг о друге не знали, работали каждый сам по себе. Их познакомила устроенная в Цюрихе первая международная выставка театральных декораций. Организаторы выставки отнеслись и к Аппиа и к Крэгу с должным вниманием: отвели по три зала для эскизов каждого. Оба новатора смогли друг друга оценить по достоинству и прониклись взаимной симпатией.

По поводу эскиза к «Орфею» Крэг написал Адольфу Аппиа: «Чем больше я на него смотрю, тем более красивым он мне кажется»[[203]](#endnote-200).

Цюрихская экспозиция дала современникам возможность сопоставить работы Аппиа и Крэга. Общность их основной идеи все увидели воочию, она бросалась в глаза. И Крэг и Аппиа предлагали абстрактную архитектуру взамен прежних методов организации сценического пространства. Различия же — и кардинальные — были предопределены тем, что архитектоника Аппиа, при всей ее суровости и скорби, тяготела к внутренней уравновешенности и мерным ритмам, к статике, в то время как эмоционально напряженная, вся на резких ритмических перепадах, рвущаяся ввысь архитектоника Крэга несла в себе волю к динамике. — Геометрический эпос Аппиа.

Трагическая геометрия Крэга.

Вот формулы двух пространственных концепций, сложившихся одновременно и независимо друг от друга.

Почти все эскизы Аппиа к «Золоту Рейна», «Тристану и Изольде», «Валькирии», «Парсифалю», «Орфею и Эвридике» — образы мира, замершего в посмертном оцепенении. Таков же и поздний (1922) его эскиз к «Гамлету». Шекспировское пространство у Аппиа обрело устойчивость, уподобилось мемориалу, сложенному из тяжелых прямоугольных гранитных плит. Композиция фронтально развернута вдоль линии рампы. Все здесь застыло, время остановилось навсегда.

{135} Композиции Крэга, напротив, наэлектризованы до предела. Это мир не после катастрофы, а перед нею. Незримые молнии прорезают крэговское пространство. Оно жаждет динамики, долженствующей выразить мятущийся дух, встревоженный разум, взаимоотношения трагического героя — Гамлета или Макбета — с вечностью и судьбой.

{136} Наиболее наглядно соотношения театральных концепций Аппиа и Крэга становятся видны, если сопоставить между собой их лестницы. В эскизах Аппиа лестница присутствует почти всегда, это излюбленный его мотив, причем лестница неизменно составлена из широких и низких площадок. В сущности возникает просто комбинация площадок, удобных для музыкального спектакля: артисты могут без опаски, не спуская глаз с дирижерской палочки, перемещаться по широким ступеням. Любые их позы будут скульптурно рисоваться на фоне прямоугольных очертаний.

Крэг пользуется лестницами гораздо реже, и лестницы у него иные. В 1905 г. Крэг сделал серию из четырех эскизов для пантомимы «Ступени». Сценарий этой «драмы молчания» он сам же и сочинил. Основной элемент эскизов к «Ступеням» — широкая и крутая лестница, справа и слева огражденная высокими стенами. Сравнение с лестницами Аппиа напрашивается само собой. Там, где Аппиа мерно, шаг за шагом, начинает движение скорее вглубь, чем ввысь, там Крэг ставит лестницу дыбом. Ступени Аппиа пересчитать легко: обычно их три-четыре, изредка десять — двенадцать, и все они изрядной ширины. Ступеням Крэга несть числа. Широкая лестница составлена из множества узких ступенек, они стремительно бегут вверх, уходят в небо. Наверху лестница упирается в квадрат, заполненный воздухом, то светлым, дневным, то черным, ночным. На самом выразительном (третьем по счету) эскизе сверху, из темноты, легко скользит со ступеньки на ступеньку эфемерная фигурка женщины в развевающихся белых одеяниях. А внизу, на планшете, разграфленном черными линиями лабиринта, пошатываясь, будто впотьмах, боясь потерять равновесие, балансируя руками, ходит мужчина, который тщетно старается найти выход из лабиринта: выхода нет. Облик женщины светел, фигура мужчины темна, оба они, и женщина и мужчина, идут на зрителя и, значит, женщина видит мужчину, мужчина не замечает женщину.

Сам Крэг никогда и нигде не говорил о связи этой «драмы молчания» со своими шекспировскими замыслами. Рискнем все же заметить, что такая связь существует, что «Ступени» можно рассматривать как пантомимическую вариацию на тему монолога Гамлета «Быть или не быть». Это Гамлет тщетно силится вырваться из лабиринта земного бытия. Это Смерть, избавительная и легкая, готова спуститься к нему и осенить принца холодным и нежным прикосновением. По словам Крэга, его тут больше всего интересовала самая идея лестницы: «она меня вдохновляла». Но, специально подчеркивал Крэг, «если бы эта лестница была мертвой вещью, она была бы бесконечно печальна»[[204]](#endnote-201). Этим многое сказано. Нота печали не соответствовала трагедийной энергии, которую Крэг хотел придать пантомиме. Вертикали Крэга элегических настроений не приемлют. {138} Они неумолимы и беспощадны: время и пространство опасны человеку, гибельны для него. Поэтому тут в принципе всегда возможно соприкосновение с ирреальным. Тут могут появиться и Призрак и сама Смерть.

Движения героя и героини на третьем эскизе «Лестницы» несомненно подчинены ритму танца, да и вся пантомима развивается как миниатюрный балет (Аппиа, утверждая, что танец — исходный пункт музыкальной драмы, никогда, тем не менее, не решался хотя бы намеком обозначить на своих эскизах танцующие фигуры). Но если это балет, то трагический. Четвертый эскиз — своего рода итог, финал. Исчезли счастливо приплясывающие фигурки детей в светлых небесах второго эскиза, исчезла эфемерная женщина. Никаких видений бытия или небытия. Герой (Гамлет?) сделал несколько шагов вверх по лестнице и упал без сил, прислонившись к стене. Лестница же больше не ведет в небеса. В том квадрате, где было небо, появились две арки, одна высокая, другая пониже. Линии лабиринта стерты с планшета. Герой оставлен наедине с самим собой в твердокаменном мире. Ему надлежит напрячь всю свою волю, собраться с духом и продолжить трагический путь. Мы видим: сейчас он встанет. Он должен «быть» — встать и выпрямиться во весь рост. Или — «не быть»?

Абстрактные объемы Аппиа не только не хотят, но и не могут прийти в движение. Прямоугольные плиты, кубы и горизонтальные платформы Аппиа уложены намертво и навечно.

1907 г. датированы два варианта еще одного весьма примечательного гамлетовского эскиза Крэга. Два мощных высоких и прямоугольных объема стоят перед нами. Правый объем много выше, чем левый (в другом варианте эскиза они меняются местами, но разновысотность сохранена). Оба они не только ничего собою не «изображают», но и не вызывают никаких конкретных ассоциаций. Это — не ворота, не колонны, не какие-либо крепостные сооружения и ни в коем случае не творения самой природы: не скалы, не утесы, не каменные глыбы. Одно только и можно сказать о них: это абстрактные геометрические фигуры.

Оба эскиза предусматривают яркое освещение двух вертикальных объемов. В одном случае параллелепипеды освещены «в лоб», и белизна их гладких плоскостей отчетливо видна на черном глухом фоне, прорезанном кривой белой линией: быть может, это контур скалы, быть может, зарница. В другом случае свет падает слева, сильно акцентируя объемность структуры, ее тяжесть, массивность.

Совершенно очевидно, что трагическая геометрия Крэга требует внерампового освещения объемных форм, чьи очертания означены прямыми линиями и прямыми углами.

Вся композиция в целом с фигурой героя несоразмерна. Человек {139} не воспринимается как «мера всех вещей», напротив, человеческим масштабом пропорции вселенной не могут быть ни проверены, ни измерены. Тревожное чувство трагического противостояния героя и пространства возникает при первом же взгляде на эскиз. Гамлет стоит посреди враждебного ему мира.

Черные зубцы крепостной стены в обоих случаях мрачным полукружием отделяют пределы сцены от зрительного зала. И вот их-то движение, вопреки прямоугольности всех остальных устремленных ввысь очертаний, — движение круговое, вращательное. Кажется, что громадные вертикальные объемы в любое мгновение могут тронуться с места.

Повторяем, оба варианта эскиза датированы 1907 г. До того момента, когда сценическая архитектура Крэга пришла, наконец, в движение, оставались считанные месяцы, возможно — даже считанные дни.

Но вращательным это движение все-таки не было. Никогда, ни раньше, ни в будущем, ни в своих эскизах, ни в своих спектаклях — вплоть до «Макбета» 1928 г. — Крэг поворотным кругом сцены не пользовался.

# **{140}** Глава пятаяШирмы и «сверхмарионетка»*Крэг и Дузе. Флоренция. «Свобода и ее цена». Крэг как теоретик. Статья «Артисты театра будущего». «Гамлет» глазами Гамлета. Идея движущейся сцены. Система ширм. Первый макет Крэга. Статья «Актер и сверхмарионетка». Взаимоотношения актера и роли по Станиславскому, Крэгу, Брехту. «Сверх‑я» театра. Журнал «Маска». Символ и миф в эстетике Крэга*.

Скорее всего Крэг, покидая Англию, не думал, что континентальный период его жизни затянется надолго. Он предполагал поставить в Германии два‑три спектакля, которые поразят Европу небывалой новизной и красотой и позволят ему вернуться в Лондон в ореоле славы, победителем, способным твердо диктовать свои условия антрепренерам и артистам. Но, как мы уже знаем, первая постановка, осуществленная в Лессинг-театре, у Отто Брама — «Спасенная Венеция», — эти ожидания не оправдала, и Крэг публично, в печати, от нее отмежевывался. Затем Крэга (опять-таки по рекомендации графа Кесслера) пригласил к себе самый знаменитый в те времена европейский режиссер Макс Рейнхардт. Однако между Крэгом и Рейнхардтом тоже возникли непримиримые противоречия. (Об этом будет речь впереди.) И на протяжении нескольких лет Крэг был от живого театра почти вовсе отлучен.

В 1904 г. Крэг познакомился и сблизился с Айседорой Дункан. Прославленная танцовщица поняла Крэга лучше, чем прославленные мастера драматического театра, и со свойственной ей экспансивностью горячо рекомендовала Крэга как режиссера и декоратора сперва Элеоноре Дузе, потом Станиславскому.

Правда, первым рассказал Дузе об идеях и замыслах Крэга все тот же Гарри Кесслер. Он увлекался тогда не только искусством Крэга, но и драматургией Гуго фон Гофмансталя. У него возникла идея объединить в спектакле на античный сюжет усилия англичанина Крэга, австрийца Гофмансталя и великой итальянской актрисы. Имелась в виду постановка гофмансталевской «Электры». Понадобились немалая энергия и дипломатический талант Кесслера, чтобы свести за одним столом всех участников будущего предприятия.

По словам Дункан, Крэг «сразу очаровал» Дузе, артистка «заинтересовалась его взглядом на театр. После нескольких встреч, {142} вызвавших взаимный энтузиазм, она пригласила нас приехать во Флоренцию и пожелала, чтобы Крэг сделал постановку»[[205]](#endnote-202).

Однако какую? Далеко не сразу выяснилось, что роль Электры Дузе не нравится: актриса, с захватывающей нервностью выступавшая в пьесах Ибсена, Д’Аннунцио и Зудермана, с огромным успехом игравшая в мелодрамах А. Дюма-сына и В. Сарду, побаивалась классики. А модернизация Гофмансталя все-таки вела в мир образов античной трагедии. От Крэга Дузе свои опасения утаила, и в 1905 г. он выполнил серию эскизов к предполагаемой «Электре». Один из них — замечательный. В нем, как и в гамлетовских эскизах той поры, доминируют вертикальные линии, уходящие ввысь и повторяющие, словно эхо, движение женской фигуры, поставленной чуть правее центра всей композиции. Женщина в свободных черных одеждах стоит спиной к зрителям, ее левая рука властно указывает куда-то вдаль и перечеркивает вертикали. Суровый жест Электры продолжен и подхвачен движением небольшой группки персонажей в глубине сцены. А за этой группкой и над нею отчетливо видна тень героини, взметнувшаяся вверх. Рядом с тенью — высокий и прямоугольный проем, который, кажется, раскрыт в небытие. Пространственная форма чиста и абстрактна. Можно разглядеть ступени, можно предположить стены, но нельзя сказать, куда ведут ступени и что ограждают стены: внутренние покои дворца или же городскую площадь? Все короткие, обрывающиеся в пределах сцены горизонтали нужны только во имя торжества вертикалей, которым предела нет, — они уходят под колосники, далеко ввысь, в никуда.

Как и в эскизах гамлетовской серии, все вертикали друг другу параллельны. Их согласованный ритм не допускает вмешательства сбивчивых косых или кривых линий. Энергия устремленности вверх не знает сомнений. Крэг готовит сцену для трагедии Гофмансталя, но демонстрирует желание вернуться к Софоклу.

Чем дальше Крэг двигался по этому пути, тем менее привлекательной становилась «Электра» для Дузе. В конце концов актриса от нее отказалась.

Эскизы к «Электре» остались эскизами. Зато эскизы к «Росмерсхольму» Ибсена были воплощены в спектакле, поставленном на подмостках старейшего флорентийского театра «Пергола». Здание, существовавшее с середины XVII в., предназначалось для оперных постановок, а потому Крэг располагал достаточно большим пространством, которое он и сумел превратить отнюдь не в «комнату норвежского пастора», а опять-таки в некую абстрактную, трагедийно напряженную среду. Главным мотивом зелено-голубой по колориту декорации было огромное высокое окно в глубине. Окно это несколько смущало Дузе, ей, рассказывала Дункан, хотелось, чтобы оно {144} было не таким большим, а кроме того, Дузе, в точности как Отто Брам, спрашивала: где же тут двери? Где вход, где выход?

Меньше всего Крэг хотел бы отвечать на подобные вопросы. Он предлагал принципиально внебытовую композицию, ибо считал, что «искусство есть откровение», а следовательно, воплощая «Росмерсхольм», нельзя оказаться «в доме XIX или XX в.», да еще и «обставленном мебелью в скандинавском стиле. Нам интересно тут только состояние духа Ибсена. Оставим в покое эпоху, отдадим точность деталей музеям и антикварам»[[206]](#endnote-203). Эти мысли Крэг изложил в тексте программы к флорентийскому спектаклю. Много позже, комментируя эскизы, сделанные для Дузе, он заметил: «Мне всегда нужно, чтобы был какой-нибудь высокий и глубокий проем — выпад, присущий трагедии»[[207]](#endnote-204).

Вот почему ему понадобилось высоченное, забранное решетками окно в глубине сцены. Дузе не устраивали не только пугающие размеры окна. Ей неудобна была диктуемая Крэгом планировка. Ребекка Вест, чтобы приблизиться к окну, должна была уйти с переднего плана сцены — оттуда, где артистка привыкла и любила находиться, ибо ей нужно было, чтобы зрители видели каждое движение ее ресниц, улавливали малейшие нюансы ее интонаций.

Актриса, которая страстно желала обновления театра, и режиссер, который предлагал свои способы обновления сцены, говорили на разных языках. К счастью, взаимное непонимание было не только метафорическим, но и вполне конкретным: Дузе ни слова не понимала по-английски, а Крэг тогда еще совсем не знал итальянский, переводчицей им служила Дункан. Она ловко сглаживала противоречия и внушала актрисе, что художник во всем идет ей навстречу, а Крэгу — что Дузе в восторге от его предложений. Но Крэг все-таки чувствовал, что Дузе, которая уже несколько лет — и всегда с успехом — играла Ребекку Вест в «Росмерсхольме», относится к его планам настороженно. Поэтому после переговоров с актрисой он «замуровался в театре и, запасшись большой кистью и дюжиной огромных горшков с краской», принялся собственноручно писать декорации. Дункан же позаботилась о том, чтобы Дузе в помещении театра вплоть до дня премьеры, 5 декабря 1906 г., не появлялась. Когда Дузе увидела декорации, уже поздно было что-либо менять.

По словам Дункан, днем, когда Крэг, наконец, показал ей и Дузе свои декорации, они обе были восхищены: «Минуя обширные голубые просторы, небесные гармонии, возносящиеся линии, огромные высоты, душа каждого из нас устремлялась к свету этого исполинского окна, за которым виднелась не маленькая аллея, а бесконечная вселенная. … Не знаю, что подумал бы Ибсен. Вероятно, он пришел бы в такое же состояние, как и мы, — безгласное и восхищенное. {145} Рука Элеоноры сжала мою… Я видела, что слезы струятся по ее прекрасному лицу»[[208]](#endnote-205).

После флорентийского спектакля критик Джузеппе Борджесе писал: «Кто видел ее Ребекку в “Росмерсхольме”, знает, что сегодня нет более положительного авангардиста в оформлении спектакля и в осуществлении связи артиста со спектаклем в целом, чем Дузе». Приведя эту цитату, итальянская исследовательница творчества Дузе Ольга Синьорелли несколько загадочно замечает: «Несмотря на успех у зрителей и панегирики некоторых критиков, администрация театра сочла благоразумным не повторять этого спектакля»[[209]](#endnote-206).

Странно, не правда ли? Успех у публики, панегирические рецензии, а благоразумная администрация, себе в убыток, решает пьесу больше не играть? Вероятно, все-таки, декорации кое-кого, в том числе и администрацию театра, сильно озадачили. Но существенно другое: Дузе и после спектакля выразила Крэгу свое полное удовлетворение. «Благодарю, — писала она, — это первое слово, которое я произнесла сегодня утром. Я работала вчера вечером словно в мечте — и далекой, — Вы работали в самых тяжелых условиях, и я еще и поэтому снова благодарю Вас. Вчера вечером я поняла, в чем Ваша помощь и в чем Ваша сила. Снова: благодарю. Надеюсь, мы и впредь будем работать вместе с чувством Свободы и радости. Э.»[[210]](#endnote-207).

Этот документ зафиксировал короткий момент взаимопонимания между великой актрисой и молодым новатором. Дузе предложила Крэгу оформить для нее еще две ибсеновские пьесы — «Женщина с моря» и «Джон Габриэль Боркман». Правда, в обоих случаях речь опять-таки шла о ролях, ранее уже игранных: Крэг нужен был Дузе только как художник, а не как режиссер, она хотела играть в его декорациях, но вряд ли согласилась бы менять привычные мизансцены и тщательно, до нюансов, разработанные ею партитуры ролей. (В этом смысле есть большая разница между творческим союзом Дузе и Крэга и столь же кратким, сложившимся почти одновременно союзом Комиссаржевской и Мейерхольда.) Крэг ради Дузе такие условия принимал, хотя и знал, что она играет со случайными партнерами и что в этих условиях мечтать о создании ансамбля не приходится.

Огорчало другое: Дузе подчас неожиданно для него меняла планы. Сама предложила, например, «Женщину с моря» и вдруг от нее отказалась. Актриса ссылалась на «деловые обстоятельства», на огромные расходы, которых потребуют гастроли в Америке.

Затем произошел печально знаменитый инцидент в Ницце, где сцена театра была крохотная, и декорации Крэга к «Росмерсхольму» пришлось обкарнать. Крэг был возмущен. Как пишет Синьорелли, Дузе, на которую он обрушился, «с напускной невозмутимостью {146} отвечала: “Они сделали то, что всегда делают с моим искусством”. С этих пор дороги двух великих художников разошлись окончательно»[[211]](#endnote-208).

Иначе интерпретирует этот эпизод С. Бушуева, автор содержательной книги «Полвека итальянского театра». Если и Дункан, и Синьорелли утверждают, что декорации были изуродованы «без ведома Элеоноры»[[212]](#endnote-209), то Бушуева возлагает ответственность лично на Дузе: «Она эти декорации изуродовала, разрезав их так, чтобы они поместились на сцене театра Ниццы, а потом вообще от них отказалась и стала играть роль Ребекки в традиционном павильоне». Согласно Бушуевой, это «объясняется глубоко укоренившимся в итальянских актерах пренебрежением ко всему тому, что не есть актер. В оправдание Дузе можно сказать только то, что и без декораций Крэга она умела воссоздать на сцене символический театр Ибсена одними только актерскими средствами»[[213]](#endnote-210).

В данном случае с Бушуевой было бы трудно согласиться, Дузе, судя по всему, думала иначе. «Лишь благодаря Гордону Крэгу, — повторяла она, — мы, жалкие актеры, избавимся от чудовищности, от того морга, каким является современный театр»[[214]](#endnote-211). Это — свидетельство Дункан. Дункан преувеличивает? Допустим. Но чем же тогда объяснить тот факт, что вскоре после разрыва с Крэгом, в 1909 г., в последний раз сыграв все ту же Ребекку Вест, Элеонора Дузе в расцвете сил вообще покинула сцену? Не тем ли, что и она, подобно нашей Комиссаржевской, поняла: «одними актерскими средствами» в театре XX в. не проживешь?

В 1908 г. Крэг охарактеризовал ее так: «Нет, не актриса, но значительно больше, чем актриса, не художник, но нечто меньшее, личность и в то же время нечто гораздо большее, чем все три эти понятия {147} вместе взятые». Формула емкая и как будто восторженная. Однако внутри нее есть и укор: «Не художник, но нечто меньшее». Эта мысль далее развивалась еще откровеннее: каждый актер, писал Крэг, несет в себе дух компромисса, «и эта удивительная женщина, Элеонора Дузе, и она тоже довольствуется чем-то меньшим, нежели совершенство». В противном случае она могла бы создавать «истинные творения искусства»[[215]](#endnote-212). Могла бы… Статья была напечатана во Флоренции, в стране Дузе. Прочла ли ее актриса, мы не знаем. Мы знаем только, что через год она со сцены ушла.

Элеоноре Дузе принадлежат гневные слова, которые часто цитировал Крэг: «Чтобы спасти театр, его надо сперва разрушить, все актеры и актрисы должны умереть от чумы. Они отравляют воздух, они делают искусство невозможным»[[216]](#endnote-213).

Конфликт с Отто Брамом, конфликт с Элеонорой Дузе, разногласия с Максом Рейнхардтом — все эти драматические столкновения с крупными мастерами европейской сцены лишь убеждали Крэга в том, что «совершенство», которого он добивается, пока практически недостижимо — нигде — ни в Англии, ни в Германии, ни в Италии. Чтобы создавать «истинные творения искусства», надлежало изменить весь театр. Крэг вынашивал универсальную концепцию нового театра. Позднее, в мемуарах, написанных спустя много лет, Крэг воспроизвел первую фразу своего дневника 1907 г.: «Открытие: свобода и ее цена». По его словам, в 1907 г. начался «самый продуктивный период моей жизни. Все пришло в том 1907 г.: Ширмы, Сцена, “Сверхмарионетка”, Черные фигуры, журнал “Маска”»[[217]](#endnote-214).

Знакомство с Дузе привело Крэга во Флоренцию. После премьеры «Росмерсхольма» Крэг обосновался во Флоренции надолго: он прожил тут более десяти лет — с 1907 по 1918 г., отсюда он ездил и в Лондон, и в Париж, и в Москву, иногда подолгу живал в этих столицах, но всякий раз возвращался к берегам Арно, в город, красота которого его навсегда покорила. Спустя полвека, вспоминая Флоренцию, Крэг писал: «… Оставьте нас наедине с этими улицами, и у нас тотчас возникнет ощущение, что этот мир архитектуры что-то делает с нами. Я не имею в виду тот или иной собор, дворец, статую, фреску, нет, я имею в виду именно весь город, город как целое, как некое чудо архитектуры, где любой первый попавшийся дом совершеннее всех домов, мимо которых мы когда-то проходили в других городах… Это впечатление изо всей силы наносит удар тем из нас, кто привык работать среди наскоро выстроенных зданий…»[[218]](#endnote-215).

Когда Крэг писал о «свободе и ее цене», он имел в виду собственную свободу: свободу художника, готового уплатить любую цену за право работать согласно одной лишь своей творческой воле, своей фантазии. Быть свободным значило для него не применяться впредь ни к требованиям знаменитых актеров, ни к пожеланиям знаменитых {148} директоров театров. За эту свободу он платил дорогой ценой одиночества, отказом от практической деятельности. Идеи, которые уже брезжили в его сознании, требовали бескомпромиссной, не замутненной никакими посторонними соображениями сосредоточенности. Крэг сказал себе, что впредь будет работать лишь с тем, кто его поймет и кто полностью ему доверится. Ждать пришлось сравнительно недолго: спустя год с лишним Станиславский выразил готовность принять условия Крэга.

А Крэг полученную им свободу использовал в 1907 г. с максимальным эффектом. За этот год он успел обдумать, сформулировать и высказать свои соображения о том, каким должен быть будущий «Идеальный театр» или, вернее, «театр Идеала». Принципы «театра Идеала» были изложены в двух программных статьях, написанных Крэгом в 1907 г. во Флоренции.

Надо, впрочем, сразу же оговориться, что изложение театральных идей Крэга в этих статьях, как и в других его сочинениях, лишено внешней стройности и последовательности. Дени Бабле утверждал, что Крэг вообще не «человек системы», а скорее «человек вдохновения и озарения». Как полагает Бабле, Крэг писал не для того, чтобы сформулировать те или иные теоретические постулаты. «Писать для него значило бороться и побеждать. Отсюда и оттенок профетизма в его статьях, и шокирующая резкость неожиданных формулировок, и парадоксальность, нередко нарушающая логику мысли. Крэг не теоретик-рационалист, он — художник-ясновидец»[[219]](#endnote-216).

В самом общем плане такая характеристика литературной манеры Крэга (несколько высокопарной и не лишенной риторики) справедлива. Однако, читая подряд, одну за другой, многочисленные статьи Крэга, убеждаешься, что внезапные и поначалу как будто совершенно немотивированные «озарения» и «прозрения» затем, в последующих работах, либо получают твердое обоснование, либо отбрасываются. Случайные движения мысли «забываются», а те догадки, которые подтвердились, служат импульсом для новых размышлений и, нередко, новых открытий. Иначе говоря, если Крэг действительно не «человек системы», если в его сочинениях ощутимы и полемический пыл, и приверженность к эпатирующим формулировкам, и некоторая даже хаотичность, то это еще не означает, что в его статьях не заявляет о себе вполне определенная система взглядов.

Театральная идея Крэга обладала большой энергией саморазвития. Она год от года становилась все яснее и постепенно обретала форму всеохватывающей концепции театра. В этой концепции как раз и дает себя знать глубинная системность, которая опирается на понимание самой сущности сценического искусства.

{149} Стоит упомянуть, что своего рода девизом для себя Крэг избрал формулу «Практика прежде теории». Во всех номерах «Маски» за 1908 г., где публиковались статьи, написанные в 1907 г., этот девиз крупными литерами печатался непосредственно под названием журнала. Но уже через год Крэг снял девиз — вероятно потому, что теория стала заметно опережать практику.

Статья «Артисты театра будущего», неоднократно возвращаясь к основным тезисам «Первого диалога» (книжки 1905 г. «Искусство театра»), во многом их углубляет и уточняет. Если в «Первом диалоге» была провозглашена необходимость главенства режиссера в процессе создания спектакля, то в «Артистах театра будущего» режиссер наделяется еще более широкими полномочиями. Он призван освободить театр от подавляющей власти литературы и тем самым возвратить театру достойное место в семье искусств, во-первых. Режиссер призван, далее, создать в пределах сцены собственное произведение, которое выразило бы идею Поэта-драматурга, во-вторых.

Оба эти тезиса требуют расшифровки.

Утверждения Крэга, что современный ему театр, задушенный литературой и литературщиной, вообще не вправе называться подлинным искусством, отнюдь не означали, будто Крэг в принципе «против драматургии». (Многие именно так его поняли.) Он считал только, что разговорная буржуазная драма XVIII – XIX вв. низвела театр с истинных высот искусства на один уровень с обыденностью, загнала актеров в комнату, засорила сцену вульгарными подробностями быта, характеров, истории. Театр забыл свое прошлое, лишился высшей правды или, говоря словами нашего поэта, «истины страстей». Некогда великое искусство ввергнуто в хаос. Поэтому Крэг настоятельно советовал режиссеру искать источники вдохновения не столько «внутри театра» (утратившего собственное достоинство), сколько «вне мира театра: речь идет, — пояснял он, — *о природе*. Другими источниками являются музыка и архитектура»[[220]](#endnote-217).

Крэг, следовательно, полагал, что театр, вбирая в себя «природные» впечатления, должен научиться организовывать их в абстрактных, отвлеченных от бытовой конкретности формах, свойственных произведениям зодчества и музыкального искусства.

От драмы и от драматурга Крэг не отказывался, но имел в виду драматурга-поэта масштаба Эсхила, Софокла, Данте, Шекспира, Мильтона, Гете.

В режиссерских поисках целого, писал он, задача состоит в том, чтобы «намерения и идеи Поэта» завладели «всей сценой» и чтобы «вся сцена» их выразила.

Но как? Вот тут Крэг выдвинул формулу, по тем временам совершенно неожиданную, да и поныне еще достаточно острую. Используя {150} знаменитые слова Гамлета — «очами души своей»[[221]](#footnote-6), — Крэг заявил, что режиссер обязан материализовать в сценическом пространстве свое видение творения драматурга. То, что возникло в воображении режиссера, когда он читал пьесу, должно обрести на сцене визуально ощутимые формы. Следовательно, по Крэгу, искусство театра есть активная интерпретация творения поэта.

«Мой постановочный замысел, — писал Крэг, возникая на основе пьесы, растет, выходит за ее пределы, расширяется, летит широкими взмахами мысли, пробужденными во мне данной пьесой, как и другими пьесами того же автора. Эти пьесы словно сливаются в моем сознании и питают постановочный замысел всего спектакля»[[222]](#endnote-218).

Так впервые прозвучала идея, которая затем была подхвачена многими режиссерами XX в.: ставить должно не отдельную пьесу, но всего автора, воспринимая его творчество как целостный мир взаимодействующих образов и взаимосвязанных коллизий.

Далее тезис о «расширении постановки», о необходимости опираться на всю поэтику избранного автора переводится Крэгом на язык режиссерской практики. Настаивая на том, что режиссер все время должен держать в уме «свою постановку», Крэг советует: «наблюдайте *движения* персонажей в пьесе и *присоединяйте к их движениям* те, которые вы видите “очами души своей”».

Следовательно, движения — и те, которые режиссер угадывает в пьесе, и те, которыми сцену дополнила его фантазия, — составляют основу режиссерской формы спектакля. Сегодня мы сказали бы, что речь идет о рисунке мизансцен, из которого слагается режиссерская партитура спектакля.

Но и по этому поводу Крэг высказал тогда необычайно проницательное суждение, которое значительно опережало современную режиссерскую практику. Касаясь вопроса о том, какое действие должно совершаться на сцене, Крэг писал: «Дело не в том, натурально это действие или не натурально; суть проблемы иная: необходимо данное действие или оно не необходимо»[[223]](#endnote-219).

Решительный отказ от всего случайного, а также от дробности, множественности деталей, требование укрупнить и полностью подчинить действие диктату закономерности, по мысли Крэга, должны были дать театру возможность показывать жизнь только в ее истинных и сущностных формах, увидеть, где человеческое бытие соприкасается с тайной, вечностью, где внешняя красота мира становится выражением его скрытой духовной красоты, т. е. красоты абсолютной.

{151} Форма, в которой воплотится эта абсолютная красота, может возникнуть только в том случае, если режиссеру удастся организовать в пределах сцены «пространство, которое гармонирует с мыслью поэта». Особенности сценического пространства определяются прежде всего «линиями и их направлением». О том, какие линии желательны, сказано вполне определенно: «… Не бойтесь сделать их слишком высокими; они никогда не будут достаточно высоки»[[224]](#endnote-220). Вертикалям, доминирующим в эскизах Крэга, и тут, в его программной статье, отдано явное предпочтение.

Возникает, однако, неизбежная проблема взаимосвязи между линией и цветом или, шире, между цветом и пространством. Крэг предлагал принципиально новый подход к фактуре спектакля. По его мнению, цвет определяется не той или иной материальной субстанцией, но ее «идеей». Т. е., пояснял он, если, читая «Макбета», я вижу в своем воображении скалу, вершина которой тонет в тумане, то скала ассоциируется с образом человека, героя, а туман — с силой, которая героя разрушит. «На какие краски указывает нам сам Шекспир? — вопрошал Крэг. — Он не изображает природу, он создает поэтическое творение. Два цвета: один существует для скалы и человека, другой — для тумана и для духа». Следовательно, «берите только эти два цвета», не забывая, что «каждый из них имеет множество оттенков». Какие же два цвета Крэг имел в виду? Ответ у него был наготове: «скала коричневая, туман серый». Но как раз в этом пункте он никакой настойчивости не обнаруживал и соглашался допустить — в зависимости от фантазии режиссера — любое другое цветовое решение. Ему важно одно: последовательно проведенное сквозь всю пьесу противостояние двух цветовых доминант. Крэг подчеркивал: «Успех будет зависеть от вашей способности дать вариации двух этих тем»[[225]](#endnote-221).

Простота цветовых соотношений и их противоборство тут восприняты как залог «прекрасного», которое в понимании Крэга вовсе не тождественно «красивому», напротив, эти понятия у него разведены и друг другу враждебны[[226]](#footnote-7).

«Прекрасное» же в искусстве театра (т. е., по словам Крэга, «то, что является самым гармоничным и самым справедливым и что тяготеет к целостности и совершенству»[[227]](#endnote-222)) не может быть достигнуто способом ремонта или исправления отдельных составных частей сценического механизма. Как и в «Первом диалоге», Крэг в статье «Артисты театра будущего» настаивает на тотальном переустройстве современного театра, возрождение которого он видит в замене и обновлении сразу всех средств выразительности. Это — его коронная {152} мысль. Другие искусства интересуют его лишь постольку, поскольку каждое из них способно послужить искусству сцены, отдать сцене все оттенки своей выразительности.

Только однажды, и пока еще в довольно туманном контексте, в данной статье проскользнул термин «движение сцены». Крэг мимо ходом заметил, что «движение сцены» призвано «реализовать общую форму спектакля»[[228]](#endnote-223).

В этих словах заключалось предвестие наиболее радикальной из крэговских реформ. Ибо подсказанная Гамлетом мысль о том, что режиссер видит пьесу «очами души», не замедлила повлиять на крэговское восприятие самой трагедии «Гамлет» и повлекла за собой, совершенно новую интерпретацию места действия, времени действия, всего трагедийного пространства.

Как мы уже знаем, на протяжении всей жизни Крэга «Гамлет» властно приковывал к себе его внимание. Любые общие соображения, которые высказывал Крэг об искусстве театра, провоцировались размышлениями о «Гамлете» и, в свою очередь, в размышлениях о «Гамлете» приобретали характер конкретных сценических решений. Так вышло и на этот раз. Общая идея из «Гамлета» вышла и к «Гамлету» вернулась, чтобы, сызнова оттолкнувшись от шекспировской трагедии, вывести Крэга к еще более смелым преобразованиям.

Надо заметить, что трагедия принца датского вообще всегда побуждала людей театра думать о самой природе театра. Вильгельм Мейстер у Гете, например, намереваясь сыграть роль Гамлета, спорил с приятелем, какие сделать в пьесе купюры и надо ли их делать. И затем, разбирая пьесу, признавался: «… Чем дальше я продвигался, тем затруднительнее мне становилось представить себе все целое, и наконец я увидел почти полную невозможность охватить его общим взглядом!»[[229]](#endnote-224)

Желание понять «Гамлета» неизменно наталкивалось на эту вот «затруднительность»: охватить общим взглядом «все целое» совсем не просто. В XIX в. театр на многие десятилетия отказался от идеи трагического целого во имя идеи отдельного характера. Люди театра в ходе эстетической революции, совершившейся на рубеже XIX – XX вв., должны были пробиваться к сути трагедии, высвобождая ее из-под власти многолетней сценической традиции. Поиски новой формы становились единственно возможным способом приближения к сердцевине произведения.

Крэг с отчаянием и не один раз писал, что трагедия эта «невоплотима», что претензии театра до конца «понять и объяснить истину Гамлета» несостоятельны, что даже самому прекрасному актеру не под силу передать своей игрой, пользуясь материалом своей человеческой личности и ею же как «инструментом», — всю глубину философского содержания этого образа[[230]](#endnote-225).

{153} Однако, заявляя, что «Гамлет» невоплотим, Крэг, как мы помним, все же делал новые и новые эскизы к «Гамлету».

Суть подхода к «Гамлету», угаданного в 1907 г., состояла в следующем: главным в пьесе является не сюжет, а то, что думает о нем Гамлет.

Прошло восемь лет, и в 1915 г. молодой русский исследователь Л. С. Выготский написал прекрасную работу о «Гамлете», по сути дела — первую, где трагедия рассматривается с точки зрения нового мировосприятия, глазами человека, свободного от рационализма XIX столетия. Выготский размышлял о «Гамлете», находясь под впечатлением постановки Крэга, осуществленной на сцене МХТ в 1911 г. Идеи, озарившие Крэга, Выготский сформулировал с четкостью, которой подчас Крэгу недоставало. Поэтому есть основания уже сейчас, значительно опережая события, изложить главные положения статьи Выготского. Опубликованная только в 1968 г., после смерти и Выготского и Крэга, она поможет нам понять, как Крэг воспринимал проблему «Гамлета».

Суждения Льва Толстого о Шекспире вообще и о «Гамлете», в частности, в 1907 г. еще не были знакомы Крэгу, но в 1915 г. уже были известны Выготскому. Более того, в антишекспировском пафосе высказываний Толстого Выготского обрадовала «гениальная смелость» и свобода мысли. Отталкиваясь от категорического утверждения Толстого, что «Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно»[[231]](#endnote-226), Выготский не только Толстого не опроверг, но, напротив, горячо его поддержал. «Мы, — писал он, — должны вполне согласиться с Толстым, когда он утверждает, что у Гамлета нет характера… Но, может быть, целью трагедии вообще не является раскрытие характера самого по себе и, может быть, она вообще равнодушна к изображению характера?..»

Так, — в вопросительной форме, с коварным рефреном «может быть?» — Выготский низринул идею, на протяжении по меньшей мере полутора столетий владевшую умами ученых шекспироведов и актеров, игравших шекспировские пьесы. Психолог по профессии, Выготский заявил: «Кто хочет исследовать Гамлета как психологическую проблему, тот должен вовсе оставить критику». Тщетны, уверенно замечает Выготский, все попытки интерпретаторов Шекспира «либо приспособить фабулу к герою, либо героя приспособить к фабуле». Ибо сам-то Шекспир исходит «из полного несоответствия героев и фабулы», выдвигая принцип «единства действующего лица или героя».

Вот тут прислушаемся к Выготскому, не упуская ни слова. Он продолжает: «Герой есть точка в трагедии, исходя из которой автор заставляет нас рассматривать всех остальных действующих лиц {154} и все происходящие события. Именно эта точка собирает воедино наше внимание, она служит точкой опоры для нашего чувства, которое иначе потерялось бы, бесконечно отклоняясь в своих оттенках, в своих волнениях за каждое действующее лицо. Если бы мы одинаково оценивали и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета, — наше чувство заблудилось бы… Но трагедия поступает иначе: она придает нашему чувству единство, заставляет его все время сопровождать героя и уже через героя воспринимать все остальное… Все лица в этой трагедии изображены такими, какими их видит Гамлет. Все события преломляются сквозь призму его души, и, таким образом, автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами, так что всякий зритель трагедии сразу и Гамлет, и его созерцатель».

Так, Выготский обосновывает догадку Крэга о том, что все совершающееся в трагедии «Гамлет» мы видим «очами души» Гамлета. С позиций психологического реализма, с позиций обязательной для него полифонии, уравнивающей «и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета» и т. д., это звучит едва ли не кощунственно. С точки зрения шекспировской трагедийности, это неумолимая аксиома. Далее Выготский пишет: «Когда мы переживаем “Гамлета”, нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, и точно — мы успели перечувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни. И когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу»[[232]](#endnote-227).

Противоположение «трагедии» и «обычной жизни», высказанное тут просто и прямо, опять-таки оспаривает метод психологического реализма, который притязает в категориях «обычной жизни» разъяснить необычайное и раскрыть самые резкие отклонения от обыденной нормы, сохраняя за нормой значение главного критерия.

С понятием нормы ситуацию Гамлета соотнести нельзя, ибо Гамлет поставлен Шекспиром на полпути от бытия к небытию. Он пытается осознать свою миссию, цель и долг, балансируя между миром здешним и миром нездешним, между реальным и ирреальным. Или, словами Выготского, «действие происходит в двух мирах одновременно: здесь, во временном, видимом мире, где все движется как тень, как отражения, и в ином мире, где определяются и направляются здешние дела и события. Трагедия происходит на самой грани, отделяющей тот мир от этого, ее действие придвинуто к самой грани здешнего существования, к пределу его (“кладбищность” пьесы — смерть, убийство, самоубийство, “могильность”); она разыгрывается {155} на пороге двух миров, и действие ее не только придвинуто к краю здешнего мира, но часто переступает *по ту сторону* его (потустороннее, загробное в пьесе)»[[233]](#endnote-228).

Крэг так именно и представлял себе место действия трагедии (если это вообще может быть названо «местом»). Ему, значит, надо было превратить театральную сцену, грубую, неповоротливую, громоздкую, в зеркало души Гамлета, очутившегося между тем и этим светом, сделать сцену гибким и послушным инструментом, способным повиноваться причудливому ходу гамлетовой мысли, воссоздавать образы, плывущие в бесстрашной памяти принца и порождаемые ею насмешливой фантазией.

Предстояло найти какой-то один постановочный прием, лаконичный и мобильный, выстроить элементарно простую сценическую композицию, все превращения которой диктовались бы не фабулой пьесы, не внешним ходом событий, а единственно внутренним ходом трагедийной мысли, так или иначе транспонированной в идею спектакля.

Зарисовывая отдельные мизансцены, фиксируя в эскизах те или иные эпизоды, которые он уже ясно себе представлял, Крэг долго мучился, ибо никак не мог эти разрозненные фрагменты друг с другом соединить, накрепко связать. Пока его не осенило, что и *не надо связывать*. Этот пункт — наиважнейший пик крэговской концепции, эта догадка предопределила впоследствии некоторые основные элементы современного сценического языка. Простейшим и первоначальным обоснованием догадки было то, что для Гамлета «порвалась связь времен». Именно эта разорванность отчетливо чувствовалась во всей взаимной соотнесенности отдельных эпизодов трагедии, в зияниях, разверстых между бытием и небытием, реальным и ирреальным, между некогда бывшим и неизбежно будущим. Трагическая необходимость шла «поверх барьеров», через провалы, однако эти провалы нельзя было миновать. Более того, в разрывах пульсировал смысл. Вместо связного и последовательного развития, когда последующее прямо вытекает из предыдущего, возникала гораздо более сложная линия действия. Для нее, согласно старому латинскому изречению, «после этого» не означало «поэтому». Метафизическая по идейной сути, метафорическая по выразительности, эта линия действия ассоциативно сближала друг с другом явления, на дистанции трагедии разобщенные, разрозненные, и отстраняла друг от друга явления смежные, близлежащие.

Торжествовала не повествовательно-прозаическая, а свободно-поэтическая логика притяжений и отталкиваний, самим Шекспиром предложенная, но долгое время — от Вольтера до Толстого — смущавшая умы. Между тем, только высвободив эту энергию, можно было сообщить всему ходу трагедии захватывающее дух ускорение. {156} Трагическая прерывистость действия была осознана Крэгом как обязательное условие сценического существования Гамлета, в частности, а затем и трагедийного героя вообще.

Все с «Гамлета» начиналось, а потом распространялось на весь трагедийный театр в целом. «Гамлет» — трагедия единственная в своем роде, даже в шекспировском сценическом мире она занимает совершенно исключительное место. («“Гамлет” — это колония шекспировского духа, лежащая в другом поясе, обладающая другой природой и управляемая совсем другими законами, чем метрополия», — писал Людвиг Берне[[234]](#endnote-229). Л. Выготский, приведя эту цитату, добавил: «“Гамлет” — произведение одинокое в мировой литературе»[[235]](#endnote-230)). В процессе поисков постановочного приема для воплощения этой «одинокой», уникальной вещи Крэг пришел к выводам универсального значения.

Первый из этих выводов состоял, повторяем, в том, что не только актер движим мыслями и чувствами своего героя, но вся сцена, все то, что мы называли спектаклем, движется и живет мыслями и чувствами героя. Меняется, подчиняясь внутренней жизни человека, ритму его мысли. Самомалейшим оттенкам чувств, развитию идеи, — скачкообразному, плавному, — любому.

Спустя годы Станиславский скажет, что единственное содержание искусства театра — «жизнь человеческого духа».

Крэг по-своему сформулировал эту же мысль в 1907 г.

Жизнь человеческого духа — и только она одна! — вправе управлять движением сцены. Сцена должна, оставаясь все время одной и той же, обладать способностью мгновенно превращаться во все то, что видит Гамлет, и в то, о чем он думает. Для этого следует использовать и разные точки зрения на один и тот же объект, и житейски немотивированное освещение, и внезапные скачки действия, происходящего в разных временных и пространственных измерениях.

Необходима была динамическая структура. Вопрос — и труднейший — состоял в том, как ее организовать. Ломая голову над этой проблемой, Крэг снова вспомнил о Серлио, о трагической геометрии, которую он несколько лет тому назад вызволил из старинных рисунков итальянского теоретика архитектуры. Те самые параллелепипеды, те самые вытянутые ввысь архитектонические объемы, Которые уже существовали на крэговских эскизах, — они-то и должны были обрести подвижность.

Мыслилась система, готовая к любым изменениям, т. е. то, что ныне вошло в театральный обиход под названием «действенной сценографии». (Самый термин «сценография» принадлежит Крэгу.) Крэг уже понял: все, что находится на подмостках, должно быть вполне материальным и в то же время изменчивым до степени {158} ирреальности, целостным и в то же время готовым к новым и новым комбинациям. Ему нужна была, как он сам потом скажет, «тысяча сцен на одной сцене», или, иначе, «сцена с подвижным лицом»[[236]](#endnote-231).

Поиски такой мобильной структуры запечатлела серия офортов, выполненных Крэгом все в том же 1907 г. Крэг назвал всю эту серию «Motion» («Движение»). Тематика офортов разная: одни связаны с «Гамлетом», другие, по-видимому, с «Макбетом», есть офорты на мотивы «Электры», а есть и графические вариации на тему «Страстей по Матфею» Баха. Некоторые из листов, возможно, навеяны дантовским «Адом». В 1908 г. все они были опубликованы Крэгом в так называемом «Портфеле эскизов», а в 1923 г. лучшие из офортов данной серии снова были помещены в книге под названием «Сцена». Офорты эти не являются «рабочими» проектами. Новая для Крэга техника гравюры по металлу была освоена с новой целью: тут зафиксирована только идея, но отнюдь еще не способ ее реализовать.

Сам Крэг писал, что его рисунки, «полностью связанные с мечтой художника об Идеальном театре, не имеют ничего общего с современной сценой». Их задача — заново утвердить власть движения, которое «было у истоков театра древности и остается идеальной сущностью этого искусства. Мы должны передать движение посредством живой *формы* и тем самым вернуть к жизни Надличное Искусство, которое займет подобающее ему место рядом с другими, родственными ему искусствами — Музыкой и Архитектурой»[[237]](#endnote-232).

Внушительная архитектоника вертикальных и параллельных друг другу объемов освещена сильными диагональными лучами света, падающего сверху, но теперь уже не прямо, а косо. Наклонные световые потоки придают устремленным ввысь параллелепипедам подвижность. Крэговская трагическая геометрия у нас на глазах как бы трогается с места, плывет в пространстве. Объемы начинают перемещаться, разнообразно друг другу аккомпанируя. Человеческие фигуры то почти теряются рядом с этими грозными вертикалями, в этих косых лучах, то выступают на первый план, как бы командуя всеми трансформациями пространства.

«Формы, — комментировал свои офорты Крэг, — компонуются и распадаются. Торжествует искусство движения или, вернее, чистое движение». Офорты улавливали «остановленные мгновенья» перетекания одной формы в другую. Их выразительность была велика, их трагедийная напряженность бесспорна. Однако эти видения оставались фантастическими, принадлежали мечте, игре воображения. И все же Крэг верил, что рано или поздно он сумеет подчинить театр своей воле. Он увлеченно импровизировал: «Место лишено формы. Перед нами лежит безграничная пустота пространства. Не слышно ни звука. Не заметно никакого движения. Перед {160} нами — *ничто*. И вот в этой-то пустоте, из ничего возникает жизнь… Ветер создает в пустом пространстве некие формы и заставляет их жить»[[238]](#endnote-233).

Поэтическое предощущение форм, возникающих в «пустоте пространства» и послушных не только «дуновению ветра», но и малейшему импульсу режиссерской мысли, знаменовало новый этап исканий Крэга. В торопливых записях на полях Серлио он пытался теперь вообразить «такую сцену, которая была бы мобильна и могла бы двигаться во всех направлениях в определенных ритмах, и все это под контролем одного человека. Вскоре, — продолжал Крэг, — я нашел решение проблемы в том, чтобы создать трех или четырехстворчатые ширмы».

Эдвард Крэг, опубликовавший отцовские «каракули», не заметил никакой дистанции между идеей ширм, предугадывавшей возможность «организовывать композиции любой формы и любого размера», и системой ширм, приближавшей эту возможность к осуществлению. Между тем дистанция, пусть короткая, все же была: «вскоре» не означает «сразу». Эдвард Крэг прав, когда пишет, что отец смутно представлял себе «машину в виде как бы некоего органа, на котором он смог бы играть, оперируя огромными кубами». Но Эдвард Крэг ошибается, утверждая, что данная «машина» в виде «декорации, сделанной из двусторонних вращающихся плоскостей»[[239]](#endnote-234), была тотчас же и сконструирована.

Мысль Крэга в 1907 г. работала смело и продуктивно. Однако Крэгу понадобилось изрядное время, чтобы придумать, хотя бы в основных чертах, сценический механизм, готовый к любым трансформациям. Главным элементом конструкции стали свободно закрепленные на шарнирах плоскости — ширмы, чья подвижность сообщала всему механизму требуемую динамику. Как только ширмы пришли в движение, тотчас и вся трагическая геометрия Крэга ожила, обрела заранее в ней запрограммированную, но дотоле не реализованную мобильность. Когда Крэг придумал ширмы, когда он догадался, что архитектонически целостные объемы могут слагаться из движущихся плоскостей, то возникая, то меняясь, то исчезая, тогда все его фантазии тотчас же стали теоретически осуществимы.

Теоретическое решение это наталкивалось, однако, на некоторые вполне практические препятствия. В идеале ширмы должны были двигаться быстро и бесшумно. А кроме того, в идеале они мыслились выполненными из некоего натурального материала. Годились дерево, металл, но не годилась привычная в театральном обиходе ткань. Вопросу о том, какова должна быть фактура ширм, Крэг придавал принципиальное значение. Ширмы Крэга не хотели ничем притворяться, и их фактура никого не намеревалась обманывать. Поэтому {161} ощущение подлинности, натуральности фактуры выдвигалось как обязательное требование.

По идее, ширмы, оставаясь ширмами, были ничем, но притязали стать всем. Они предъявлялись зрителям в их неподдельной фактурности, ничего не изображая, но позволяя все что угодно вообразить. Видоизменения архитектурных объемов, совершавшиеся на сцене, ее преображали. Однако монохромные плоскости ширм никак не следовало раскрашивать. Кисть к ним прикасаться не смела. Их касался только световой луч. Живопись светом получала тут самые широкие права. Волны света, падая на ширмы, на их плоскости и углы, могли создавать новые и новые хроматические вариации, оттенки и отблески, тени, полутени, яркие, сильные блики и пятна.

Бесшумные перемещения ширм, легкая и быстрая смена их конфигураций, многовариантность их освещения должны были приобщить зрителей к трагической поэзии, показать публике, «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет», иными словами, сделать видимой свободную, ассоциативную связь явлений, или же — отдельных эпизодов шекспировской пьесы.

Более того, ширмы с равным успехом позволяли передать и разорванность действия, и его неразрывность, расчлененность и последовательность, распахнутость пространства и замкнутость его. Мыслилась трехмерная динамичная структура, которая, в зависимости от намерений режиссера, могла быть истолкована и как мировое, вселенское пространство, и как «монологическое» пространство одной души.

Время в этой подвижной пространственной структуре целиком принадлежало режиссеру. Если, как утверждал Выготский, трагедия Шекспира требует «колоссальной деформации всех временных масштабов», если герой трагедии совершенно независим от «единиц реального времени, и все события трагедии измерены и соотнесены друг с другом во времени условном, сценическом»[[240]](#endnote-235), то система ширм передоверяет режиссеру эту условность и эти деформации. Он вправе растянуть время и остановить его, ускорить и замедлить, установить связи и разорвать их, туго сжать пружину действия или вдруг отпустить ее, дать действию сильнейший толчок.

Ускоренное трагическое время зависит от героя, от жизни его духа. Многоэпизодность шекспировской пьесы есть следствие шекспировского понимания феномена трагического времени. И если открыть в самой природе театра способ выражать жизнь духа, а не жизнь эпохи, семьи и т. д. и т. п., — то тогда на сцене беспрепятственно будет всем управлять именно это страшное, движущееся скачкообразно, рывками, или подползающее неслышно из-за спины трагическое время.

{163} Крэг впоследствии сравнивал выразительность системы ширм с выразительностью человеческого лица. «Как только, — писал он, — какая-либо черта человеческого лица задвигалась, все лицо меняет свое выражение. Точно так же и сцена»[[241]](#endnote-236).

Но одно дело придумать конструкцию и совсем иное дело пустить ее в ход, заставить ее функционировать. Ни достаточно легких, ни бесшумно движущихся ширм театральная машинерия начала века не знала. Чтобы своими глазами увидеть, как работает изобретенный им новый сценический механизм, Крэг должен был сам его соорудить.

Подобно всякому изобретателю, он решил сперва создать действующую модель, нанял специально для этой цели двухэтажную флорентийскую виллу «Иль сантуччо» и с помощью художника Микаэла Карра принялся за постройку макета «движущейся сцены». Первый макет Крэга был довольно велик (примерно 3,5 м высоты, такой же ширины и 2,5 м глубины). На макете Крэг разместил двенадцать щитов, соединенных друг с другом шарнирами. Сделанная весьма примитивно модель работала плохо. Но даже такое далекое от совершенства устройство неопровержимо доказывало, что идея верна и что конструкция в принципе найдена. Все остальное было уже делом техники. Система ширм родилась, она существовала, функционировала, и хотя Крэг должен был собственноручно двигать неуклюжие щиты, тем не менее он внутренне ликовал, ибо самые смелые его надежды подтверждались.

Спустя пять лет Крэг с гордостью поместил зарисовку ширм первого макета в альбоме «К новому театру», где были собраны только самые лучшие его эскизы[[242]](#endnote-237).

Рядом с этими избранными эскизами рисунок ширм выглядит невзрачным: сухой чертеж простого деревянного ящика, нечто вроде тары, не вызывающей никаких эмоций. Крэг демонстрировал «ничто», мертвую схему, способную, однако же, магически преобразиться, как только в деревянную коробку войдет человек, актер, и как только ее стенки задвижутся. Голая и неподвижная коробка абсолютно нейтральна по отношению к любому восприятию. Она ничего не говорит ни уму, ни сердцу. И она становится невероятно активна, едва ею завладевает артист, а тайная кинетика превращается в явную динамику.

Разглядывая чертеж, с трудом веришь, что, двигая эти голые доски, Крэг искал сценическую форму своего «Гамлета». Между тем в действительности именно так оно и было.

Манипулируя громоздкими составными частями модели, Крэг проверял, удобны ли его ширмы или экраны («screens») для мизансценирования, более того, искал конкретные мизансцены предвосхищаемой постановки «Гамлета». С этой целью он вырезал из дерева {164} небольшие плоские барельефные фигуры персонажей трагедии и пробовал то так, то этак размещать их на макете при разных конфигурациях ширм. Многие мизансценические решения «Гамлета» были найдены в процессе увлекательных перестановок этих фигурок на фоне движущихся объемов модели.

Если Крэг хотел, он мог нанести на фигурку типографскую краску и сделать на бумаге ее оттиск. Тогда-то и получались «черные фигуры», которые позднее, в 20‑е годы, были им использованы в качестве книжных иллюстраций. Но сперва он пользовался деревянными фигурами только в поисках мизансцен.

Такой способ предварительной режиссерской работы Крэг охотно применял и впоследствии. Несколько раз строилась заново, совершенствуясь и усложняясь, модель движущейся сцены. На смену первому макету пришел второй, затем третий, четвертый. И всякий раз Крэг сызнова принимался передвигать на макете свои фигурки, добиваясь максимальной выразительности мизансцен.

По сути его способ немногим отличался от способа, который выработал Станиславский, когда «писал мизансцену» спектаклей раннего МХТ. Ведь и Станиславский, сочиняя «режиссерскую экспликацию», творил уединенно, без актеров, и Станиславский сперва разыгрывал пьесу в воображении, фиксируя на бумаге основные мизансценические построения и перестроения. Режиссерское авторство спектакля с этого предварительного вычерчивания мизансцен и начиналось. Но если Станиславский зрительно себя проверить не мог и все необходимые коррективы должен был откладывать до репетиций с актерами, то Крэг фиксировал мизансцену после многократных и разнообразных проб, причем его деревянные фигуры, послушные руке режиссера, постепенно находили самые выгодные места в любой конфигурации ширм. Станиславский мизансцену предугадывал и предвидел, Крэг на этом предварительном этапе своей работы уже мизансцену видел, уточнял, совершенствовал.

Разумеется, ему удавалось определить только важнейшие с точки зрения концепции спектакля мизансцены. Но Крэг полагал, и вполне обоснованно, что в процессе репетиций с актерами сумеет без труда найти переходы из одной мизансцены в другую.

Таким образом, в 1907 г. Крэг осознал, более того, ощутил в непосредственной режиссерской работе на макете многие преимущества, которыми обладает сконструированный им сценический механизм. Позднее он именовал созданное им устройство «*пятой сценой*». Всю историю театра он, оглядываясь в прошлое, рассматривал в аспекте видоизменений, которые претерпевало в веках само понятие сцены. В античном театре основой сцены была архитектура. Все пьесы исполнялись на фоне каменных построек, актеры и {165} зрители находились в едином пространстве амфитеатра, освещенного дневным светом («первая сцена»). В средние века религиозные драмы разыгрывались либо в храме, либо на паперти у входа в храм, т. е. опять-таки в архитектурно организованном пространстве, объединявшем исполнителей и зрителей («вторая сцена»). В искусстве комедии дель арте актеры выступали на подмостках, выстроенных посреди площади, т. е. и тут не было имитирующих декораций, и тут фоном действию служила подлинная архитектура («третья сцена»).

В ренессансном театре («четвертая сцена») поначалу основные формы зрелища тоже диктовало само здание, его устройство. Театр елизаветинской поры рассматривался как один из вариантов этой структуры. Но затем писанная декорация, столь же эфемерная, как и материал, из которого она была сделана, заменила подлинные объемы мнимыми, архитектуру — ее живописным изображением, действительность формы — иллюзией формы. Сложилась целая система фикций и оптических обманов. Подлинность уступила место изощренной фальсификации. В этот период, язвительно замечал Крэг, декорация «потеряла голову, обезумела»[[243]](#endnote-238). Его собственная «пятая сцена» должна была навсегда покончить с «безумием», возродить в новом качестве великие традиции прошлого и стать «сценой для поэзии», или, иначе говоря, «поэтической сценой».

«Я хочу, — писал Крэг, — разрушить сцену живописную и возвести на ее месте сцену архитектурную»[[244]](#endnote-239). Но, в отличие от неподвижной архитектуры прежних четырех сцен, его «пятая сцена» должна была «обладать собственной жизнью», дабы «служить поэтическому театру» и соответствовать «духу бесконечного изменения»[[245]](#endnote-240), характерному для XX в. Перед «пятой сценой» ставилась задача «выразить идею в пространстве посредством движения»[[246]](#endnote-241).

Это означало, что стабильным сценическим системам, чья неподвижность заставляла режиссеров и художников изощряться во всевозможных имитациях ради создания иллюзии движения, пришел конец. Открытием Крэга начинался новый этап истории европейского театра, начиналась пора движущихся, действительно (а не иллюзорно) меняющихся сценических структур.

Усовершенствовав систему ширм, Крэг в 1910 г. запатентовал свое изобретение. Тогда же он писал Уильяму Йетсу: «Все лето я возился и играл с маленькой моделью сцены, которая способна к бесконечным трансформациям и может передать любое настроение вовсе без фотографического правдоподобия… Я могу играть на этой сцене, как на струнах музыкального инструмента»[[247]](#endnote-242). Йетса удивительная сцена чрезвычайно заинтересовала (как мы помним, {166} он поверил в Крэга уже после постановок Перселла и Генделя). Ему захотелось воспользоваться системой ширм для одного из спектаклей дублинского Театра Аббатства, которым он руководил. Крэг дал согласие на такой опыт, и в январе 1911 г. в Дублине ширмы выдержали первый публичный экзамен: Йетс поставил в ширмах свою пьесу «Песочные часы».

Следующее слово принадлежало самому Крэгу: в декабре того же 1911 г. в Москве состоялась премьера его «Гамлета».

Путь к этому великому предприятию — постановке Гамлета на сцене МХТ — был длительный. Ибо прежде чем перейти к любой практической работе, Крэг должен был теоретически решить вопрос, какой тип актера соответствует его режиссерским целям и его движущейся сцене.

Довольно широко распространено мнение, якобы театральная концепция Крэга либо игнорирует актера (и даже предполагает заменить живого актера куклой, «марионеткой»), либо предъявляет к актеру невыполнимые требования. Некоторые историки театра воспринимают соображения Крэга относительно актерской игры и актерского действия как чисто умозрительные, оторванные от практики. Отдавая должное крэговским пространственным концепциям, они склонны считать чистой схоластикой его мысли об искусстве актера. При этом напоминают, что в момент, когда оформилась теория Крэга, сам он как режиссер практик с актерами почти не работал и, следовательно, сокровенные тайны актерской природы постичь не мог.

Действительно, в одних случаях (так было с Дузе) Крэг декорировал, но не репетировал, в других случаях (так было в Московском Художественном театре) между Крэгом и актерами возникал непроницаемый языковой барьер. Все это верно, и все это причиняло Крэгу немало огорчений. Не следует, однако, забывать, что Гордон Крэг вырос в актерской семье и в актерской среде, сам был актером. Он знал не только самые утонченные ухищрения актерского мастерства, но чувствовал и то, что называется актерским естеством. В этой сфере для него не было секретов. А потому все его пространственные решения неизменно ориентировались на актера: не просто «учитывали» актерские возможности, но и выдвигали новые требования к актерам.

Уже в статье «Артисты театра будущего» эти требования были отчетливо высказаны. Еще более решительно и резко Крэг изложил свои суждения об актерском искусстве во второй из программных статей 1907 г. — «Актер и сверхмарионетка».

Основным импульсом, который дает толчок всему ходу мысли в этой статье, была твердая убежденность Крэга, что взаимоотношения между актером и сценическим образом не могут устанавливаться {167} по принципу тождества или равенства. Если Станиславский добивался слияния человеческого «я» актера с ролью, персонажем, если, по Станиславскому, актерский образ есть «я» (т. е. актер) «в предлагаемых обстоятельствах» пьесы, то Крэг твердо настаивал на необходимости дистанции между исполнителем и персонажем, актером и ролью. Он подчеркивал, что артист обязан подняться на высоту трагедийного образа, хотя прекрасно понимал, что артист не может пребывать на такой высоте все время, пока идет пьеса. Крэгу нужны были те великие миги актерской игры, которые вызывают на театре состояние катарсиса. В возможность непрерывного слияния актера с ролью Крэг не верил. Более того, не считал такое слияние нужным.

Крэговская концепция, учитывая природный для сценического искусства момент «раздвоения личности» актера, устремлена к идеальному: по Крэгу, конечная цель актерского искусства — обобщающий, философски насыщенный образ. В крэговской теории актера — три неразрывно между собой связанных компонента: а) человеческая данность актера, б) образ, созданный фантазией драматурга в поэтической реальности текста, в) то новое, сверхреальное, поверх текста возникающее существо («the being»), в котором сконцентрированы мысль поэта, воля режиссера, личность актера.

Термин «сверхмарионетка», который долго воспринимался как одиозный, впервые в советской театроведческой литературе реабилитировал А. Аникст. Он писал: «Не унизить актера, а поднять его хотел Крэг. Обобщение, которого должен достигнуть актер символического театра, поднимает его над уровнем отдельной личности и приближает к божеству как символу определенных сторон жизни и человека. Поэтому актер Крэга не просто марионетка, а сверхмарионетка»[[248]](#endnote-243).

Прежде чем еще раз коснуться проблемы символа, добавим к словам Аникста, что уподобление актера марионетке не означает ровно ничего, кроме включения в творческий процесс посредника между актером и автором — режиссера. Актер повинуется воле режиссера, как марионетка послушна руке кукольника. Означает ли это, что на самостоятельное актерское творчество наложен запрет? Напротив, самостоятельность актера входит в программу Крэга, она провоцируется и поощряется — вплоть до импровизации. Во имя утверждения творческой воли актера к термину «марионетка» добавлена приставка «сверх». Она знаменует собой максимум возлагаемых на актера надежд. Минимальное требование — покорность «марионетки», максимальное — способность «сверхмарионетки», послушной режиссерскому замыслу и диктату, самостоятельно постичь Поэта и приплюсовать к режиссерской композиции нечто сверх нее сущее, режиссеру не известное и не доступное.

{168} Формула Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах» — более поздняя, но в ней наиболее компактно заключена идея, которую Крэг вообще-то и не отвергал. Он только считал ее недостаточной. Он был не против того, чтобы актер играл от своего имени, «от первого лица», но категорически восставал против «играния себя». Это ведь не одно и то же. Одно дело, сказать: «Я — Гамлет! Холодеет кровь…». Совсем другое дело внушать себе: «Гамлет — это я», и ждать, что от этого похолодеет кровь у кого бы то ни было.

Крэг ставил под сомнение такие понятия, как «игра», «актерская игра». Он спрашивал: «является ли игра искусством?» Т. е. «являются ли актеры истинными художниками? Артистами?» Можно ли рассматривать игру актера наравне с музыкой, поэзией, архитектурой, скульптурой, живописью? Отрицательный ответ на эти вопросы, — «игра не есть искусство»[[249]](#endnote-244) — был продиктован не только неприязнью к «анархии», воцарившейся тогда на сцене. (Игра нередко соприкасается с искусством, но две эти сферы жизнедеятельности отнюдь не тождественны. Игра — занятие, доступное и взрослым, и детям, и животным. В игре процесс бытия воспринят наивно-схематически, как элементарная система знаков, правил и приемов, которыми может оперировать играющий. В наивности игры есть своя прелесть и своя красота, нередко возвращающая взрослому человеку детство и детские радости. Но по отношению к действительности игра нейтральна. «Обратной связи» между игрой и жизнью нет. Искусство эту «обратную связь» имеет, оно оказывает на действительность облагораживающее влияние, выдвигая в противовес материальному — идеальное, добиваясь гармонии духовного и телесного.)

Вторжение «игры» на территорию искусства нередко понуждает искусство себе изменять, отдаляться от идеальных устремлений. Характеризуя современный ему распространенный актерский тип, Крэг писал, что у актера «голова, руки, ноги вышли из-под контроля разума», что «чувства играют им и в любой момент могут сделать его фальшивым. Сознание актера, все время подстегиваемое чувствами, настолько разгорячено, что оно фактически неспособно делать свое дело, а именно — думать». Актер же, «безмерно своим чувствам благодарный, — иронизировал Крэг, — выходит из себя и вопит им (т. е. чувствам. — *Т. Б.*): “Делайте со мной, что хотите!” И они делают с ним, что хотят»[[250]](#endnote-245).

Ясно, что стрелы критики Крэга направлены против «актера нутра», против «игры нутром», с которой воевал и Станиславский. Но Крэг произволу «чувств» противопоставлял в первую очередь разум, в системе рассуждений Крэга неразрывно связанный с целостностью художественной формы.

Понять именно эту взаимосвязь (обычно разум прикрепляется к {169} содержанию, а не к форме) — значит увидеть главную цель Крэга; освобождение актерского творчества от бесконтрольной игры случайных эмоций. Ради этой цели Крэг требовал от актера умения виртуозно управлять своим телом. «Если вы сумеете превратить свое тело в машину, — утверждал он, — … если ваше тело будет повиноваться вам каждым малейшим своим движением на протяжении всего спектакля, на глазах у зрителей», тогда «вы окажетесь способны создать произведение искусства, *превышающее вас лично*».

Актер обязан возвыситься над собственной индивидуальностью, ибо индивидуальность эта, увы, «далеко не у всех очень уж содержательна»[[251]](#endnote-246).

Некогда, в старину, лишенная индивидуальности неживая кукла, марионетка, была надежным средством «для выражения прекрасных художественных идей… Возможно, мы сможем сызнова творить такие образы, о которых повествуют историки древности, но *уже не в виде кукол*, а создавая то, что я назвал *сверхмарионеткой*. Сверхмарионетка не станет состязаться с жизнью».

Сверхмарионетку, независимую от случайностей и от обыденной жизненности, Крэг противопоставлял зависимости актеров, которые хвастаются своей наблюдательностью и памятью, тем, как хорошо они умеют изображать повседневные чувства, как «похоже». Эта «похожесть», считал он, есть не что иное, как рабство, как связанность житейскими путами, она-то и является препятствием на пути к философски емкому обобщению.

«Фактически, — гневно попрекал Крэг современных ему актеров, — ваше тело, ваше бездумное тело, одержав победу над идеей и мыслью, вообще изгнало прочь со сцены идею и мысль… Некоторые актеры как будто говорят: какой прок в блестящих идеях? Зачем моему разуму искать утонченные мысли и изощренные концепции, если мое тело, вовсе не подконтрольное мне, все равно их испортит? Да лучше я просто вышвырну свой разум за борт, и пусть мое тело само вывозит меня и всю пьесу… Это не имеет ни малейшего отношения к искусству, решительно никакого — ни к искусству, ни к точности, ни к замыслу».

Настаивая, что «тело должно стать абсолютным рабом сознания», что оно должно повиноваться разуму почти с «механическим совершенством», Крэг писал: «Я серьезно молюсь, чтобы в театр вернулся *образ* — я называю его сверхмарионеткой»[[252]](#endnote-247).

Тем не менее его термин не поняли, не приняли. В 1919 г. Крэг вынужден был снова пояснять: «Вводя этот термин в сферу актерского искусства… я вовсе не имел в виду создать некоего монстра, вроде Франкенштейна… Когда я писал о сверхмарионетке, то *имел в виду тип актера, который встречается и ныне* существует, хотя и не очень часто, — такого актера, который *сегодня* сохраняет и {170} использует древнейшие традиции». Суть этого термина — «человек в высшем смысле слова»[[253]](#endnote-248).

Сверхмарионетка зовет к сверхсознанию артиста, к «форме, созданной мыслью». Мысль, внушенная поэтом и режиссером, должна в искусстве актера обрести окончательность формы.

Еще Гоголь писал: «Таланта не остановят указанные ему границы, как не остановят реку гранитные берега; напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны. И в данной ему позе чувствующий актер может выразить все». Даже в абсолютном подчинении актера воле организатора спектакля, даже «в этом онемении» для него, считал Гоголь — «бездна разнообразия»[[254]](#endnote-249).

Крэг добивался жесткой формы, провоцирующей актера «выразить все».

Станиславский, встретившись с Крэгом в работе над «Гамлетом», безошибочно угадал его намерения. Он пояснял: «Крэг мечтал о театре без женщин и без мужчин, то есть совсем без актеров. Он хотел бы заменить их куклами, марионетками, у которых нет ни актерских привычек, ни актерских жестов, ни крашеных лиц, ни зычных голосов, ни пошлых душ и каботинских стремлений: куклы и марионетки очистили бы атмосферу театра, придали бы делу серьезность, а мертвые материалы, из которых они сделаны, дали бы возможность намекнуть на того Актера с большой буквы, который живет в душе, воображении и мечтах самого Гордона Крэга».

Тут верно все, кроме одного полемического преувеличения, Крэгом высказанного и Станиславским повторенного: говоря об «Актере с большой буквы», Крэг на самом-то деле вовсе не намеревался «заменить» актеров куклами и марионетками, он хотел только внушить «живому актеру» новый принцип.

И Станиславский это понимал, поэтому он дважды, — словно бы опасаясь, что его истолкуют превратно, — сделал отчетливые оговорки. Во-первых, писал он, Крэг отрицал только тех актеров, «которые лишены были яркой и красивой индивидуальности, т. е. сами по себе не были художественными произведениями, каковыми были, например, Дузе или Томазо Сальвини». Во-вторых, «если бы возможно было предоставить ему Сальвини, Дузе, Ермолову, Шаляпина, а вместо бездарностей включить в ансамбль сделанных им самим марионеток, я думаю, что Крэг считал бы себя счастливым, а свою мечту осуществленной»[[255]](#endnote-250).

Все ясно у Станиславского. «Марионетки» предложены не взамен талантов, а только взамен «бездарностей» — и то условно, и то лишь гипотетически. Но чаще всего пояснения Станиславского слышать не хотят, его оговорки пропускают мимо ушей, выдергивают из контекста две фразы: «отрицал актеров», «хотел бы заменить {171} их куклами, марионетками». И с серьезным видом доказывают, что живой актер — лучше неживой куклы.

Но ведь статья «Актер и сверхмарионетка» прежде всего к «живому актеру» обращена и, в сущности, толкует только о том, как должен «живой актер» вести себя на сцене, в процессе действия. «Сегодня, — писал Крэг, — они (актеры. — *Т. Б*.) олицетворяют и интерпретируют, завтра они будут представлять и интерпретировать, а послезавтра они должны сами *творить*. Так может вернуться стиль»[[256]](#endnote-251).

«Индивидуальности, — продолжал Крэг, — восторжествовали над искусством. Но, во-первых, крупные личности вообще очень редки, а во-вторых, если мы хотим видеть, как некая личность занимается на театре самоутверждением и торжествует в своем актерском качестве, то в этом случае мы должны оставаться совершенно равнодушными и к пьесе, и к остальным актерам, и к искусству, и к красоте»[[257]](#endnote-252).

Крэг употреблял термин «сверхмарионетка» только по-немецки («Übermarionette»), и на это стоит обратить внимание. Вероятно, он опирался не только на пленившую его тогда «божественную», как он писал, эстетику древних ритуальных масок, танцев и марионеток Востока, Японии и Индии, но также и на некоторые европейские источники. Скорее всего, работая над статьей «Актер и сверхмарионетка», Крэг перечитал, в частности, эссе Клейста «О театре марионеток». У Клейста речь шла о настоящих марионетках, о «танцующих куклах», грация которых объяснялась тем, что «у каждого движения… есть свой центр тяжести». Достаточно научиться «управлять этим центром, находящимся внутри фигурки», чтобы фигурка затанцевала. Но грация возникнет лишь тогда, когда будут соблюдены важные условия: «соразмерность, подвижность, легкость», а главное, «естественное размещение центров тяжести». Ибо «душа» должна находиться «в центре тяжести движения», а не «в какой-либо иной точке». Стоит только нарушить это требование, и вместо грации у марионетки появится «жеманство». Если же строго следовать этому правилу, то человек не в силах будет сравняться с марионеткой в изяществе. Почему же? А потому что грация — сфера бессознательного, божественного, грация «в наиболее чистом виде обнаруживается… в марионетке или в боге»[[258]](#endnote-253).

Впоследствии Эйзенштейн истолковал выдвинутую Клейстом альтернативу так: совершенство актера — «либо в том теле, которое совершенно не осознано», либо, напротив, в теле, «которое осознано предельно». Эйзенштейн полагал, что эти «крайности сходятся»[[259]](#endnote-254). Но для Крэга в клейстовских парадоксах существенна была мысль о том, что «послушание» марионетки управляющей руке может (в {172} случае, если это искусная рука) поднять бесчувственную марионетку на уровень божества.

Самая идея кощунственно уподобить актера («властителя дум»!) «механическому плясунчику» (выражение Клейста) понадобилась Крэгу, дабы наиболее внятно, с эпатирующей силой сказать, что актерская свобода — в подчинении режиссеру и Поэту. Что актер станет подобен богу, когда осознает все преимущества, которые дает ему невыгодное внешне положение марионетки. И сможет стать не просто марионеткой, а сверхмарионеткой. Получая через режиссера импульсы, идущие от идеи Поэта, актер наполнит сценическое действие сверхсмыслом, или, на сегодняшнем языке, обобщением, философской мыслью, надличной истиной всеобщего и закономерного.

Если у нас нет доказательств, что Крэг во Флоренции, работая над первыми номерами журнала «Маска», перечитывал Клейста, то Ницше он штудировал без сомнения. На страницах «Маски» то и дело мелькают цитаты из Ницше. А ведь Ницше принадлежал к компании «хулителей Шекспира». В частности, говоря о «Гамлете», Ницше пренебрежительно сообщил: «Признать Гамлета за вершину человеческого духа — это я назову скромным суждением и о духе, и о вершинах. Прежде всего это неудавшееся произведение»[[260]](#endnote-255). Крэг с Ницше не спорил, но, обильно его цитируя, ни разу не воспользовался выражением «сверхчеловек». Можно предположить, что крэговский термин «сверхмарионетка» возник как антитеза или как параллель ницшеанскому «сверхчеловеку».

Нередко бывает, что самое категорическое опровержение идеи вдруг позволяет с максимальной отчетливостью увидеть ее рациональное зерно. Резче всего противопоставлена театральной идее Крэга театральная идея Брехта. И в отражающем зеркале Брехта ясно различимы некоторые преимущества принципов Крэга.

Цель Крэга — трагедийный театр, раскрывающий философию бытия, смысл человеческой жизни.

Цель Брехта — эпический театр, истолковывающий уроки истории.

Материалист Брехт воспринял у идеалиста Крэга принцип дистанции, отделяющей актера от персонажа и долженствующей вместить в себя момент оценки. В обоих случаях перед нами взаимоотношения иерархические, по вертикали («выше — ниже»). У Крэга образ непременно выше актера, и к идейному смыслу, к духовному богатству образа актер должен с помощью режиссера подняться.

У Брехта актер всегда выше персонажа.

У Крэга актер (всего лишь человек) благоговеет перед Героем.

У Брехта актер (Человек с большой буквы, борец, интеллектуал) {173} обращается с героем без церемоний, хочет — его воплощает, хочет — развоплощает.

В такого рода различиях обнаруживает себя, с одной стороны, связь Крэга со старым добуржуазным и доромантическим театром (где Гамлет всегда выше трагика, Бербеджа или Гаррика), а с другой стороны — разрыв Брехта со всякой традицией, вплоть до Аристотеля. Брехт создает систему новых взаимоотношений, основанную на веселой относительности и нравоучительной безнравственности, на цинической свободе обращения актера с образом. Любой актер, уже в силу того, что он живой человек, а не выдумка поэта, по праву неопровержимой «витальности» может смотреть не только со стороны, но, предпочтительнее — сверху вниз на персонажа, кем бы он ни был — Гамлетом, Галилеем, маркитанткой Кураж или принцессой Турандот.

Система «выше — ниже» подчиняет себе буквально все элементы актерской техники.

Иерархический принцип Крэга и Брехта по всем пунктам возражает системе Станиславского, утверждающей равноправие актера и персонажа и возлагающей на это равенство все надежды.

Различные принципы возникают потому, что отправные точки движения театральной мысли разные.

Система Станиславского рождается на основе «новой драмы», прежде всего на фундаменте чеховской драматической формы, подсказывающей взаимоотношения на равных между актером и Тригориным, Войницким, Астровым, Вершининым или Гаевым, между актрисой — и Аркадиной или Раневской.

Идея Крэга, определяя отношение актера к Гамлету, Лиру или Макбету, предполагает, что актеру предстоит до этих героев дотянуться, что актер смотрит на них снизу вверх.

Наконец, концепция Брехта, делающая всех персонажей своего рода пешками в идейной и политической игре, исходит из предположения, что актер — идеолог, актер — агитатор и пропагандист, персонажами управляет, ведет ими игру, а потому и глядит на них свысока.

Не затрагивая других (многочисленных!) различий между принципом иерархическим (Крэг, Брехт) и принципом эгалитарным (Станиславский), заметим только, что идея Крэга, а затем и идея Брехта, допускала работу актера с маской и в маске.

Касаясь проблемы маски, Бабле проницательно заметил, что категория маски была выдвинута Крэгом потому, что он ненавидел «игру лицом, ту псевдожизненную мимику, которая тогда выдавалась на театре за эмоциональную правдивость». Крэг часто повторял обращенные к актеру слова Гамлета: «Начинай, убийца. Оставь свою негодную мимику и начинай!» (III, 2). «Негодная мимика», {174} аффектированные «гримасы» его не устраивали, ибо не в этом он видел задачу актера. Он пояснял: «Надо играть не осла, а сущность осла, “ослиность”. Гримасы эти, — продолжает Бабле, — тогда считали гарантией эмоционального правдоподобия актерских чувствований, а сами чувствования почитались единственно достойным объектом и предметом актерской работы, смыслом актерской выразительности; человеческое лицо вообще тогда считалось главным инструментом сценического реализма». Крэг же хотел заставить актера «с полным чувством ответственности контролировать каждое свое сценическое движение, всю свою телесную выразительность… Маска — в понимании Крэга — призвана была защитить артиста от натурализма, застраховать его творчество от наводнения эмоций»[[261]](#endnote-256).

Идея сверхмарионетки, соотносимая с понятием маски, все же предполагала, что маска годится далеко не во всех случаях. В трагедии «Гамлет», например, теоретически все персонажи, кроме самого Гамлета, могли бы выступать в масках. Все, но не Гамлет. И если бы Крэг предполагал, что маска универсальна, что маска дает актеру гарантию сближения с философским содержанием такой роли, как Гамлет, ему незачем было бы выдумывать свою сверхмарионетку.

Существенные уточнения предложил по этому поводу американский исследователь теории и творчества Крэга Доналд Онслегер: «Крэг считал актера высшим существом, вместе с тем он видел в нем совершеннейший инструмент, способный в одно и то же время и подчиниться строжайшей дисциплине и быть самостоятельным творцом на сцене, настоящим художником… Он прославлял актера: сверхмарионетка — это актер плюс огонь и минус эгоизм; огонь как божественный, так и демонский, но в обоих случаях — очень чистый, без дыма и копоти»[[262]](#endnote-257).

По Крэгу, одни только эмоции предметом и содержанием искусства быть не должны, а повседневные комнатные эмоции вообще не интересны сцене. Усилия воспроизвести частную жизнь, житейскую логику и личную психологию, весь мир будничных чувствований отдельного человека — напрасны, бессмысленны, независимо от того, как эти чувствования преподносятся: с романтическим пафосом или с натуралистической неврастеничностью. И то и другое, полагал Крэг, целиком принадлежит к категории случайного, а до случайного Искусству дела нет.

К «случайному» Крэг относил всю излюбленную тематику буржуазной драмы с ее интересом к тайнам чужих спален, пристрастием к меркантильным проблемам, юридическим казусам и т. д. и т. п. «Случайное» было, по его мнению, главной причиной характерной для тогдашней сцены аморфности, отсутствия формы. Антитезой {175} ненавистной дробности должна была стать закономерность художественного целого, обобщающая форма, которой подчинена вся пластическая жизнь артиста.

Напряженные отношения между личным и сверхличным в творческом акте артиста, готового взять на себя бремя трагедии, — вот что больше всего занимало Крэга. Ясно, что напряжение, возникающее внутри самого актера, еще более возрастает в условиях такой пьесы, как «Гамлет», где внеличное, неведомое, ирреальное дано поэтом наглядно, как первейшее из предлагаемых обстоятельств — и оно немедля требует трагического героя к ответу.

Ибо Гамлет сразу поставлен Шекспиром в непосредственные отношения с неким иррациональным, умонепостигаемым началом — с Тенью, с Духом, в котором мы вынуждены, вслед за принцем, хотим мы того или не хотим, признать явление какой-то высшей сферы, духовного абсолюта. Борис Пастернак напоминал: «Ведь запросто болтает с тенью Гамлет». Таково первое условие трагедии, тотчас же поднимающее ее на высоту философских обобщений.

Теория сверхмарионетки, если перевести ее на язык нынешней терминологии, требует от актера умения создать образ-обобщение. И с сегодняшней точки зрения ничего экстравагантного в идее сверхмарионетки нет. Напротив, оглядываясь в прошлое, мы убеждаемся, что концепция Крэга впервые установила верную и универсальную модель взаимоотношений «идеального режиссера» с «идеальным актером».

Многочисленные оппоненты Крэга не уловили одну действительную слабость его концепции. Резко акцентируя философское, духовное, сверхличное в творчестве актера, требуя красоты пластической формы, Крэг игнорировал ту сферу телесной (плотской, физиологической) жизни, которая никакой идейностью и никакой духовностью не может быть отменена. Никто ни разу не задал Крэгу простой вопрос: способна ли сверхмарионетка выразить физическую боль, голод, холод? Не борения духа, а страдания тела?

Вопросы, которые не интересовали теоретиков, практики — и режиссеры и актеры — вынуждены были решать. И решали. Они сближали идею Крэга с собственным опытом, корректировали и обогащали ее.

Что же касается самой идеи, то она жила и живет, она функционирует, хотя о термине давно позабыли. Сам Крэг не вспоминал о сверхмарионетке, когда увидел в Москве в 1935 г. Лира — Михоэлса. Он только говорил (графу Гарри Кесслеру, например), что игра и режиссура — «лучшие из всего им в жизни виденного», что Лир — «грандиозный, потрясающий»[[263]](#endnote-258). Ибо Михоэлс в роли Лира был сверхмарионеткой, а чуть позже Бабанова — Джульетта была сверхмарионеткой в спектакле Алексея Попова, и еще при жизни {176} Крэга Пол Скоффилд — Гамлет был сверхмарионеткой в спектакле Питера Брука.

Сверхмарионетка — актер-поэт. Владимир Высоцкий в «Гамлете» Юрия Любимова был сверхмарионеткой, Евгений Лебедев в роли Холстомера в «Истории лошади» Г. Товстоногова — сверхмарионетка, Рамаз Чхиквадзе в роли Ричарда III в спектакле Роберта Стуруа — сверхмарионетка. Примеров множество. «Чистая духовность» сверхмарионетки соединяет преходящее искусство театра с вечностью.

С нашумевшей и послужившей предметом многолетней полемики идеей сверхмарионетки неразрывно связана еще одна, не менее важная, но поныне остающаяся словно бы в тени идея Крэга: идея о «*сверх‑я*» искусства театра. Правда, сам Крэг никогда такой формулировки не выдвигал, но мы предлагаем ее, опираясь на весь ход крэговских размышлений о сценическом пространстве, о миссии «идеального режиссера» и «идеального актера», а главное, на его концепцию «театра Идеала».

Если сценическое действие не является ни повествовательным (как у мейнингенцев, как у Антуана, в раннем МХТ, как у Отто Брама и др.), ни символическим (как в театрах Люнье-По или Георга Фукса, или у Мейерхольда на Офицерской), ни реконструирующим старинные театральные формы («научно», как это делал Поул, или методом стилизации, как это делал Мейерхольд в Александринке), но становится действием образно-поэтическим, то самый процесс действия вбирает в себя настоящее время и вовлекает в себя сегодняшний зрительный зал.

Обнаженная и движущаяся метафорическая структура, в центре которой находится актер-поэт, распространяет свою образную энергию на весь театр и захватывает собой всю аудиторию режиссер, актер, зрители — все, пока идет действие, — превращаются в некое эмоциональное и интеллектуальное единство, в некое «сверх‑я».

Крэговская концепция целостного, тотального театра не имеет ничего общего ни с концепциями «соборности» в духе Вячеслава Иванова, ни с приемами «массовой режиссуры» Макса Рейнхардта. Преодолеть линию, разделяющую театр надвое, пытались и другие. То была одна из иллюзий художников, жаждавших сделать театр подлинно массовым. Делаются такие опыты и теперь.

Между тем Крэг всегда помнил о том, что линия, разделяющая актеров и зрителей, — священна. Без нее театра нет. Усилия ее стереть, уничтожить были вызваны тем, что театр, на протяжении долгого времени упорно домогаясь, вслед за литературой и живописью, иллюзии правдоподобности, как едва ли не главной цели искусства, в сущности превратил отделенность актеров от публики (естественную {177} и непременную) в разобщенность между актерами я зрителями (противоестественную).

Пушкин в своих заметках о театре, говоря о линии, которая разделяет зрителей и актеров, не подвергал ее сомнению, хотя и размышлял над ее условной природой. Театр, по мысли Пушкина, родился на площади, но уже там, на площади возникла королевская линия, разделившая театр на две половины: подмостки и толпу. И каким бы фамильярным ни было общение комедии дель арте с итальянским плебсом XVI в., и как бы экспансивно ни реагировали зрители, как бы они ни оскорбляли артистов, актеры площадного театра справлялись со всем этим буйством и возвращались к сюжету: под защиту все той же своей «королевской линии».

Кстати, ее всегда, подчиняясь таинственным древним законам театра, образуют сами зрители, когда и подмостков нет. Толпа окружает актеров, образует круг, черту которого сама не переступит никогда и актеров из него не выпустит, пока не сыграют, что затеяли.

Комедия дель арте вышла из карнавала. Но ведь вышла же!

То самое «сверх‑я», которое возникает в крэговском трагедийном театре Идеала, не сливает актеров и зрителей в общности совместного действия. Зрители не действуют, они сидят на своих местах. Тут нет ни фамильярной общительности, ни всеохватывающего экстаза. Но взаимоотношения между сценой и залом обладают огромной напряженностью. «Драматичнее всего сцена; сама сцена, — писал Б. Пастернак, — момент борения подмостков с зрительным залом или реальности идеи с темным простором, в котором разменивается, в котором получает свое осуществление замышленная ценность идеи. И как это ни странно, этот момент, момент драматизма самой сцены остается неиспользованным на сцене, и в самом деле, как было бы его ввести в построенье трагедии?»[[264]](#endnote-259)

У Крэга был ответ на вопрос Пастернака. Крэг именно и хотел максимально использовать «момент драматизма самой сцены». По Крэгу, «сверх‑я» театра возникает в интенсивной духовной жизни актера, чья трагедийная напряженность передается публике, пересекая линию, отделяющую сцену от зрительного зала, но ни в коем случае эту линию не стирая. Истинное единство творящего актера и зрителей, подпадающих под воздействие его творчества, возможно только в ситуации, когда искусство знает свое место, а публика свое. Такого рода взаимоотношения для театра естественны, изначальны, в таких взаимоотношениях — самая сущность данного древнего вида искусства. Так что Крэг ничего дотоле небывалого не изобретал. Он только силился вернуть театру его собственную природу.

К этой цели были устремлены все крэговские искания и открытия {178} необыкновенно плодотворного для него 1907 г. В том же 1907 г. Крэг затеял издание собственного журнала «Маска», о котором мы уже упоминали. Первые номера журнала, где и были опубликованы его программные статьи, вышли в свет в начале 1908 г. «Маска» печаталась на протяжении двух десятилетий (вплоть до 1929 г.) и была одним из самых содержательных театральных журналов мира, постоянно уделяя большое внимание истории и теории сценического искусства. Ее комплекты, давно уже ставшие библиографической редкостью, поныне ждут своего обозревателя и исследователя.

Но основной пафос и значение издания можно вкратце охарактеризовать и сейчас. «“Маска”, — писал в 1945 г. известный французский режиссер Жак Копо, — приобщила театр ко всем великим формам искусства и попыталась вырвать с корнем, выполоть всю театральную рутину. Сегодня нет ни одного настоящего артиста, который не испытал бы на себе ее влияния»[[265]](#endnote-260). Из номера в номер «Маска» проявляла пристальный интерес к старинным зрелищам, к площадному и кукольному театру, к ритуальным, карнавальным и экзотическим — азиатским и африканским — формам театра, к античной и елизаветинской сцене, к средневековой мистерии, фарсу, к комедии дель арте и т. д., и т. п. Все эти давние феномены театральности противополагались современной жизни театра, чья буржуазность и зависимость от духа коммерции «Маске» была враждебна. В сценическом искусстве Европы 1910 – 1920 гг. «Маска» находила лишь немногие оазисы подлинного творчества: Станиславский и ранний МХТ, Дункан и Йетс, Мейерхольд, Выспянский…

1907 г., который Крэг называл «годом открытий», многое изменил не только в его судьбе. 1907 г. датированы знаменитые «Авиньонские девицы» Пабло Пикассо — по словам Н. А. Дмитриевой, «странное, ни на что прежнее не похожее произведение», в котором проступили «первоосновы концепции кубизма»[[266]](#endnote-261). В том же 1907 г. Арнольд Шенберг сочинил свой «Второй квартет», где, как отмечает музыковед Л. Раабен, «многое подводит непосредственно к рождению нового стиля», где появляются «атональные моменты и ощутима “диффузия жанров”»[[267]](#endnote-262). Перемены, совершавшиеся в искусстве Европы, предвещали большие сдвиги стилистического характера.

Прежде основные стилистические течения — натурализм и символизм — отчетливо друг другу противостояли. Теперь они вдруг обнаружили готовность и способность к взаимопроникновению. Символистские и натуралистические мотивы начали сливаться воедино: в 1907 г. появилась наиболее характерная в этом смысле «Жизнь человека» Л. Андреева, поставленная и Мейерхольдом и Станиславским, в том же в 1907 г. в Стокгольме открылся Интимный театр, где была впервые исполнена «Соната призраков» А. Стриндберга. {179} Все эти события предшествовали утверждению стилистических форм экспрессионизма. Нечто сходное происходило и в балете, в частности — в искусстве В. Нижинского.

Естественно, возникает вопрос, в каком соответствии с этими стилистическими сдвигами находилась формирующаяся театральная эстетика Крэга. Во второй главе книги мы уже касались этой проблемы. Здесь уместно будет продолжить начатый разговор, ибо после крэговских открытий 1907 г. — после создания движущейся сцены и обоснования идеи сверхмарионетки — его искусство выходит далеко за пределы символистской эстетики. Достаточно мысленно сопоставить уплощенную «барельефную» сцену типичных символистских театров с глубокой сценой Крэга, их принципиальную неподвижность — с его принципиальной динамичностью, чтобы увидеть, как далек Крэг от исканий современников символистов. Самое же существенное различие состоит в том, что эстетика Крэга — в противовес хотя бы эстетике Метерлинка — не могла удовлетвориться игрой иносказаний, которая всю художественную ткань произведения насыщала многозначительными недомолвками, от туманного символа к туманному символу вела и туманнейшим символом завершалась. Эстетическая природа символа не вполне соответствовала крэговским трагедийным целям.

Символ — образное обобщение определенного понятия, определенного явления. По словам С. Аверинцева, символ «есть образ, взятый в аспекте своей знаковости»[[268]](#endnote-263). Знак утилитарен, легко постижим и обладает единственным, для всех одинаковым смыслом, символ же допускает и предполагает разные толкования, в нем сконденсированы, пульсируют и мерцают смыслы, которые воспринимаются так или иначе в зависимости от контекста. Знак элементарен и узок, символ глубок и сложен. Но, как и любой знак, символ «короткометражен», одномоментен, временной протяженностью не обладает, а потому неподвижен. Символ может быть предъявлен, остановлен или даже оставлен в пространстве сцены. Однако такого рода длительное и богатое смыслом присутствие символа на сцене потенции развития не имеет. Абстрагирующая образная энергия в символе выступает как итог, предлагает некий окончательный результат. В результативности символа сосредоточен и приостановлен длительный человеческий опыт, добравшийся, как сказал поэт, «до оснований, до корней, до сердцевины». У Бальзака шагреневая кожа — мощный и содержательный символ, на котором держится вся постройка романа. Действие романа приводится энергией этого символа в ход, но символ не меняется, он самодостаточен и всегда равен самому себе. Красота символов, которыми часто пользовался Шекспир (череп Йорика, стрижи в «Макбете», черная кожа Отелло и т. д. и т. п.), есть красота познания, завершившего — {180} в пределах данного явления — свой путь, подводящего итоговую черту.

Но символы Шекспира ввергнуты в поток мифологического действия. Оно неостановимо, ему нет конца. В отличие от символа, миф представляет собой образное обобщение, которое стремится охватить самый смысл бытия. Поэтому миф не довольствуется осознанием того или иного отдельного понятия или явления и всегда избирает форму некоего жития, некой вереницы деяний, обладающей большой временной протяженностью и непреходящим значением для многих людских поколений. Иными словами, миф это идея, воплощенная в деяниях и свободно пронизывающая время. Процессуальность, развитие деяния во времени — непременное условие существования мифа. Другая обязательная его примета — превращение мыслимого, воображаемого в неопровержимую наглядность события. Поступки и свершения героев мифа знаменуют собой усилия человека освоиться в безграничном пространстве и бесконечном времени бытия. Мифологическое сознание не видит разницы между естественным и сверхъестественным, ирреальное для него реально, а реальное — фантастично.

Часто, замечая эту особенность мифа — готовность принять на веру и сверхъестественное, и потустороннее, миф сравнивают со сказкой. Важнее другое. Да, «никакая фантастика, никакие чудовища, никакие магические операции не страшны для мифа, — пишет А. Лосев. — Наоборот, из них-то он и состоит». Это несомненно. Но, ввергая героя в такие экстраординарные положения, миф тем самым превозносит человека, миф полон веры в человеческие возможности, которые держат экзамен в соприкосновении со всеми тайнами вселенной и всеми непостижимыми силами природы.

Когда мифы творило коллективное фольклорное сознание, оно стремилось с помощью фантастических образов понять взаимоотношения человека с неподвластной ему природой и с потусторонним миром. Позднее, в новое время, мифологизирующая энергия стала способом осмысления всего сверхличного, надличного и, главное, всего превышающего обычные человеческие потенции и силы (миф о Дон Жуане или миф о Фаусте, миф о Гамлете или миф о Макбете). Недаром же мифы нового времени, созданные великими поэтами, сохраняют связь с анонимным фольклорным праопытом человечества. (Например, американская легенда о Гайавате, сочиненная в XIX в. Генри Лонгфелло, прямо опирается на древний финский эпос «Калевалы».)

В символе идея остановлена, дабы мы могли попытаться понять ее многомерный смысл. Символ есть остановка осознаваемой идеи. В мифе идея дана в движении, миф есть поток идеи, ее движущееся бытие между полюсами надличного, невозможного, потустороннего, {181} с одной стороны, и земного, человечески возможного, видимого, с другой. Отсюда указанное А. Лосевым «*субстанциональное* (или, попросту говоря, буквальное) *тождество* образа вещи и самой вещи» в мифе, отсюда и особые свойства времени в мифе, где время мыслится «как нераздельная в себе цельность, которая сама для себя и причина, и цель».

Лосев настаивает: «*всякий миф есть символ*, но *не всякий символ есть миф*»[[269]](#endnote-264). Эта формула допускает некоторое уточнение. Всякий миф пользуется символами, но к символу не сводится. Будучи структурой открытой и меняющейся — живой, миф непременно встречается с символами и свободно оперирует ими. Символы то тут, то там виднеются, несутся в потоке мифа. Насколько символ, при любой его емкости, самодостаточен и «готов», настолько же миф, понимаемый как процесс, незавершен и неостановим. Заключенная в нем энергия способна действовать практически вечно, как вечен самый процесс познания.

Широко распространено мнение, будто миф есть первоначальная, донаучная форма философии, т. е. философия образами, а не понятиями. И что с момента, когда возникает истинная философия, наука наук, мифологизирование лишается смысла. Поэтому мифы принадлежат якобы лишь ранней стадии человеческого опыта. Однако мы нередко убеждаемся в том, что и художники наших дней — Пикассо, Феллини, Маркес, Искандер, Айтматов — создают образы мифологической силы. Магия мифотворчества владеет и современным искусством. Не потому ли, что картина мира, создаваемая наукой, постепенно усложняется до степени, человеческому сознанию недоступной? Известно же, что непрофессиональное, «неученое» воображение не может ни «увидеть» кванты, ни понять, как они движутся? Между фактической, научно постижимой реальностью мира и его зримым образом давно уже высится непроницаемая стена. То, что известно науке, и то, что знает всякий человек, друг от друга отдалено. Между истинным научным представлением о мироздании и мирозданием, доступным обычному человеческому опыту, — все увеличивающийся разрыв. Мифологическое не исчезает, быть может, именно потому, что человек с этим разрывом примириться не хочет. Коль скоро мир, каким его видит наука, не виден всем, художник, оттесняя ученого, предлагает человечеству зримый мифологический образ, общедоступный во всей его таинственной силе.

Эта новая коллизия в те годы, когда формировалась эстетика Крэга, уже определилась. Она-то придала новую притягательность таким образам, как Икар или Орфей, Прометей или Эдип, Антигона или Электра, Фауст или Дон Жуан, шекспировские Гамлет, Макбет, Лир.

{182} Опираясь на Шекспира и сознательно добиваясь мобильности формы спектакля, его метафизической содержательности, задавая всему трагическому действию интенсивную динамику развития, Крэг вводил символы в мифологически крепкую структуру, трагедию Гамлета понимал как гамлетовский миф о человеке в его конфликте с миром.

Если Иннокентий Анненский, истинный символист, писал, что «символы родятся там, где еще нет мифов, но где уже нет веры»[[270]](#endnote-265), то Крэг мог бы возразить ему, что символы возникают только там, где мифы сохраняют свою неистощимую жизнеспособность и где сильна вера в человека.

С точки зрения мировоззренческой то была позиция активного гуманизма. В эстетическом плане она означала стремление установить неразрывную связь между искусством древним и искусством новым.

# **{183}** Глава шестаяПространство «Макбета»*Взаимосвязь двух трагедий. «Круговая режиссура» Макса Рейнхардта. Эскиз к «Юлию Цезарю». Сотрудничество с Бирбомом Три. Концепция героя. Сверхъестественное у Шекспира. Два эскиза к «Королю Лиру». Призраки, ведьмы и шуты. Серия эскизов к «Макбету»*.

Трагедии «Гамлет» и «Макбет» воспринимались Крэгом как полюсы всего шекспировского мира, крайности шекспировской мысли, самые мощные ее взмахи. «Сценический замысел “Макбета”, — писал Крэг, — связан с замыслом “Гамлета”, и наоборот. С моей точки зрения две эти пьесы одна с другой соединены»[[271]](#endnote-266). Впоследствии на своеобразную «зеркальность» двух этих произведений указывали и шекспироведы. Л. Пинский, например, писал, что обе трагедии сопряжены, «с “двойной жизнью” *глубоко одиноких* двоемирных героев, а потому и с действием, изобилующим монологами и “внутренними” репликами»[[272]](#endnote-267). Сопоставленные и сближенные друг с другом, рассматриваемые почти как своего рода дилогия, пьесы отнюдь не становились проще. Но Крэг, который настойчиво стремился упростить постановочный механизм театра, меньше всего склонен был к каким-либо упрощениям в сфере мысли, идеи, сути. Как раз тут, увлекаемый потоком трагической поэзии, текучестью ее смыслов, сгустками образности, он ничего не хотел упускать. Главной его целью была наглядность мысли, зримость идеи.

Много лет подряд Крэг параллельно работал над обеими трагедиями. Однако, уделяя большое внимание «Гамлету», о «Макбете» биографы Крэга пишут сравнительно мало и бегло. Между тем некоторые опорные пункты театральной теории Крэга были обретены как раз в поисках сценического решения «Макбета». Выше мы уже отмечали, что в программной статье «Артисты театра будущего» Крэг, размышляя о «Макбете», обосновал (на примере «утеса и тумана») принцип пронизывающего всю композицию противоборства двух фактур и двух сопутствующих этим фактурам цветовых и световых мотивов: так, считал он, возникает формообразующая энергия спектакля.

Когда писалась названная статья, Крэг уже второй год трудился над «Макбетом». Предполагалось, что постановку «Макбета» он осуществит {184} в Немецком театре Макса Рейнхардта. Однако довольно скоро выяснилось, что Крэг и Рейнхардт, несмотря на явное и обоюдное желание объединить усилия, найти общий язык не могут.

Их разногласия историки театра чаще всего объясняют несовместимостью идеализма Крэга и практицизма Рейнхардта. Значительная доля истины в этих соображениях есть. Но между двумя театральными новаторами существовала и определенная эстетическая несовместимость, не замечаемая театроведами. Речь идет прежде всего о неискоренимой антипатии Крэга к вращательному движению сцены, т. е. к кардинальной постановочной идее «круговой режиссуры» Рейнхардта.

Глубокая неприязнь Крэга к вращающейся сцене им самим осознана не была. Нам неизвестны какие-либо его возражения против поворотного круга, впервые в Европе сооруженного архитектором и механиком Карлом Лаутеншлегером для постановки оперы Моцарта «Дон Жуан» в Мюнхенском Резиденц-театре в 1896 г., а затем усовершенствованного и взятого на вооружение многими театрами. (В японском театре Кабуки поворотный круг применялся еще в XVIII в.) Известно, однако, что Крэга выгоды накладного круга никогда не прельщали, хотя вращающаяся сцена позволяла монтировать сразу несколько картин и менять декорацию практически мгновенно — за 15 – 20 секунд. Казалось бы, для многоэпизодной шекспировской драмы это изобретение очень удобно. Тем не менее Крэга оно нисколько не интересовало. Почему же?

Вероятно, Крэг интуитивно уловил своего рода идиосинкразию к трагедии, свойственную вращающейся сцене. Движение по кругу содержит в себе обещание возврата и повтора, в движении по кругу закодирована неизбежность смены и, как ни странно, весьма ограниченная готовность к метаморфозам. Такое движение не знает конца, по образной сути оно мажорно: ушедшее — вернется, исчезнувшее будет вновь предъявлено, нет ни обрыва, ни края, ни предела. Есть жизнь, нет судьбы. Как только круг начинает вращаться, возникает настроение, благоприятное для комедии. Вращающаяся сцена весела, как ярмарочная карусель, и недаром на вращающейся сцене были поставлены такие комедийные шедевры, как «Сон в летнюю ночь» Рейнхардта или «Женитьба Фигаро» Станиславского. Крэг, по-видимому, чувствовал, что поворотный круг противопоказан ходу трагедии и что суровое движение его собственных ширм не может быть соотнесено с безмятежным кручением вращающейся сцены.

(Тут необходимы, конечно, оговорки. Позднее, когда театральная машинерия стала более совершенной, режиссеры нашли способ пользоваться поворотным кругом иначе, превратили вращающуюся сцену во вращающуюся арену, пустую и «голую». Это позволило {185} им извлечь из кругового движения новый образный смысл, не имеющий ничего общего с праздничным кружением и мельканием карусели: безмятежность сменилась безнадежностью. Кроме того, режиссеры научились манипулировать движениями ширм в пространстве вращающейся сцены. Эту возможность убедительно продемонстрировал Мейерхольд в «Мандате». Но в ситуации 1900 – 1910‑х годов поворотный круг Лаутеншлегера и ширмы Крэга были взаимно антагонистичны.)

После триумфального успеха «Сна в летнюю ночь» (1905) Рейнхардт увлеченно варьировал методы «круговой режиссуры» во многих своих шекспировских спектаклях. Он ставил на круге и комедии и трагедии: «Венецианский купец» (1905), «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь» (оба спектакля — 1907), «Укрощение строптивой» (1909), вторую редакцию своего «Гамлета» и «Отелло» (оба — 1910), «Много шума из ничего» и «Генрих IV» (оба — 1912), «Макбет» (1916), «Как вам это понравится» (1919). Художники Рейнхардта возводили на вращающейся сцене целые улицы мрачного средневекового города для гетевского «Фауста», расставляли на круге легкие выгородки гольдониевского «Слуги двух господ». Необходимым дополнением к поворотному кругу стал дугообразно изогнутый задник, «круговой горизонт», причем способы его освещения год от года становились все более изощренными.

Рейнхардт долгое время считал, что методы его «круговой режиссуры» практически универсальны и однажды категорически заявил: «Что касается вертящейся сцены, то ее надо устраивать при всех обстоятельствах»[[273]](#endnote-268). По словам австрийского театроведа Д. Херберга, в постановках Рейнхардта возникало «новое, совершенно чуждое натурализму понимание атмосферы действия — счастливое взаимопроникновение игры, разговора, пластики, танца, ритма, звуков, красок. Оно всегда влекло за собой чувство музыкальной подвижности образа, впечатление мимолетности, живости, изменчивости развития»[[274]](#endnote-269). В умении ловить ускользающие миги красоты, в этой вездесущей витальности, несомненно, наиболее полно выражало себя режиссерское дарование Рейнхардта. У него были крупные удачи и в трагедийных спектаклях, но только тогда, когда главные роли исполняли такие артисты, как Сандро Моисси или Альберт Бассерман. В этих случаях трагик занимал особое место в центре движущейся вокруг него композиции, темперамент трагика как бы взмывал над быстротечностью действия, преодолевая его пестроту и перекрывая все остальные голоса.

В комедийных спектаклях Рейнхардта актерская игра и режиссерская форма сочетались друг с другом более естественно и гармонично. Понятия «праздничной театральности», «игры в театр», «театрализации театра» (которые в работах советских театроведов {186} обычно ассоциируются с именем Вахтангова), впервые были осознаны и опробованы именно Рейнхардтом. Восприятие театра как праздничной игры предопределило весь характер постановки «Сна в летнюю ночь». Сказочный лес двигался, приоткрывая свои укромные уголки, будто проплывая мимо зрителей вместе с хороводами эльфов, скользившими между стволами деревьев, вместе с персонажами комедии, и волшебная игра света сообщала его круженью сказочную фееричность. В 1913 г. Рейнхардт, который снова и снова возвращался к «Сну в летнюю ночь», применил в очередном варианте постановки сенсационную техническую новинку: «пневматические декорации» Франца Дворского, сделанные из прорезиненной ткани. Листва сказочного леса заколыхалась, затрепетала, еще усилив впечатление фееричности зрелища.

В прологе к «Укрощению строптивой» бродячие комедианты под звуки наивной веселенькой музычки, при открытом занавесе, расставляли на рейнхардтовской сцене свои бесхитростные декорации, обещая и начиная «игру в театр». Все эти — и многие другие — остроумные приемы «театрализации театра» потом, вслед за Рейнхардтом, подхватывали и развивали режиссеры новой формации, мастера 20 – 40‑х годов.

Надо помнить, однако, что репертуарная программа Рейнхардта была безгранично широка. В разное время он ставил Эсхила, Софокла, Аристофана, Мольера, Гольдони, Гоцци, Гете, Шиллера, Ибсена, Стриндберга, Гауптмана, Уайльда, Метерлинка, Шницлера, Чехова, Горького, Гамсуна, Ведекинда, от средневековых мистерий переходил к опереттам Оффенбаха, от интимных кабаретных представлений — к площадным зрелищам. Работал и в крохотных зальчиках, и в гигантских залах, вообще не театральных по назначению. Работал и под открытым небом.

Вероятно именно внушительное многообразие сценических форм, которые демонстрировал Рейнхардт, побудило впоследствии Эдварда Крэга, сына режиссера, высказать предположение, что «если бы Крэг сумел соединить свои силы с силами Рейнхардта, а не с силами Станиславского, то современный театр получил бы более богатое наследство»[[275]](#endnote-270).

Оспаривать такого рода гипотезы бессмысленно: история занимается тем, что было, а не тем, что могло бы быть. Мы знаем, что «круговая режиссура» Рейнхардта Крэга не интересовала. Знаем, далее, что и методы «массовой режиссуры», которые Рейнхардт применял в наиболее масштабных, монументальных своих постановках, тоже Крэга не увлекли. Ибо формы и методы рейнхардтовского творчества менялись, и часто, но мироощущение Рейнхардта не менялось никогда.

Русский критик Александр Кугель в 1910 г., признавая Рейнхардта {187} «хорошим режиссером», проницательно заметил, что «поэзии — чистой поэзии — у него нехватка» и «души — у него все-таки в обрез. И собственно театральной динамики — у него не густо»[[276]](#endnote-271). Враждебность Кугеля по отношению ко всякой вообще режиссуре известна. Тем не менее Кугель прекрасно знал постановки Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, у него была верная точка отсчета, и его высказывание о динамике совершенно справедливо. Внешне спектакли Рейнхардта чаще всего казались исключительно подвижными. Но внутренней динамики (т. е. именно «чистой поэзии», динамики духа) им недоставало. Торопясь от эффекта к эффекту, движение обходило опасные глубины мысли, чуралось всего слишком сложного, смутного, тяжкого. Величавая постановка «Миракля» была устроена в лондонском зале «Олимпия». Эту огромную аудиторию художник Эрнст Штерн преобразил, превратил в точное подобие внутренности готического собора, под сводами которого Рейнхардт управлял большими группировками статистов в средневековых одеяниях. С воплями восторга или стонами смирения, то единодушно ужасаясь, то замирая в экстазе, массовки бурлили среди зрителей, статисты прокладывали себе путь сквозь гущу публики. Действие «Царя Эдипа» велось в помещении цирка Шумана, вмещавшем пять тысяч человек. В данном случае властной руке Рейнхардта подчинялись перемещения огромных толп по цирковой арене. Хрестоматийно известная мизансцена «Царя Эдипа» — толпа, мощным единообразным «коллективным жестом» с мольбой тянущая руки к вознесенному над нею герою, — запечатлена фотографиями, которые поныне помещаются во всех учебниках истории театра. Конечно, эта мизансцена была счастливой находкой, конечно, в ней сказалась смелая фантазия Рейнхардта. Но в ней проступила и неизменная рейнхардтовская жажда зрелищности.

Гофмансталь, который очень любил искусство Рейнхардта, писал, что главная цель всякой его работы — «активизировать воображение зрителей вереницей возбуждающих намеков», что Рейнхардт «несказанно любит все чувственные элементы театра», которые «должны окружить тела актеров своим колдовством наподобие клоунских гримас или волшебства живописи». В этом «колдовстве» — ключ ко всему «непостижимо рейнхардтовскому»[[277]](#endnote-272).

Страсть к театральному «колдовству», к вольной игре фантазии придавала искусству Рейнхардта большое обаяние. Но она же и лишала его искусство истинно трагедийной напряженности. Волшебник театра, Рейнхардт не был ни режиссером-поэтом, ни режиссером-трагиком. Даже тогда, когда он добивался мистической таинственности «Миракля» или экстатической экспрессии «Эдипа», он все же видел только общую «картину» трагедии и только один ее {188} ударный момент, взлет, но не ее глубинное, суровое и неумолимое течение.

В 1905 г. Крэг сделал для Рейнхардта эскиз к шекспировскому «Юлию Цезарю» — к той самой 2‑й сцене II акта, где Антоний произносит знаменитую речь. Эскиз этот интересен прежде всего потому, что его сравнение с рейнхардтовской компоновкой «Царя Эдипа» сразу позволяет понять различия в подходе двух режиссеров и к трагедии и к античности. Если для Рейнхардта античность привлекательна образом открытой арены, дающей неоценимые преимущества «массовой режиссуре» и выразительным движениям толп, то для Крэга античность интересна как прозрачный, твердый и простой фон трагическому противостоянию героев. Толпа, захватывающая всю рейнхардтовскую арену, есть и у Крэга, но на его эскизе толпа оттеснена вдаль. Плебс не решает, не действует, толпа ждет. Действовать должны патриции, их кучка — на первом плане, на широких ступенях. Фигура Антония, героя и трибуна — на высоком выступе, справа, и впечатление такое, будто герой висит в воздухе, обращаясь то к зрителям, то, через головы заговорщиков, к толпе. Толпа воспринята как его, Антония, орудие, как его аргумент. Крэг предлагает в высшей степени содержательную мизансценическую триаду: сенаторы — трибун — плебс. Ее образная суть — готовая формула политической трагедии, где герой, апеллируя к народу, пускает в ход сложный механизм заговора. Народ, как и у Пушкина, безмолвствует. Но Антоний это безмолвие народа присваивает, тогда-то оно и становится приговором Цезарю, влечет за собой гибель Цезаря.

Этим образам, с точки зрения рейнхардтовской «колдовской» театральности, недоставало броскости, их суровость не вписывалась в систему мимолетностей рейнхардтовской сцены. И все же Рейнхардт очень долго упорствовал в желании сотрудничать с Крэгом. Во всяком случае, в отличие от Брама, который, рассорившись со строптивым англичанином, раз и навсегда с ним расстался, Рейнхардт, не взирая на многие конфликты и распри, упорно возобновлял переговоры с Крэгом. Его явно привлекала грандиозность крэговских замыслов. Сильван Домм с излишней категоричностью писал, что «можно говорить о достоинствах Рейнхардта, но не о его стиле», что Рейнхардт испытал на себе большое влияние Крэга, но «усвоил только приемы», а крэговские «великие, обобщающие синтезы остались ему чужды… Рейнхардт представлял собой роскошь театра, его развлекательную сторону. Слишком серьезным ригористам-немцам он противопоставил отзвук Австрии и Вены, “проблемам” и моральным назиданиям — шарм. Таковы в общих чертах причины его гигантского успеха. Но это был все-таки эфемерный успех…»[[278]](#endnote-273)

{189} Вернее было бы сказать, что «приемы» Крэга Рейнхардт усвоил постольку, поскольку их усвоила вся европейская сцена, а идеи Крэга, его «обобщающие синтезы» ни усвоить, ни перенять не хотел. Вполне благородно он готов был предоставить Крэгу полную возможность самому реализовать свои идеи, с одной только оговоркой: им надлежало придать «сценическую правильность». Кроме «Макбета» предполагались постановки «Короля Лира», «Бури», а также «Цезаря и Клеопатры» Шоу. Но дальше эскизов дело не двигалось. Как только Рейнхардт предлагал Крэгу свои коррективы, Крэг взрывался. Какого рода были эти требования, догадаться нетрудно. Немецкий театровед Генрих Браулих напоминает, что «при всех своих стилизациях и обобщениях Рейнхардт был связан деловым отношением к творчеству. Реквизит и бутафория были у него точны и узнаваемы, вещи соответствовали их действительному виду. Рейнхардт не протаскивал в шекспировский мир и в свои постановки вещи, чуждые шекспировскому миру или ирреальные»[[279]](#endnote-274).

Весь этот пассаж, направленный против Крэга, более всего интересен в концовке, где «вещи, чуждые шекспировскому миру», отделены от вещей «ирреальных» не союзом «и», а союзом «или». Апологет Рейнхардта не решается заявить, что ирреальное чуждо Шекспиру. Он говорит только — и справедливо, что ирреальное чуждо Рейнхардту. Для Крэга же ирреальные образы Шекспира были полны значения. Претензии «хозяина театра» на «верховный контроль» он отвергал не потому, что вообще не допускал никаких корректив, а потому, что рейнхардтовские поправки уводили прочь от Шекспира. Они ссорились, и все же Рейнхардту снова и снова удавалось склонять Крэга к совместной работе. Воля Рейнхардта способна была творить чудеса. Одно только чудо она совершить не могла: заставить Крэга согласиться с его «редактурой».

В 1912 г. в одном из русских журналов была опубликована беседа с Рейнхардтом. Свои разногласия с Крэгом он теперь объяснял однозначно: Крэг стремится к «усилению и подчеркиванию декорации и живописи в ущерб содержанию произведения», а Рейнхардт старается «предоставить артиста по возможности самому себе, освободить его от балласта декораций». И продолжал: «Крэг — сам поэт. Для своих декораций он должен бы сам написать пьесу… Попытку поставить “Гамлета” с помощью крэговских ширм я понимаю. Почему не попробовать? Тем более, что “Гамлет” не связан ни с какой эпохой, как и “Король Лир”, и другие произведения Шекспира. Ширмы Крэга способны подчеркнуть одни места, затушевать другие, но я лично предпочел бы видеть “Гамлета” в исполнении великого артиста. А тогда, по существу, не нужны и декорации»[[280]](#endnote-275).

{190} Великий артист, Сандро Моисси, у Рейнхардта был, тем не менее во всех трех сценических редакциях «Гамлета» Рейнхардт от декораций не отказывался. Что же касается крэговской системы ширм, то она представлялась Рейнхардту всего лишь одним из возможных вариантов декоративного оформления. Структурное, формообразующее значение крэговской трагической геометрии он, попросту говоря, не понял. Фраза Рейнхардта «Крэг — сам поэт» звучала двусмысленно: в ней отдавалась дань дарованию Крэга, но содержался намек на то, что дарование это театру не надобно. Режиссер не должен быть поэтом, его функции деликатны: «подчеркнуть одни места, затушевать другие» и не мешать «исполнению великого артиста». Не то плохо, что Крэг — художник, а то плохо, что Крэг — поэт, что в его «декорациях» дается активная поэтическая интерпретация трагедий Шекспира. Крэговская идея аскетичного «упрощения» постановки ради максимальной свободы интерпретации была совершенно неприемлема для Рейнхардта, чрезвычайно осторожного в истолковании пьесы и всегда очень щедрого в ее зрелищной аранжировке.

В 1921 г. Крэг холодно и сухо писал: «Рейнхардт пять или шесть раз приглашал меня в свой очаровательный театр и предлагал мне руководить постановкой той или иной пьесы. Я этого не сделал и впредь не сделаю»[[281]](#endnote-276). Но уже через год Кесслер после беседы с Крэгом занес в свой дневник такие слова: «Он выразил сожаление, что ни одна из их совместных с Рейнхардтом работ не завершилась. Рейнхардт, именно потому, что он так отличается от самого Крэга, мог бы его дополнить. Рейнхардт единственный, с кем он хотел бы работать… У Рейнхардта твердый практический ум, которого Крэгу недостает»[[282]](#endnote-277). Значит, и в начале 20‑х годов Крэг, идеалист и поэт, то иронизировал над «очаровательным театром» Рейнхардта, то мечтал опереться на его «твердый практический ум». Крэг все еще помнил Рейнхардта. Не потому ли, что и незавершенные работы, предназначавшиеся для рейнхардтовской сцены, занимали в его духовной биографии очень важное место?

Во всяком случае, работа над «Макбетом», начинавшаяся по договоренности с Рейнхардтом, увлекла Крэга надолго, с этой пьесой он мысленно не расставался до последнего дня жизни. В каком-то смысле ему повезло: в 1908 г., когда он понял, что «Макбет» у Рейнхардта неосуществим, известный актер и режиссер Бирбом Три обратился к Крэгу с предложением поставить эту трагедию в руководимом им лондонском «Театре Его Величества». Хотя известно было, что Три — истый викторианец, приверженец «историзма», т. е. роскошного «костюмного» спектакля, все же надежда показать «Макбета» не по-немецки, в Берлине, а на языке оригинала, в Лондоне, Крэга увлекала. Кроме того, к 1908 г. система ширм уже существовала, {191} и соблазн продемонстрировать ширмы в Англии был велик. Желание Бирбома Три, фактического хозяина театра, сыграть роль Макбета как будто позволяло верить, что он пойдет за Крэгом дальше, чем Рейнхардт. Вышло наоборот. Рейнхардт, соглашаясь принять эскизы Крэга «за основу», пытался их «редактировать». Бирбом Три, судя по всему, Крэга вообще не понимал. Он с изумлением разглядывал крэговские рисунки и задавал Крэгу испуганные вопросы. Крэг, отвечая ему, дерзко импровизировал: что-либо объяснить Бирбому Три он и не пытался, хотел только его успокоить. Такая игра продолжалась почти четыре года, Крэг даже перешел от эскизов к макетам. Но в конце концов терпение маститого директора театра лопнуло, и Бирбом Три наотрез отказался от услуг Крэга. В 1911 г. Три поставил «Макбета» сам — в «добром, старом духе» викторианских традиций, т. е. вполне банально.

Крэг опять остался при своих эскизах и макетах (часть их, к сожалению, утрачена: они погибли в подвалах «Театра Его Величества»), причем работа над «Макбетом» даже и на этой предварительной ее стадии завершена не была. Если «Гамлета» Крэг, по-видимому, додумал до конца и — хотя бы в своем воображении — осуществил «идеальную» его постановку, то проблемы «Макбета» так и остались вопросительно приоткрытыми. В 1966 г., незадолго до смерти, Крэг все еще размышлял над этой трагедией, читал вслух макбетовы монологи.

Труднее всего было дать ответ на самый первый и самый простой вопрос: в чем суть трагедии Макбета? Традиционно принято было думать, что трагедия Макбета — трагедия честолюбия или трагедия властолюбия. В старом театре все известные исполнители вели роль Макбета по этому руслу. Различия были оттеночные: одни сильнее акцентировали тщеславие, другие — жажду власти, одни больше внимания уделяли Макбету — жестокому и бесстрашному воину, другие Макбету — узурпатору и тирану, третьи погружались в его угрызения совести и муки раскаяния и т. п. Предполагалось, что трагедия коренится в характере героя, в свойствах его натуры.

Правда, еще в начале XIX в. критик Уильям Хэзлит (чьи эссе Крэг любил и часто цитировал) в книге «Персонажи шекспировских пьес» (1817), сопоставив Макбета с Ричардом III, заметил, что само по себе злодейство, чем его ни мотивируй, честолюбием ли, властолюбием ли, ничего в пьесе не объясняет. «Ричард жесток от природы, такова его натура, — писал Хэзлит. — Макбет становится таким под влиянием обстоятельств». И хотя, конечно же, он тиран, узурпатор, руки его в крови, тем не менее — вот что всего удивительнее! — «симпатии к Макбету мы не утрачиваем до конца». По словам Хэзлита, «Макбет» — трагедия контрастов, действие ее {192} «развивается на самом краю пропасти и слагается из непрерывной борьбы между жизнью и смертью. Поступки отчаянны, их следствия ужасны… Все имеет насильственный конец или насильственное начало. Мысли сшибаются и теснят друг друга, словно во мраке. Пьеса представляет собой буйный хаос необычайного и запретного, так что земля колеблется под нашими ногами. Гений Шекспира развернулся в ней со всей мощью и смело вступил в самые глухие пределы человеческой натуры и человеческих страстей». Но в «буйном хаосе необычайного и запретного», который увидел Хэзлит, фигура Макбета таинственно растворилась. Упомянув о «смелом, грубом, готическом абрисе» героя, Хэзлит признался: «мы не представляем, чтобы кто-то мог как следует сыграть Макбета». Он предложил ясное истолкование роли леди Макбет, а перед ролью Макбета словно бы замер в растерянности. Почти все соображения Хэзлита по поводу деяний Макбета метки и проницательны, но всю роль — в целом — ни одно из этих соображений не обнимает.

Во второй половине XIX в. Эрнесто Росси по-прежнему играл Макбета человеком, одержимым «грешным, эгоистичным желанием власти», честолюбцем, чья «гордыня» доводит героя до утраты «душевного равновесия», до «умственного расстройства», а затем до гибели «под мечом возмездия и справедливости».

Крэг подобное истолкование роли принять не мог. Его предшественники, читая «Макбета», игнорировали все инфернальные образы пьесы. Даже Хэзлит считал, что «макбетовские ведьмы выглядят на современной сцене смехотворно»[[283]](#endnote-278). А Росси вообще с порога отвергал мысль о каком-либо воздействии на Макбета «сверхъестественных сил». Вещуньи-ведьмы представлялись ему обыкновенными болтливыми бабенками. Они, пояснял Росси, «вероятно слышали, как Дункан велел своим полководцам передать Макбету эту лестную новость» — т. е. то, что Макбет назначен Кавдорским таном, как водится, слегка преувеличили, ну и «предсказали, что в будущем Макбет станет королем»[[284]](#endnote-279). Стало быть, никакого пророчества, простая сплетня, ничего сверхъестественного, все объяснимо. Для Крэга, мысленно сопоставлявшего Макбета не с Ричардом, а с Гамлетом, существенно было как раз необъяснимое: обе трагедии начинаются с прямого соприкосновения мира потустороннего и мира посюстороннего. Гамлет и Макбет непосредственно общаются со сверхъестественными, инфернальными силами. Ирреальные образы — Тень отца в одном случае, ведьмы в другом — дают толчок трагедийному действию. Причем направление, заданное этим первым и главным импульсом, пронизывает всю пьесу. В «Гамлете» герою предназначена позиция, антагонистическая по отношению к Эльсинору: он вне системы, ей противопоставлен, и в гамлетовских эскизах Крэга это противостояние везде чувствуется. В «Макбете» {193} ведьмы, которые поднесли герою — воспользуемся метафорой Г. Белля — «причастие буйвола», продиктовали ему быстрое восхождение по иерархическим ступеням внутри системы, желание самолично ее возглавить, собой увенчать. Эльсинор как идея враждебен Гамлету. Стены Инвернеса, Форреса, Дунсинана Макбету не враждебны, напротив, в этих стенах он наглухо замкнут, ищет укрытия. Оба героя приходят в готовый мир, оба застают от века установленный регламент, но по-разному его осознают. Убить Клавдия значит для Гамлета нанести удар в самую сердцевину системы зла, разрушить «Данию-тюрьму». Убить Дункана значит для Макбета действовать в согласии с порядком, по его жестоким законам, которые герой сомнению не подвергает, только стремится приспособить этот порядок к себе. Гамлет говорит миру «нет», Макбет произносит «да». Макбет полагает, что мир устойчив, Гамлет знает, что действует в сдвинувшемся мире, для него несомненно, что «связь времен» распалась. Макбет рассуждает не о «связи времен», а о «связи вещей» и думает, будто эта связь нерасторжима. Ход трагедии саркастически подтверждает его слова: в конечном счете, после всех преступлений Макбета, на трон, который он узурпировал, возвращается сын короля Дункана, Малькольм, и это означает не только торжество законной династии, но и незыблемость системы. Катастрофические деяния Макбета поколебать ее не смогли.

Контраст между двумя героями особенно сильно чувствуется благодаря тому, что принц Гамлет, который вправе претендовать на корону, о ней и не помышляет, а Макбет, подобных прав не имеющий, только к короне и рвется. Грандиозные усилия Макбета предприняты и моря крови пролиты во имя мизерной цели. Гамлету же свыше предначертана великая миссия, осуществляя ее, он, в сущности, разрушает весь Эльсинор.

Такова была исходная точка размышлений Крэга над обеими трагедиями. Ниже, анализируя эскизы, мы попытаемся показать, как Крэг представлял себе зримые образы «Макбета», как его сценическая архитектоника искала формы, внешне адекватные внутреннему духовному состоянию героя.

Пока подчеркнем только одно обстоятельство: концепция «Макбета» складывалась в сознании Крэга как концепция театральная. Это важно указать хотя бы потому, что нередко шекспироведение, открывая, верно или неверно, проницательно или опрометчиво, умно или остроумно, те или иные пласты шекспировской образности, выводит нас к идеям, сценически неосуществимым, для театра непригодным, независимо от того, глубоки эти идеи или мелки. Иной раз под видом новейших выдвигаются формулы, которые, если перевести их на театральный язык, немедленно дадут самый банальный результат.

{194} Английский театровед Дж. К. Уолтон, например, рассматривает конфликт трагедии в аспекте столкновения «индивидуалистического сознания» героя с его собственным подавленным «общественным сознанием». Минуты макбетовых сомнений вызваны тем, что «у Макбета не одна, а две совести» (!), т. е. одна — «индивидуалистическая», другая — «общественная». Отсюда же и «ужасные галлюцинации, жертвой которых становится Макбет»[[285]](#endnote-280). Ясно, что «две совести» никакой актер не сыграет, а потому все премудрые уолтоновские рассуждения для театра могут означать только одно: надо играть злодея.

Много интереснее подходят к «Макбету» советские шекспироведы А. Аникст и Л. Пинский. Оба учитывают требования сцены и предлагают глубокий анализ центральной роли трагедии. В комментариях к «Макбету» Аникст, в частности, настаивает на том, что в душе Макбета происходит борьба двух начал, добра и зла, что «нет большей ошибки, чем считать его просто злодеем». Внутренние противоречия, раздирающие Макбета, по Аниксту, есть результат несоответствия его справедливо высокой самооценки и косной социальной иерархии, мешающей Макбету реализовать «естественное право» на власть. «Личные достоинства» героя выше, нежели его «общественное положение». Чтобы занять в обществе место, соответствующее его «титаническим способностям», Макбет вынужден прокладывать себе путь мечом, убийствами. В эпоху Возрождения, пишет Аникст (напоминая о Колумбе, который грабил Вест-Индию, и о Бэконе, который брал взятки), «люди, созревшие до самосознания своей человеческой ценности», часто вынуждены бывали, наталкиваясь на те или иные преграды, совершать преступления, «Трагедия Макбета принадлежит к явлениям именно такого порядка… Состоит она в том, что гибнет прекрасный, великий человек».

Последние слова — о гибели прекрасного, великого человека — вполне совпадают с крэговским восприятием Макбета. Более спорной представляется мысль Аникста о макбетовом «самосознании своей человеческой ценности», о желании Макбета «увенчать свою человеческую царственность королевским саном»[[286]](#endnote-281). (В более поздней работе Аникста, книге «Ремесло драматурга», сказано еще тверже: «Макбет восстает против патриархального монарха ради утверждения своей личности»[[287]](#endnote-282).) Но Макбет нигде не говорит о своем «естественном праве» на королевскую корону, и против Дункана не «восстает». Нет и речи о том, что Дункан будто бы не достоин властвовать. «Проблемы права» вообще и права на власть, в частности, для Макбета не существует. Горделивое самосознание героя выражается лишь в том, что он знает цену своей безграничной доблести.

Этот аспект привлек внимание Л. Пинского, который истолковал {195} трагедию Макбета прежде всего как трагедию доблести. «Натура, сопоставимая по благородству с Отелло, — писал Пинский, стала на путь, достойный Яго», потому что действие пьесы происходит в мире, «культивирующем доблесть», и потому что, с точки зрения Макбета, доблестное деяние — высшая ценность бытия. Доблесть — выше понятий добра и зла, одной только мерой доблести определяется достоинство личности, ее «призвание». Культ доблести, абсолютизация доблести превращает этические понятия в понятия сугубо относительные. Вот почему в трагедии «Макбет» происходит «перерождение доблести героической в демоническую».

Л. Пинский не первый указал на важнейшую фразу из пролога пьесы «прекрасное — гнусно, а гнусное прекрасно», но первый придал ей значение лейтмотивное. Он сопоставил все русские переводы этого стиха: «Зло в добре, добро во зле» (А. Радлова), «Зло станет правдой, правда злом» (М. Лозинский), «Зло есть добро, добро есть зло» (Б. Пастернак), «Грань меж добром и злом сотрись» (Ю. Корнеев). По мнению Пинского, ни один из этих переводов не передает полностью «магический» смысл оригинала. Пинский считал «*весь сюжет* величайшей у Шекспира трагедии *Действующего Человека*» целиком и полностью основанным на «смешении смыслов» — морального и внеморального. Согласно Пинскому, это-то роковое смешение смыслов в конечном счете и приводит отважного Макбета к нравственной гибели: «предельно доблестный герой действует как автомат, как функционер Судьбы», в финале «вокруг абсолютно одинокого Макбета — пустота».

Данная концепция героя близка крэговской. С одной только важной оговоркой: в глазах Крэга положение Макбета на грани двух миров, здешнего и нездешнего, между тем светом и этим, имело гораздо большее значение, нежели движение героя в моральных или внеморальных координатах. Те самые ведьмы, которых любимый Крэгом Хэзлит небрежно назвал «смехотворными», с точки зрения Крэга заслуживали самого пристального внимания. И не только потому, что «Шекспир и люди его времени (даже люди высокообразованные, гуманные, экономисты, философы) действительно допускали реальность сверхъестественных существ, прямое их вмешательство в человеческие дела»[[288]](#endnote-283). Это бесспорно. Важнее другое.

В трагедиях Шекспира способность непосредственно сноситься со «сверхъестественными существами», их видеть, с ними общаться, задавать им вопросы и выслушивать их ответы придает герою оттенок особого величия, сообщает ему некую запредельность, грандиозный духовный масштаб, которым никто, кроме героя, не обладает.

Крэга волновал и тревожил ореол тайны, сопричастности нездешнему и неведомому, сопутствующий и Гамлету и Макбету. Примечательно, что Крэга никогда не занимал Отелло, чья трагедия {196} целиком находится в земных пределах и с потусторонним миром не смыкается. Зато Лир, как представлялось Крэгу, в сцене бури, встречаясь со стихией, со сверхчеловеческой мощью осатаневшей космогонии, по сути тоже, как и оба любимых крэговских героя, соприкасается с инфернальным миром. Сделанный Крэгом в 1906 г. эскиз к «Королю Лиру» бесспорно посвящен теме противоборства — на равных — человеческого естества и сверхъестественной воли, схватке личности с надличной властью. Фигура героя дана в твердом наклоне, в ожесточенном сопротивлении напору злобных, хлещущих, атакующих линий. Слева путь Лиру преграждает неумолимая и несокрушимая вертикаль, из-под основания которой вырываются белые стрелы бури. Фон аспидно черен, и белые клубы снежного бурана мечутся в непроглядной ночи. Лир силится одолеть весь этот враждебный хаос и в мучительной борьбе с ним сам становится титаном.

Титаническое — результат соприкосновения с ирреальным, вот что было несомненно для Крэга.

В качестве «доказательства от противного» можно привести другой, 1908 г., эскиз Крэга к «Королю Лиру», ко II акту трагедии. Сцена изгнания Лира одной из дочерей (Гонерильей или Реганой) примечательна тем, что тут Лир, который, понурясь, сидит в глубине сцены, на лестнице, на фоне пяти светлых прямоугольных объемов (два справа, два слева, один, более высокий, в центре композиции) — не только не титан, но даже и не король. Это — изгнанник, страдалец, бессильный в борьбе с дочерней жестокостью. Пока против него зло, измеряемое человеческим масштабом, он и сам всего лишь несчастнейший из людей. Совсем иное дело буря, стихия, ее космический масштаб, ее мощь, многократно превышающая человеческие возможности. Буря у Шекспира — явление сверхъестественное, и когда Лир на грани безумия, — а может быть, и за гранью безумия, — отваживается противопоставить бешенству бури свою непреклонную волю, тогда-то он и становится истинным шекспировским героем.

Героическое соотнесено со сверхчеловеческим, это для Крэга сомнению не подлежало.

И потому вполне вероятно, что Крэг в шекспировской иерархии поставил бы Ричарда III, например, на ступеньку выше, нежели Отелло, ибо призраки, преследующие кровавого злодея, приобщают его к тем тайнам мироздания, которые закрыты для благородного мавра. Тут у Шекспира действуют причудливые законы, в их непостижимую логику проникнуть трудно, но не считаться с ними нельзя.

Тень отца говорит с Гамлетом в присутствии королевы, но королева ни видеть Тень, ни слышать голос Тени не может. Призрак {197} Юлия Цезаря беседует с Брутом при Люции и Варроне, но ни Люций, ни Варрон в этом диалоге участвовать не вправе, ибо герои — не они. Призрак Банко является Макбету во время многолюдного пира, опять-таки никому, кроме Макбета, невидимый. Леди Макбет превосходит Макбета решимостью, и все же Призрак Банко не существует для нее. Это обстоятельство тотчас указывает леди ее место в пьесе — и в шекспировской иерархии вообще — место важное, конечно, но с трагическим положением Макбета несопоставимое.

Леди Макбет преследуют галлюцинации, а не призраки и не ведьмы. Разница огромна. Галлюцинации — своего рода протуберанцы огнедышащего внутреннего мира леди, отголоски ее больной совести. Ведьмы же и призраки — совсем иное дело. Они приходят извне, это явления нездешнего, потустороннего мира. Ведьмы — «пузыри земли», исчадья ада. Тень отца Гамлета, призраки Цезаря и Банко — вечные страдальцы ада, мученики преисподней. Было бы поэтому очень опрометчиво предполагать, будто ведьмы — это всего лишь «галлюцинации» Макбета или «олицетворения» его душевных терзаний. Ведьмы есть ведьмы, призраки есть призраки, и не всякому предоставлена Шекспиром великая привилегия их лицезреть.

Сперва кажется, что рядом с Макбетом в этой трагедии мог бы встать Банко — как мы помним, в начале пьесы ведьмы, обращаясь к Макбету, удостоили и Банко своих пророчеств. Потом, однако, шекспировский закон причудливой избирательности вступил в силу, и ведьмы утратили всякий интерес к Банко. Ближайший друг Макбета, который начинал путь рядом с героем, стал не героем, а одной из многих жертв.

Многие согласились бы с Ю. Айхенвальдом, который писал: «несомненно, что ведьмы только пошли навстречу его (Макбета) собственным желаниям, объективировали собой его затаенные помыслы»[[289]](#endnote-284). Многие, но не Крэг. Для Крэга, как он понимал пьесу, гораздо важнее было показать, что ведьмы *повернули* Макбета. Его «затаенные помыслы» были иные, он начинал свою жизнь как герой, а кончил как злодей.

Сравнивая макбетовских ведьм с Тенью отца Гамлета, Крэг не мог не заметить, что в «Макбете» сверхъестественным существам свойственно шутовство, им вообще-то неподобающее. В трагедии «Гамлет» функции шутов принимают на себя то Полоний, то Розенкранц и Гильденстерн, то могильщики, а чаще всего сам принц. В трагедии «Макбет» есть только один шутовской эпизод Привратника, а герою — не до шуток. Важнейшая в шекспировском трагедийном мире сфера шутовства тут захвачена ведьмами. Что же это означает и что из этого следует?

{198} Обычно у Шекспира шутам дарована диалектика, которая сопровождает, иронически комментирует и испытывает сомнением метафизику поведения героев. Герои действуют, шуты болтают. Шуты жонглируют идеями, за которые герои готовы голову сложить, шуты насмехаются над тем, что для героев свято. Шутовская болтовня в противовес героическому деянию выдвигает словесную интеллектуальную акробатику, развязность мысли, относительность и зыбкость критериев, циничное перетекание одного в другое, бесцельную борьбу противоположностей, бесстыжую игру ими. Для шутовской диалектики нет ничего святого, она императива не признает. Но изменить ход событий она не в состоянии. У нее другая миссия: диалектика шутов измеряет глубину метафизических пропастей, разверстых перед героем. Минуя шутовскую пляску понятий и пренебрегая многовариантностью возможностей, трагический герой сквозь скепсис и тотальную иронию шутовских речей прокладывает ценой собственной жизни единственный путь.

Как только шутовство проникает в сферу сверхъестественного, как только шутами становятся потусторонние существа, которым герой сопротивляться не в состоянии, а именно это происходит в «Макбете» (и только в «Макбете»), — весь образ трагедии обретает необычайно зловещий характер. Ведьмы «Макбета» — шутовские исчадья ада, клоунессы преисподней, они-то и завладевают душой храбрейшего из смертных. Диалектика шутовства, наделенного высшей властью, начинает ломать судьбу героя.

Та самая «мрачная диалектика», о которой применительно к Макбету писал Пинский, возникает не в сознании Макбета, она навязана ему свыше. Действующий герой, он, считал Крэг, в отличие от Гамлета, правом выбора не обладает. Макбет может колебаться, сомневаться, мучиться, терзаться содеянным, но не решать: все заранее предрешено. Очень часто мы видим, что Макбет действует в угнетенном состоянии духа, словно бы обреченно, и леди Макбет права, когда говорит, что у ее супруга «страх свершить» сильней «желанья не совершать» (I, 5). Да и сам Макбет признается, что решимость ему «пришпорить нечем: тщится вскочить в седло напрасно честолюбье и набок валится» (I, 7). На эскизах Крэга Макбет не свободен в своих деяниях.

И, конечно же, к нему никак нельзя применить определение «знающий герой», которое дал Гамлету Пинский. С одной стороны, Макбет как будто «с самого начала знает, в чем сущность его трагедии», формально эти слова Аникста верны, ведь Макбету уже в завязке пьесы предуказан весь его путь. И все же, как нам представляется, ближе к истине Уилсон Найт, который писал (Аникст цитирует эти слова), что мир Макбета «полон неясности», что его действия как бы лишены логики, «пьесу окутывает мрак», что Макбет {199} «как человек в кошмаре, он наэлектризован злом», его поступки — «дань злу, владеющему им»[[290]](#endnote-285). (Мы охотно признали бы, что мысли, сформулированные в 30‑е годы Уилсоном Найтом, во многом совпадают с крэговским истолкованием «Макбета». Но еще вероятнее не совпадение, а прямое влияние статей и эскизов Крэга на концепцию У. Найта.) И если Макбет действует часто как бы вопреки своей воле, «как человек в кошмаре», то, значит, он по-настоящему ничего о себе не знает: каждый его шаг ведет в неизвестность, в кромешную тьму, в пустоту. Ведьмы морочат Макбета, убивая других, он умерщвляет себя.

Об алогизме «Макбета» хорошо сказал Брехт: «Эта известная нелогичность, эта все время нарушаемая стройность трагического происшествия нашему театру несвойственна; она свойственна только жизни». Брехтовское суждение о темноте и «несвязности» шекспировских трагедий вообще наиболее убедительно подтверждается как раз на примере «Макбета». Брехт писал: «Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он — абсолютная субстанция»[[291]](#endnote-286). Применительно к «Макбету» речь идет об абсолютной субстанции зла, разлитого во вселенной и завладевшего душой героя.

Английская исследовательница Кэролайн Сперджен установила, что наиболее часто повторяющиеся, лейтмотивные для «Макбета» образы — ночь, жестокость, злодейство, кровь, а сам герой часто характеризуется как человек, который носит одежду не по росту, мантию не по плечу. В V акте трагедии о Макбете сказано так: «Сан короля на нем — как плащ гиганта на карлике-воришке»[[292]](#endnote-287). Означает ли это, что тем самым указана только лишь несостоятельность претензий Макбета на корону? Думается, дело обстоит иначе, и речь идет о некоторых более глубоких несоответствиях.

С одной стороны, перед нами доблестный и самоотверженный воин, которому в полной мере дарована способность чувствовать «упоение в бою и бездны мрачной на краю». Герой, умеющий рисковать жизнью. Дважды в трагедии (редчайший, если не единственный у Шекспира случай) Макбет говорит о себе одну и ту же фразу: «Я смею все, что смеет человек» (I, 7 и III, 4). Храбрость его безгранична и несравненна.

С другой же стороны, перед нами подлый преступник, убивающий спящих и безоружных, не гнушающийся услугами наемных убийц. И он — этот храбрец из храбрецов — несколько раз на протяжении пьесы показан в состоянии панического страха.

Такие антиномии диалектике не подвластны. Противоречия остаются зияюще открытыми, мы ощущаем их зияние в бессоннице макбетовых ночей. Макбет сам постоянно напоминает нам об этом, ибо, совершая страшные преступления, он всякий раз с тревогой {200} и ужасом поглядывает на себя словно со стороны. Неверно, будто он не видит разницы между добром и злом. Прекрасно видит, как раз тут-то Макбету все ясно. «Темнота», «несвязность» и «кошмар» начинаются в сфере его побуждений. Ибо доблестный Макбет себе не принадлежит, он принадлежит злу.

Трагедия Макбета интересовала и увлекала Крэга именно в таком аспекте: не злодей, но герой, одолеваемый злом, властью зла, всегда существующего как абсолютная субстанция в мире, где мы живем. В этой связи примечательны слова Белинского, называвшего Макбета — в полном согласии со сценической традицией XIX в. — «злодеем», но злодеем «с душою глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие. Вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и искажения, и который при другом направлении мог бы быть другим человеком»[[293]](#endnote-288).

«Возможность победы», упущенная Макбетом, отнятая у него, волновала Крэга не меньше, чем «искажение» глубокой и могучей души, демонстрируемое всем неуклонным ходом трагического действия.

Иначе говоря, трагедии Макбета Гордон Крэг хотел придать значение расширительное, интерпретируя ее как великий и страшный миф о человеке, не совладавшем с мировым злом. В этот исторический момент, в начале нашего столетия, Гамлет и Макбет были избраны Крэгом потому, что в них, в позициях, какие им предназначил Шекспир, предугадывалась альтернатива, которую вскоре надлежало осознать и решить каждому мыслящему человеку перед лицом надвигающихся катастрофических перемен. Либо, говоря словами принца датского, «оказать сопротивленье, восстать, вооружиться, победить», либо, как говорит Макбет, начать злом и погрязнуть во зле (III, 2). Опрометчиво было бы утверждать, будто Крэг предвидел катаклизмы, предстоящие Европе. Но многое позволяет думать, что он эти потрясения предчувствовал. Интуиция большого художника нередко опережает прогнозы политиков и мыслителей.

В воображении Крэга между Гамлетом и Макбетом, какими он видел тогда обоих героев, бурлила вулканическая лава ненависти и зла, готового поглотить материк. Макбета зло затягивало, вовлекало в свое угрюмое бурление, превращало в огненный клок магмы, уничтожало и в конце концов превращало в «горсть праха». Гамлет, к чьим ногам подползало это дымящееся месиво, чье лицо опалял тот же смертоносный огонь, находил в себе силу противостоять злу. Герои, равновеликие по масштабу, воспринимались как антагонисты. Они виделись Крэгу в разных ритмах, в разных позициях, но в одном и том же трагедийном пространстве и в одном {202} и том же времени: не только в далеком прошлом, но и в близком будущем.

Как совершенно верно и решительно заявил А. Аникст, «драмы Шекспира происходят не в Англии, Италии, Греции, Франции, Дании — они разыгрываются на мировой сцене, их место действия — вселенная, и каждая пьеса содержит свидетельства этого»[[294]](#endnote-289). Точно так же весьма относительно и время, когда происходят эти драмы. Их действие только формально и условно прикреплено к определенной эпохе. Реально же все они разыгрываются на грани между седой древностью и макбетовым «Завтра, завтра, завтра». Крэг рассматривал и «Гамлет» и «Макбет» как трагедии, чье мифологическое содержание полно современного значения.

В высшей степени интересно, что работу над «Макбетом» Крэг начал с конца, с V акта. Ему важно было сперва вглядеться в финал трагедии, в ее смысловой итог. Затем весь крэговский графический цикл «Макбета» развивался против течения пьесы — от развязки к завязке.

Первый эскиз, датированный осенью 1905 г., Крэг назвал «Завтра, завтра, завтра!». Тема рисунка — знаменитый монолог Макбета, когда герой осознает, наконец, всю тщетность своих деяний и злодеяний и приходит к выводу, что жизнь — всего лишь «рассказанная полоумным повесть — в ней шум и ярость, но смысла нет».

Немного знакомые уже с трагической геометрией Крэга, мы всматриваемся в рисунок 1905 г. не без удивления. Первое, что бросается в глаза, — его странная статичность. Справа видны жесткие, резкие очертания огромного черного куба, его грузный массив, слева — массивы прямоугольников, прикрывая друг друга и повторяя друг друга, уходят в глубину сцены. Между расположенной справа темной кубической формой и левыми темными могучими объемами — узкая вертикальная щель, светлый проем. Но характерной для Крэга устремленности ввысь в этом эскизе не чувствуется. Черные параллелепипеды занимают всю нижнюю часть рисунка, они приземисты, тверды и мертвы. А верхнюю — и большую — часть листа занимает светло-мглистое пустое небо, где клубятся облака. Воздушный океан хмуро нависает над геометрией тверди и смерти. Там, внизу, «в тоске и холоде тревог», во тьме, на угрюмом фоне черноты недвижимого куба отчетливо видна колеблющаяся белая фигура. Нет, это не Макбет, скорее только его душа, ибо фигура бесплотна, невесома, находится в состоянии некой сомнамбулической зыбкости. Эфемерность видения особенно резко выступает по контрасту с прямыми линиями кубической формы, на плоскости которой фигура плывет, висит, дрожит. Движения ее безвольно женственные, неуверенные, пугливые. Голая стопа повисла над линией планшета, нога только что оторвалась от земли, сейчас {204} от земли отлетит, едва касается ее пальцами. Правая рука приподнята робким и зябким жестом. Белые одежды развеваются на сквозном, пронизывающем ветру.

Макбет говорил о могиле? Крэг решил заглянуть в эту могилу, и дальше — в замогильную тьму небытия. Душа Макбета, подобно Тени отца Гамлета, мыкается «средь мертвой беспредельности ночной». Тут конец земного путешествия Макбета, тут край его ночи, длящейся за пределами отчаяния в мглистых просторах пустынной вселенной. Перед нами казнимая душа героя, и той «тишины», которую услышал перед смертью Гамлет, она не услышит, она не успокоится. «Оттуда», из потусторонних пустот, к нам доносится ее страх, нам видна ее жалкая дрожь.

Следующий, второй эскиз макбетовской серии выполнен в 1906 г. и относится к высшим достижениям крэговской графики. Сам Крэг очень любил этот рисунок и публиковал его неоднократно. И тут фантазия его все еще прикована к финальному акту трагедии, к сцене, где лишившаяся рассудка леди Макбет ночью сомнамбулически бродит по Дунсинану и говорит о своих запачканных кровью руках. Крэг сопроводил рисунок подписью — цитатой из пьесы: «Глядите, вот она! Так она всегда ходит и, клянусь жизнью, ни разу не проснулась. Не двигайтесь и наблюдайте за нею»[[295]](#endnote-290) (V, 1).

У Шекспира эти слова говорит Врачу Придворная дама. На рисунке Крэга нет никаких персонажей, кроме светящейся фигурки самой леди Макбет. Ни Врача, ни Придворной дамы. Реплика — «Глядите… не двигайтесь и наблюдайте» — произносится от имени Шекспира самим режиссером, всей сценой, ее властной, магической силой, направленной на воображаемый зрительный зал. Рисунок без сомнения обладает таинственным магнетизмом. Но если предыдущий эскиз надо было долго разгадывать, то на этот достаточно только взглянуть, чтобы прочесть все его содержание.

Традиционная ремарка к данной сцене гласит: «Дунсинан. Комната в замке». Пространство, которое изображено Крэгом, «комнатой» не назовешь. Средствами легкой, воздушной графики созданы пространственные образы, призванные передать состояние духа безумной леди Макбет, разорванное сознание героини, ее обреченность вечно пребывать на зыбкой, неуловимой грани бытия и небытия. Вся архитектоника в данном случае одновременно и призрачна, и основательна, и тверда, и сомнительна. Невозможно с уверенностью сказать, где кончается камень и где начинается свет, какие объемы вытесаны, какие — высвечены. В центре рисунка высится огромный толстенный и округлый объем: то ли непомерной величины колонна, то ли мощнейший вертикальный световой столб. Слева от него сгущается темнота: там, вторя друг другу и стремительно уменьшаясь, уводят куда-то вдаль вытянутые вверх {205} овальные линии сводов. Сжимаясь и сжимаясь, они завершаются в глубине сцены абсолютно черным проемом. Но если слева от странного центрального столба мы видим эти овалы, эти дугообразные своды, то справа, точно так же вторясь и уменьшаясь в размерах, нависают друг над другом жесткие прямые углы. В конце концов именно их жесткие очертания создают тот узкий прямоугольник, в который заключена фигура леди Макбет. Внизу, под нею, под толщей камня, еще один черный проем, темная дыра — словно разверстый в крике рот античной трагической маски.

Дуги слева и прямые углы правой части листа, кажется, хотели бы завязать между собой какой-то диалог. Вторящиеся линии будто отвечают друг другу. Но диалога не получается, ибо левая и правая стороны эскиза разъединены доминирующим центральным объемом — чудовищно толстой, быть может, каменной, быть может, световой вертикалью. Тем не менее и эта грандиозная форма, начинаясь где-то в недосягаемой высоте, за колосниками, до планшета сцены не доходит. Ее могучее движение останавливают идущие полукругом книзу ступени лестницы, на которую уже шагнула леди Макбет.

Графическая доминанта рисунка — световой столб, но почти столь же значительна и огибающая столб лестница, ее стертые, сползающие вниз, ощутимо скользкие ступени. Леди предстоит вечно по ним спускаться, она каждую ночь проделывает этот путь, тени ее фигуры уже как бы впечатались в колонну, которую лестница огибает. Призрачный образ героини многократно повторен, напоминая нам о неизбежной повторности ее ночей и ее странствий. Вторится, множится фигура леди Макбет, вторятся, множатся прямые углы, нависающие над ней, вторятся, множатся узкие овальные проемы, куда она уйдет, вторятся, множатся ступени под ее ногами. Линии вибрируют, стонут. А к их стонам прислушиваются, их стоны жадно подслушивают черные, немые проемы. Возможно, они ведут в подземелье Дунсинана, возможно — прямо в преисподнюю.

В альбоме «К новому театру» Крэг поместил этот великолепный, истинно шекспировский эскиз рядом с эскизом к «Росмерсхольму» и сопроводил интереснейшим комментарием. Эти рисунки, писал он, «сделаны для двух совершенно противоположных типов драмы — Шекспира и Ибсена… Первый посвящен высокой классической трагедии, второй — современной семейной драме. В обоих случаях происходит катастрофа целого дома, дома Макбета и дома Росмера, и в обоих случаях авторы делают женщину активным двигателем этой катастрофы. Но может ли кто-нибудь сказать мне, почему величие Ибсена, его сила, его загадочность — совершенно затмеваются величием, загадочностью и силой Шекспира? Ибсен в сравнении с любым современным автором представляется мне гигантом. {206} Но стоит только поставить его рядом с Шекспиром, как он просто-напросто исчезает. Он исчезает в своих частных маленьких домах, а Шекспир — продолжает свободно парить над горами. В чем же экстраординарное различие между Шекспиром и Ибсеном? Несколько столетий не могут служить объяснением. Я утверждаю, что Шекспир был художником, а Ибсен — не был. Ибсен был исключительной личностью 19‑го столетия, он объяснил такие проблемы, которые другие не могут или не хотят объяснять, он поставил вопросы, которые никто не ставил, и в то же самое время значение его становится все менее важным, ибо он не художник. Ибсен как будто боится показаться банальным, обыкновенным, боится того, что мы зовем простотой. И это особенно сильно чувствуется, когда поставишь его рядом с Шекспиром»[[296]](#endnote-291).

Приведенные слова позволяют понять, сколь велика была, по мнению Крэга, дистанция между «новой драмой» и высокой классикой.

Особенно интенсивно работа Крэга над «Макбетом» пошла после того, как позади остался цикл офортов «Движение» 1907 г. Третий {207} по счету эскиз макбетовской серии сделан в 1908 г. На рисунке — серовато-мглистый, довольно изящный колонный зал в замке Инвернес (II, 2). Удивительно, что Бирбом Три не соблазнился этой декорацией, явно рассчитанной если не на компромисс, то, как минимум, на диалог с традиционным театром. Легкие колонны поддерживают полукруглые своды: сквозь колонны видны анфилады, проходы, лесенки.

И все-таки, несмотря на ощутимую традиционность восприятия сценического пространства, вообразить Генри Ирвинга в этом зале без единого кресла, стола, ковра или подсвечника, в этом царстве колонн и сводов, увы, невозможно. Трудно также представить себе актера, который будет в этом гулком пространстве декламировать монолог, расчленяя его хорошо поставленным голосом на отдельные смысловые кусочки, как перебирают четки. Так что разочарование Бирбома Три в конечном счете все-таки можно понять. Вероятно, его испугало обилие серого, однотонного камня. Что-то засасывающее есть в ритме колоннады, что-то паутинное чудится в самих тонких колоннах, за которыми притаились новые колонны — им несть числа.

Конечно, Бирбому Три, когда он рассматривал эскиз, и в голову не пришло, что перед ним некое графическое иносказание, не столько зал Инвернеса, сколько своего рода «портрет» хозяина этого замка, Макбета, зримый образ его незримого духа, застывшего в страхе и оцепенении. Невидимый нам Макбет загнан волей Крэга в видимый нам интерьер, вполне приличествующий высокому положению тана и дымным холодом камня как бы предостерегающий от ложного шага, от кровавого злодеяния, которое замыслил герой. То обстоятельство, что в этом пространстве нет человеческой фигуры, косвенно подтверждает нашу догадку, ее подкрепляют и другие эскизы к «Макбету», где архитектура все откровеннее приобретает портретирующий характер. Способность архитектуры выражать внутренний мир человека Крэг чувствовал очень тонко и точно. Следующий, четвертый лист макбетовской серии, выполненный в том же 1908 г., в этом смысле особенно примечателен.

Минуя пока IV и III акты трагедии, Крэг в 1908 г. сделал сперва эскиз ко II акту (о нем только что шла речь) и эскиз к I акту (I, 6).

Рисунок проникнут настроением победы. Сцена, в согласии с ремаркой, происходит «перед замком Макбета». Самого Макбета и здесь нет, но его присутствие, более того — его портрет или тот облик, который он хотел бы иметь в данный момент, «если бы» присутствовал при встрече Дункана, — все это передают на рисунке Крэга горделивые, белоснежные, неприступные стены Инвернеса. У Шекспира к замку Макбета прибывает веселый и радостный Дункан и беседует с Банко о красоте того места, где стоит замок. {209} Король в прекрасном расположении духа, все восстания подавлены, все битвы выиграны, и вот он приехал в гости к своему любимцу и национальному герою — новоявленному Кавдорскому тану.

Крэговский эскиз сверкает мощью, светом и радостью. Воспроизводя в 1913 г. этот эскиз в книге «К новому театру», Крэг вместо комментария поместил рядом шекспировский текст. Но к обычной ремарке добавил и список персонажей, которые должны в этот момент присутствовать на сцене: Дункан, Малькольм, Дональбайн, Банко, Леннокс, Макдуфф, Росс, Ангус и сопровождающая их свита.

Разумеется, никого из них «в лицо» распознать невозможно. Зато очень выразительна мизансцена, в которой Крэг располагает персонажей: темной неровной цепочкой, будто альпинисты, они лепятся у подножия гигантских белоснежных стен.

Король Дункан и его спутники уже поднялись на определенный уровень — довольно высоко над нижней линией рисунка (она же — предполагаемая линия рампы). Стены замка вздымаются уступами. Медленному движению персонажей, почти ползущих слева направо и снизу вверх по стене, отвечает, отчужденно и неприступно, движение самой стены, вернее — четырех гигантских белых ее бастионов. Они имеют правильную форму вертикально поставленных параллелепипедов, и линия их вершин по диагонали удаляется справа налево, в направлении, обратном движению человеческих фигур.

Белоснежная гладкость неприступных стен выражает горделивое чувство победы, которым полнятся сердца Дункана и Банко. Однако эти высоченные стены и преграждают путь королю и его свите.

Гигантские башни Инвернеса говорят нам о гордыне Макбета, уже отделившей его дух от всего остального мира.

Видимые стены выше невидимого замка. Найдена чрезвычайно простая деталь, которая при желании в одну секунду превратит эти сверкающие белизной вертикали в «нормальные» крепостные стены: несколько темных штрихов, несимметрично, там и сям брошенных на белые поверхности, намекают на щели бойниц. Уберите эти семь продолговатых темных пятен, и перед вами предстанет белая абстракция. Верните штрихи на место, и вы из мира графической абстракции возвращаетесь в мир Макбета. Ибо таким вот — прямым, чистым, доблестным, белоснежным, в радости добытых во славу Дункана побед — предстает сам Макбет. Да, Крэг несомненно имел в виду дать здесь своего рода портрет Героя с большой буквы — такого, по крайней мере, каким он в этот миг себя ощущает.

{210} Первые четыре эскиза макбетовской серии Крэг показал Станиславскому, когда впервые, осенью 1908 г., приехал в Москву, и Станиславскому эти рисунки понравились, хотя вообще-то он, по-видимому, к «Макбету» относился холодно.

: Отправляясь из Флоренции в далекую Россию, Крэг закончил статью для журнала «Маска», которая называлась «Некоторые вредные тенденции современного театра». Замысел другой, не менее существенной статьи уже полностью созрел в его голове. В первой статье «Макбет» не упоминается вовсе, во второй речь идет как раз об одном из монологов шотландского тана.

После серии разрывов с видными европейскими режиссерами — Отто Брамом, Максом Рейнхардтом — Крэг испытал потребность еще раз во всеуслышание объявить, что именно его не устраивает в современном театре. Выяснялось, что острую неприязнь Крэга вызывает прежде всего «реализм», который, по его мнению, давно укоренился в театрах Запада и который ведет к бесформенности того, что выдают за искусство, но что на самом деле искусством не является. Весьма примечательно, однако, что стрелы Крэга минуют не только Московский Художественный театр, но и театр Антуана. Следовательно, под «натурализмом», о котором Крэг писал в «Первом диалоге» 1905 г., и под «реализмом», о котором он писал в 1908 г., разумелось не совсем то, что мы имеем в виду сегодня. Во всяком случае, говоря о МХТ, Крэг заметил, что театр Станиславского «влюблен в реализм» и «делает реализм предметом искусства». Все же остальные театры Европы (особенно раздраженно Крэг писал о театрах немецких, имея в виду, понятно, Брама и Рейнхардта), претендуя на реализм, фактически отказываются от общего замысла, от формы. Лозунги «реализма» прикрывают анархию, отсутствие высокой цели и глубокой мысли. «Театр разбрасывается, бродит, но не имеет формы. Вот это и составляет различие между работой театра и произведениями изящных искусств. Сказать, что в театре отсутствует форма, значит сказать, что в театре отсутствует *красота*. В искусстве, где нет формы, не может быть красоты».

Свою первую статью о «Макбете» («Пьесы, драматурги, картины и художники в театре») Крэг написал в Москве, в гостинице «Метрополь». С большой долей уверенности можно утверждать, что разговоры со Станиславским осенью 1908 г. о театре, о Шекспире и о «Гамлете» явились для Крэга особого рода стимулом. Быть может поэтому в новой статье уже вовсе нет выпадов против «реализма», словно Крэг отбросил ненужную полемику и вообще решил, что не стоит даже вспоминать старомодные театры Европы, отравленные неистребимым духом «коммерциализма».

Значительную часть статьи Крэг посвящает анализу душевного {211} состояния Макбета в тот момент, когда ему является в воздухе видение кинжала: Макбет перед монологом II акта, Макбет во время произнесения этого монолога, Макбет перед убийством Дункана. Вслед за Шекспиром Крэг погружается тут в темные глубины человеческой души, исследует мрачные потенции, заложенные в самой человеческой природе.

{212} (Легко понять, что и Макса Рейнхардта, и Бирбома Три должна была раздражать столь абстрактная, внесоциальная трактовка Макбета. В конце-то концов, возражали они Крэгу, ведь Макбет совершает свои злодеяния ради того, чтобы взойти на престол. Ведь он — цареубийца, узурпатор, тиран. Сострадание к Макбету, сквозившее в эскизах Крэга, вызывало недоумение. Однако за Крэгом была своя правда, которую не поняли его оппоненты. Крэгу, повторяем, виделся не столько убийца и не столько преступник, сколько человек, вобравший в себя едва ли не все зло мира и разрушаемый силой зла.)

Содержащийся в статье Крэга анализ душевного состояния героя, который воочию видит нечто невообразимое: парящий перед ним в воздухе «зловещий призрак» окровавленного кинжала, — обстоятелен и подробен. Крэг повествует о том, как Макбет в тревоге блуждал по темным анфиладам замка, как он смотрел из окна на расстилающиеся внизу и трепещущие на ветру кустарники, как безмолвно следовал за Макбетом слуга с факелом в руке. Потом Макбет отослал слугу и долго провожал взглядом мелькающее вдали пламя факела. Пламя это вдруг — перед тем, как исчезнуть вовсе, — протянуло к Макбету тоненький луч, а в луче блеснуло лезвие кинжала.

Весь этот крэговский рассказ, в сущности говоря, обращен к актеру, имеет целью возбудить воображение артиста, передать ему напряжение духа, вихрь эмоций, которыми обуреваем Макбет в момент, когда он увидел кинжал. Казалось бы, нечто в этом же роде, такую же примерно картину, Крэг и продемонстрирует на эскизе. Но, завершая статью, он замечает, что, когда мы читаем Шекспира, «*нами владеют мысли, а не вещи*». И жирным шрифтом, как девиз, выносит эту фразу на широкие поля журнальной страницы. Воспринятые при чтении шекспировской пьесы идея, впечатление, красота «и, если угодно, та же философия — все может предстать перед глазами зрителей»[[297]](#endnote-292).

Пятый эскиз к «Макбету», датированный 1909 г., показывает, как, по мнению Крэга, может «предстать перед глазами зрителей» самая концовка монолога с призрачным кинжалом.

Что же мы видим на рисунке? Тут нет решительно ничего того, о чем Крэг писал, комментируя данный монолог. Никаких следов не только «кустарника», скамьи или окна, нет по сути дела и самого замка. Как далеко позади (кажется на дистанции в сто лет!) находится интерьер зала с колоннами, который тщательно и красиво выписывал Крэг всего полгода назад.

Человеческая фигура, странно раскинув руки, бежит от нас — от линии рампы в глубину сцены, туда, куда будет, видимо, Макбет бежать вечно, все ускоряя бег, все увеличивая шаг, и нет конца {213} этим уходящим вглубь сотням, тысячам огромных, узких, прямоугольных рам-щелей, двоящихся, троящихся, убегающих вслед за Макбетом и снова бесконечной чередой возникающих перед ним. Они не преграждают ему путь, наоборот — они толкают его на этот путь, расступаются, сдвигаются, и человеку, вошедшему в узкий «коридор», некуда деться: ему оставлено только одно движение — вперед и вдаль, быстрее, еще быстрее. И конца этому бегу Макбета нет.

Видимо, *бег* этот должен был возникать в конце монолога, на словах: «Чу! Колокол звенит. Пора! Иду!» (так переводит эту фразу Ю. Корнеев. В подстрочном переводе: «Я иду, решено: колокол зовет меня»). Но характерно: у Шекспира сказано: «Я иду». У Крэга Макбет бежит.

В графическом стиле эскиза есть нечто экспрессионистское. Да, если бы на эскизе не стояла дата и подпись «Макбет», этот рисунок можно было бы счесть за иллюстрацию к еще не написанному «Замку» Кафки, а фигуру бегущего в стенах внутренней тюрьмы человека принять за Иозефа К. Сходство усугубляется тем, что {214} Макбет внутри этого бесконечного кафкианского коридора кажется маленьким. Если на рисунке, где были изображены гигантские башни Инвернеса, величественная архитектура говорила нам о величии невидимого Героя, то тут, когда Крэг позволил нам воочию Макбета увидеть, архитектура тотчас его принизила и унизила, поднялась над ним грозными вертикальными проемами, нависла над ним жестокой неумолимостью вторящихся прямоугольников, погнала его в жуткую глубину. Макбет здесь — маленький, жалкий, гонимый.

Другой эскиз, посвященный этому же эпизоду, — шестой лист макбетовской серии, — носит совсем иной, стилистически иной, характер. Во-первых, судя по позе темного человека — испуганного, потрясенного чем-то, застывшего в неестественном полусогнутом положении, — это момент, непосредственно предшествующий началу монолога. Сильный диагональный луч падает откуда-то сверху и ударяет в левый угол сцены. Там, в месте светового удара, можно заметить легкий абрис какой-то фигуры, быть может слуги. Справа от луча, в тени, черная фигура Макбета. Пластика его передает ужас, смятение, раздавленность. Трясущаяся рука поднята к тому, что он увидел в луче — к кинжалу.

Жест руки Макбета — почти тот же, что и на первом эскизе 1905 г. — безвольный, дряблый. И все же там — бесплотный штрих, а здесь — движение живого человека. Тут рука, как она ни слаба, все же тянется к тому предмету, что бросил в темноту диагональный луч. Луч чьей-то неведомой, высшей воли, которой Макбет должен подчиниться.

Если предыдущий рисунок вряд ли был рассчитан на сценическое воплощение и скорее всего должен быть отнесен к «идеальным», к тем, где средствами графики выражена идея, то этот, шестой эскиз, вполне предрасположен к реализации на театре. Основные структурные его элементы — луч, черная согбенная фигура и решетка полукруглых ворот в правой части сцены. Три элемента, три фактуры: свет, металл, человеческое тело.

В пояснениях к данному эскизу Крэг сослался на один из разговоров Гете с Эккерманом. Гете говорил, что декорации должны «иметь окраску, благоприятную для цвета каждого костюма, появляющегося на переднем плане», и что цвет декораций хорош тогда, когда на их фоне хорошо виден костюм актера. Ибо надо, чтобы костюм «выделялся и производил впечатление»[[298]](#endnote-293). Крэг почтительно процитировал Гете, но возразил ему: «Когда Макбет ночью кружит по своему замку, он кажется частью самого здания; я помню, что Ирвинг, играя эту роль, всегда надевал костюм того же цвета, что и стены… Мы, — шутливо резюмировал Крэг, — учимся у многих художников, которые противоречат друг другу»[[299]](#endnote-294). {215} Урок Ирвинга применительно к «Макбету» явно казался ему более существенным, чем урок Гете: Крэг считал, что в конце трагедии костюм Макбета должен быть цвета стен, Макбет должен сливаться с камнем, выступать из камня и т. д.

Так мы вместе с Крэгом добрались и до начала трагедии — до сцены ведьм. Крэг сделал в начале 1909 г. несколько вариантов эскиза, на котором изображен столб со странной зигзагообразной трещиной наверху. И больше, по сути дела, ничего нет.

Крэговский столб на первый взгляд антифункционален. Присмотревшись, {216} начинаешь понимать, что изломанное подножие этого столба представляет собою отлично организующие игру актеров площадки, которые находятся на разных уровнях и под углом друг к другу. И все же такое вот чисто сценическое восприятие эскиза Крэга вторично, оно отступает на задний план, когда мы разглядываем его столб.

Он таит в себе что-то. Он значит что-то, что мы понять не можем. Сценическая архитектура может иметь идею, абстрагировавшуюся от любых форм житейской функциональности, пользы, изобразительности: архитектурный знак содержателен. Как бы ни расшифровывать этот знак, он сам по себе, вне актерской игры, уже значит нечто, воздействующее на зрителя.

Крэгу надо было создать на сцене такое место действия, куда и в самом деле могут заявиться ведьмы из «Макбета». Ведьм на эскизе Крэга нет, но место, где они могут быть, где их не может не быть, создано.

Именно этот эскиз — единственный из всех крэговских эскизов к «Макбету» — подвергся в середине 60‑х годов профессиональному театроведческому анализу, который, возможно, был спровоцирован тем самым вопросом, который 85‑летний Крэг задал и практикам европейского театра конца 50‑х годов, и историкам театра, и шекспироведам: где происходит действие первой сцены «Макбета»? Дени Бабле попытался ответить: «Последним примером среди множества других, которые мы могли бы привести, является один из самых знаменитых эскизов Крэга, эскиз первой сцены “Макбета”, сделанный в 1909 году, изображающий пустынное место, где находятся ведьмы; место магическое и таинственное, место, где куются людские судьбы. Крэг вполне мог бы оставить сцену пустой, но он предпочел отыскать один зримый элемент, который с самого начала пьесы вызвал бы у зрителя определенное впечатление. И вот он выставил в центре сцены один-единственный гигантский столб, нечто вроде иератической глыбы, это и не колонна, и не скала, но — символ некой тайной силы. Знак, оставленный в этом мире волей каких-то могущественных сил, возвышающихся над человеком»[[300]](#endnote-295).

Трактовка, которую предлагает Бабле, вполне убедительна. Там, где театральные художники всегда изображали дикую пустошь, Крэг ограничился единственным символом и сразу же создал предощущение неизбежной игры инфернальных сил. Мы добавили бы, что этот столб не только и не обязательно знак мощи всего того, «что нашей философии не снилось». Но, возможно, и некий надгробный обелиск над могилой самого Макбета, а еще вернее — опять-таки его иносказательный «портрет».

{217} Столб гордый, сильный, но, при всей своей высоте, до небес он не дотягивает. И вверху, мы уже вскользь упоминали, его раскалывает черная трещина, похожая то ли на обуглившийся след удара молнии, то ли на кровоточащую рану. Трещина, как ее ни воспринимай, все же до некоторой степени нарушает иератическую торжественность эскиза и придает ему необъяснимую тревожность. Наконец, нельзя пройти мимо изломанных, нервно сдвинутых, накопляющихся у подножья столба линий. Они не только обозначают ряд покатых игровых площадок, но имеют, конечно, и самостоятельное смысловое значение. В схеме они могут быть восприняты как корни дерева. Вместе с тем, если не забывать, что речь идет о «Макбете», изломы этих вздувающихся из словно бы лопнувшего планшета неправильных, сдвинутых, вдвинутых друг в друга треугольников могут быть поняты и как геометризованный образ, «пузырей земли». И тогда явственно проступает связь темы Макбета с темой инфернальной власти зла, распирающего земную кору, готового пошатнуть обелиск, который уже дал трещину.

Слева и справа от столба Крэг наметил складки театрального занавеса, настаивая, что зеркало сцены не должно быть полностью распахнуто вширь, но напротив, должно быть в данном случае сужено. Далее, мы замечаем, что столб со всеми треугольниками, играющими у его подножья, стоит в глубине сцены; впереди же, перед занавесом, открытое пространство, которое, очевидно, режиссер намеревался использовать в этом эпизоде или, что вернее, в следующем, где сперва появляется окровавленный гонец, затем Дункан со своими полководцами и где умирающий от ран воин рассказывает, как только что бился Макбет, как Макбет «себе дорогу прорубая сталью, дымящейся возмездием кровавым», рассек пополам тело изменника Макдональда, «а голову воткнул на шест над башней».

Весь этот монолог раненого солдата вероятнее всего должен был, по мысли Крэга, произноситься на просцениуме. А в глубине сцены обязана была стоять эта недотягивающаяся до верха, до «неба» (оно черно на эскизе, скорее космос, нежели небо) чудовищная колонна — как сама неумолимость или непреклонность, но с червоточинкой.

Сюда, в глубину потом ведь снова явятся ведьмы. А после второй сцены ведьм (далеко не отличающейся несравненным лаконизмом великолепного шекспировского пролога) — сюда должен выйти и сам герой трагедии, чтобы произнести свои первые слова: «Бывал ли день ужасней и славнее?» (в буквальном переводе: «Не помню дня гнуснее и прекрасней»).

Давно замечено, что эта реплика Макбета почти дословно повторяет текст трех ведьм, где как девиз («прекрасное — ужасно, {218} ужасное — прекрасно») сформулировано важнейшее философское положение — вокруг него вращается вся трагедия.

Первую фразу Макбета толкуют по-разному. Пинский, например, полагал, что Макбет говорит о «гнусном дне мятежа и прекрасном дне его победы над мятежниками»[[301]](#endnote-296). Такая трактовка изымает из антиномии гнусного и прекрасного философское содержание и устанавливает временную последовательность (сперва мятеж, потом победа), благодаря которой противоречие вообще снимается. Аникст, считая, что противопоставлены «ужас битвы и красота победы», идет дальше, он утверждает, что сам Макбет «прекрасен и ужасен», что в этой фразе героя проступает «мотив видимости и сущности, раскрывая нам всю противоречивость человеческой природы»[[302]](#endnote-297). Но Макбет прекрасен не по «видимости», а по своим возможностям, которые попраны, по «сущности», которая вывернута наизнанку, искажена и разрушена. Процесс разрушения героической личности начинается с этой фразы, когда Макбет неосознанно, подобно эху, повторяет заклятье ведьм. Герой констатирует нечто небывалое: тождество прекрасного и ужасного, которое он переживает как момент высшего наслаждения. В этот миг в душе Макбета — «пир во время чумы», антиномия ощущается как гармония: вот в чем великий соблазн, вот где импульс, которым начата вереница кровавых деяний.

Макбет не понимает, какая отрава затаена в этих словах. В дальнейшем, снова и снова обагряя руки кровью, он всякий раз будет надеяться, что ему удастся сызнова пережить упоительное чувство красоты насилия, наслаждения ужасом. Но нет, не получается. Поступки выходят из повиновения герою, один поступок влечет за собой следующий, первое убийство толкает ко второму, второе к третьему, насилие становится все мерзостнее, кровопролития оскверняют душу.

Принято думать, что привилегия героя трагедии — деяние. Осуществляя деяние, герой реализует высшие человеческие возможности. В «Макбете» вся эта концепция опрокинута: совершая деяние, герой себя разрушает, уродует, уничтожает в себе человека и себя как личность.

Вот почему трагедия, начавшись возгласом изумления перед двойственной природой красоты и ужаса, заканчивается отрицанием осмысленности жизни, картиной разрушенного мира, который оставляет после себя ее несчастный герой.

Та самая трещинка, которую мы заметили наверху гордого обелиска, изображенного Крэгом, она-то и предвещает все разрушения финала.

Мизансценические решения, обусловленные рассматриваемым эскизом, самоочевидны. Понятно, что ведьмы должны были появиться {219} и выкрикивать свои прорицаний у подножья столба, в глубине сцены. А Макбету надлежало произнести свои первые слова на просцениуме, прямо в публику.

Обычно Крэг никогда не объяснял «содержания» своих рисунков. Он только давал им названия и рассчитывал на то, что они будут поняты. Однако, публикуя данный эскиз в альбоме «К новому театру», Крэг в 1913 г. сопроводил его следующей подписью: «Когда я показал этот лист одному знаменитому режиссеру, тот взглянул на рисунок так, словно я показал ему привидение, и спросил меня, что же это такое[[303]](#footnote-8). Я сказал, что это эскиз для первой сцены первого акта “Макбета”, что три ведьмы должны появиться у подножия столба… Я отнюдь не говорил ему, что по своей мощи этот столб должен вызывать зрительное ощущение того же порядка, какое “Героическая симфония” Бетховена вызывает своими звуками. Поскольку он очень хотел понять, что же все-таки представляет собой этот столб, я вскоре придумал, что ему сказать. “Можете вы объяснить мне, — вопрошал он, — что же этот столб означает?” Ну, разумеется, могу. Я показываю тот самый камень, возле которого в старину короновали шотландских королей. “Очень интересно”, — ответил он. Как видите, я вынужден был придумать исторический факт, чтобы обосновать чистейшую фантазию и оправдать в его глазах рисунок, сделанный по воле воображения на тему сцены, которая сама по себе является фантастической. Иначе он остался бы неудовлетворен»[[304]](#endnote-298).

Мы упоминали уже, что Крэг, двигаясь от финала трагедии к ее началу, миновал IV и III акты и после V акта перешел сразу ко II, а затем к I. Существовали ли вообще эскизы III и IV акта, нам неизвестно. Возможно, они — вместе с некоторыми другими набросками и макетами — пропали в складах «Театра Его Величества». Возможно, Крэг, после того, как Бирбом Три отказался с ним сотрудничать, к работе над III и IV актами даже и не приступал. Возможно, наконец, что эти эскизы еще будут найдены и обнародованы, ибо наследие Крэга хранится в нескольких национальных и частных собраниях и опубликовано далеко не полностью.

Так или иначе основной ход размышлений Крэга о Макбете и о трагедийном пространстве «Макбета» в 1905 – 1911 гг. достаточно ясен. Ясно, в частности, что отдельные эскизы макбетовской серии — в особенности такие, как сцена галлюцинаций леди Макбет, как кафкианский «коридор» Макбета, как иератический столб, {220} у подножья которого трагедия должна была начинаться, — относятся к числу истинных крэговских прозрений. Но ясно и то, что общее, единое для всей пьесы пространственное решение в этот период определено не было. Каждый из трех названных поразительных эскизов предлагает совершенно новый подход к пространственной проблеме, к целостному пространственному облику трагедии. Друг с другом эти эскизы не смыкаются. Применительно к «Гамлету» проблема трагедийного пространства была решена. Применительно к «Макбету» она оставалась нерешенной.

Вероятно, главное затруднение, которое испытывал Крэг в этой работе, было обусловлено невозможностью взглянуть на трагедию «очами души» Макбета. Гамлет духовно находится, как уже замечено выше, вне системы и регламента, он видит «жирный век» со стороны — с гневным отвращением, которое испытывает заодно с героем автор спектакля. Макбет, духовно погибая, входит внутрь системы, сливается с ней, с ее насилием и ее регламентом. Самооценка Макбета беспощадна. Но его взгляд на мир не может быть ни точкой зрения режиссера, ни точкой зрения публики. Эскизы Крэга, помимо всего прочего, запечатлели процесс постепенного отдаления режиссера от героя. Если самый первый, «потусторонний» эскиз 1905 г. пропитан состраданием к терзаемой душе Макбета, то два последних эскиза, выполненные в 1910 и 1911 гг., красноречиво говорят о совсем ином — отчужденном восприятии героя. Можно сказать, что Крэг теперь смотрит на Макбета глазами Гамлета.

Эскиз 1910 г., седьмой лист макбетовской серии, II акт, предлагает совсем новое, несомненно организуемое движением ширм пространственное решение трагедии. Мощные параллели высотных объемов как бы толпятся на втором плане, оставляя свободной всю авансцену. Авансцена представляет собой узкую горизонтальную высветленную площадку. По ней бежит крохотная черная фигурка. Макбет — пигмей, однако шаги его непомерно огромны, бег быстр и устремлен к белеющей слева лестнице. Вертикальные массивы свысока взирают на беглеца, гонимого страхом по горизонтали. В целом тут неожиданно возникает некая утопическая, еще фантастическая по тем временам картина города будущего: крэговские параллелепипеды очень похожи на нынешние небоскребы. Трагическая геометрия гигантских массивов обладает, однако, угрожающей мобильностью. Эти странные высоченные сооружения готовы, кажется, со скрежетом и грохотом сдвинуться с места, и тогда их движение несомненно (и незаметно!) просто-напросто сотрет с лица земли крохотную бегущую фигурку.

Понять эту фантазию Крэга можно по-разному. Легко предположить, что перед нами графическая композиция, гигантские объемы {221} которой выражают весь ужас Макбета, смятение, многократно превышающее масштаб его собственной личности. Можно увидеть тут и другую тему — тему вечного зла, зла, которое опрометью вбежало в сегодняшний мир, вбежит и в завтрашний, зла неистребимого в своей угрюмой черноте, зла быстрого, неостановимого. Можно, наконец, — и такое восприятие кажется нам наиболее близким замыслу Крэга, — прочесть весь эскиз как зрелище пустынной макбетовой души, где призраки былого величия героя сопоставлены с ничтожеством его сегодняшних ночных деяний. Именно так, вероятно, понял бы Макбета Гамлет.

В статье о сверхъестественном у Шекспира Крэг, между прочим, писал, что, по мере приближения к финалу трагедии «Макбет», он старался бы постепенно «удалять все духовное» — до тех пор, «пока на сцене не осталось бы ничего, кроме только тела Макбета, этой горсти праха».

Но эскиз, о котором идет речь, посвящен II акту — до финала трагедии еще далеко, и потому перед нами не «горсть праха», а маленький, стремительный, опасный, живой комок зла.

Есть вариант этого эскиза, сделанный годом позже, в 1911 г. (лист восьмой). Тут мы вообще не видим фигуры Макбета, а контуры мощных вертикальных объемов становятся еще более чистыми, еще более стройными. Слева направо композицию прорезают стрелы косых лучей, освещающих прозрачные здания и как бы готовых ударить прямо в лицо Макбету, который должен — это несомненно — сейчас, сию минуту, вбежать из правой кулисы. Передний край планшета длинными плоскими ступенями с готовностью спускается навстречу его предощущаемому сценой бегу. Крэговская графика будто замерла в ожидании. Как только Макбет появится, она тотчас же скажет нам, каким величественным он был и каким ничтожным становится. Есть нечто неуловимо сходное между этими «небоскребами» восьмого эскиза и белыми бастионами Инвернеса, которые мы видели на «портретном» эскизе 1908 г. Но теперь Макбет как бы отделился от архитектурного «портрета», распрощался со своей духовной красотой, теперь архитектура взирает на него со стороны и свысока с немой укоризной и нескрываемой горечью.

Спустя почти два десятилетия Крэг снова вернулся к прерванной работе над «Макбетом». Но события, которые за эти два десятилетия совершились, заставили его уже по-иному взглянуть и на героя трагедии и на ее пространственную форму.

# **{222}** Глава седьмаяМосковский «Гамлет»*Искания Станиславского 1905 – 1908 гг. Переговоры с Крэгом. Первый приезд Крэга в Москву, его знакомство с искусством МХТ. Второй приезд Крэга в Москву. Беседы 1909 г. Концепция спектакля. «Система» Станиславского на раннем этапе развития. «Гамлетовская лихорадка» 1910 г. Репетиции 1911 г. Офелия. Гамлет — Качалов. Метафоры Шекспира, мизансцены Крэга.Премьера и ее резонанс*.

Пока Гордон Крэг во флорентийской тишине писал теоретические статьи и замышлял спектакли, предназначавшиеся для берлинской и лондонской сцены, пока он искал способ наиболее совершенного устройства системы движущихся ширм, его имя все чаще произносилось в далекой Москве. В Камергерском переулке, в стенах здания МХТ велись разговоры, о которых Крэг поначалу не знал ничего, и затеяла эти разговоры опять-таки Айседора Дункан. На рубеже 1907 – 1908 гг. Дункан триумфально гастролировала в России. Ее искусство приводило в восторг многих, но, быть может, самое глубокое впечатление свободный танец Айседоры произвел на Станиславского. Личное знакомство Станиславского и Дункан вылилось в оживленные беседы о путях и целях развития искусства. Дункан восторгалась Художественным театром и «великим Станиславским» так же горячо, как Станиславский восторгался ее искусством. Их беседы никто не записывал, и мы можем лишь гадать, каким поводом воспользовалась Дункан, чтобы назвать имя Крэга. Неоспоримо только, что имя это она произнесла, более того, прямо предложила Станиславскому пригласить Крэга работать в Художественном театре.

Зная Станиславского, зная, в частности, его всегдашнее неприятие самой мысли о том, что в труппу Художественного театра может, хотя бы ненадолго, войти «чужой» режиссер, способный навязать артистам методы и идеи, Станиславскому далекие, мы вправе предположить, что рассказы Дункан все же внушили ему острый интерес к исканиям Крэга, ибо вскоре произошло событие поистине экстраординарное: приглашение Крэгу было послано. Ни до Крэга, ни после Крэга такого рода приглашений в истории МХТ никогда не случалось.

Можно далее с уверенностью утверждать, что никакие и ничьи советы не побудили бы Станиславского приступить к совместной {223} работе с Крэгом, если бы необходимость их сотрудничества не была продиктована некой высшей закономерностью, чье веление угадали и почувствовали оба — и Станиславский и Крэг. Постичь ту закономерность возможно только сейчас, спустя более чем полвека, когда взаимопроникновение идей Крэга и Станиславского стало основой сценического языка наших дней. В 1908 – 1909 гг. внезапный альянс двух новаторов воспринимался как своего рода курьез. Всем казалось, что между ними ничего общего нет и быть не может. Но встретившись с Крэгом, Станиславский сразу «почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые»[[305]](#endnote-299).

Сотрудничеству с Крэгом посвящены проникновенные и взволнованные страницы «Моей жизни в искусстве». Тем не менее на протяжении долгого времени исследователи творчества Станиславского и комментаторы его трудов осторожно, но настойчиво Станиславскому возражали. Приглашение Крэга рассматривалось как «случайный эпизод в истории МХТ», который якобы «в корне противоречил идейным установкам Художественного театра»[[306]](#endnote-300). Совместную с Крэгом работу называли «болезненной» для Станиславского. Что же касается спектакля МХТ «Гамлет», то принято было считать этот успех достигнутым «вопреки режиссуре Крэга».

Было бы, разумеется, наивно утверждать, что трехлетняя работа Крэга и Станиславского над «Гамлетом» протекала гладко, без споров и противоречий. Конфликты возникали, и часто, споры кипели, и горячие. Все это — в порядке вещей. Удивительно другое: поверх всех неизбежных разногласий в процессе этой длительной и многосложной работы между Станиславским и Крэгом сохранялись и взаимное доверие и взаимное понимание.

Фиксировать и анализировать разногласия легко; некоторых историков театра эта легкость подкупала и увлекала. В результате, однако, возникала совершенно неправдоподобная картина: работа над «Гамлетом» длится год, другой, третий, а Станиславский все никак не может ни понять намерения Крэга, ни втолковать Крэгу свои требования, ни, наконец, с Крэгом расстаться, если уж преодолеть «постоянные разногласия» не удается.

Самая суть задач, некогда волновавших обоих режиссеров, вообще, наверное, ускользнула бы от историков, если бы не усилия, которые предприняли в 50 – 60‑е годы Дени Бабле (чья книга о Крэге вышла в Париже в 1962 г.) и Н. Н. Чушкин (его труд «Гамлет — Качалов» издан в Москве в 1966 г.). Бабле и Чушкин извлекли из архивов множество неведомых ранее материалов. В 1968 г. появилась научная биография Крэга, написанная его сыном Эдвардом, опубликовавшим большие фрагменты из записных книжек и дневников режиссера. Изучение театральных идей Крэга и его совместной со Станиславским шекспировской постановки обрело {224} основательность. Постепенно устранялись накопившиеся фактические ошибки, которым многократное повторение придало вид неоспоримых истин. Преодолевались недомолвки, выглядевшие загадками, опровергались гипотезы, притворявшиеся аксиомами.

Следующий важный шаг вперед был предпринят в первой половине 70‑х годов, когда вышли подготовленный Е. И. Поляковой сборник памяти Л. А. Сулержицкого (М., 1970), второй том летописи И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» (М., 1971), книга М. Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917» (М., 1973). Названные книги ввели в научный обиход новые документы, сопряженные с работой Крэга и Станиславского над «Гамлетом». В исследовании М. Н. Строевой некоторые важные аспекты создания спектакля «Гамлет» получили более ясное освещение. Строева отвергла, в частности, мысль, будто «Гамлет» Художественного театра «имел успех вопреки режиссуре Крэга» и резонно заметила: «если рассматривать все аргументы не с позиции раз навсегда установленного догмата, а в перспективе дальнейшего движения театрального искусства, станет ясно, что позиция эта требует известного пересмотра». Однако, предполагая, что Крэг стремился «к *символическому* спектаклю, Станиславский — к *поэтическому*»[[307]](#endnote-301), М. Строева, на наш взгляд, ошиблась в обоих случаях.

Снова повторим: разногласия были, возникали, вспыхивали, это бесспорно, и мы, в свою очередь, их коснемся. Но прежде всего следует выяснить, что же было до разногласий?

В 1976 г. в лондонском издании «Тиэтр куортерли» была помещена работа Лоренса Сенелика «“Гамлет” Крэга — Станиславского в Московском Художественном театре»[[308]](#endnote-302). В ней и в последующих публикациях Сенелика были впервые обнародованы материалы, извлеченные исследователем из английских и французских архивов. Сенелик предпринял также попытку привести все известные ему документы и факты в системный порядок, воссоздать в хронологической последовательности весь путь к «Гамлету», совместно пройденный Станиславским и Крэгом. Но и Сенелик тоже не задается вопросом, во имя какой цели замышлялась постановка «Гамлета»? Почему, едва друг с другом встретившись, Станиславский и Крэг почувствовали себя «давнишними знакомыми»? Почему Станиславскому чудилось, что «начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого разговора»[[309]](#endnote-303).

Такое внезапное — с первой же встречи — ощущение взаимной духовной близости легко было бы объяснить просто-напросто тем, что и Станиславский и Крэг в тогдашней театральной среде были своего рода «белыми воронами». Обоих — и богатого Станиславского и нищего Крэга — никогда и нисколько не интересовала {225} коммерческая сторона театрального предприятия. Бескомпромиссные художники, они всегда имели перед собой только одну цель: эстетическое совершенство. Это понятие обладало и для Станиславского и для Крэга очень большой широтой: эстетическое совершенство имело в их глазах и социальный эквивалент и нравственный смысл. Искомое совершенство не было заинтересовано ни в аншлагах, ни в битковых сборах, ни даже в овациях. Слова Станиславского о том, что ему важно было иметь «успех у самого себя», мог бы произнести и Крэг. Вполне отчетливо понимая, в каком они обществе живут, без всяких иллюзий наблюдая хлопотливую, а подчас и циничную предприимчивость своих собратьев по искусству, оба упрямо желали плыть против течения. За спиной у каждого были годы трудной борьбы. Каждый отдал много сил, чтобы отстоять свою духовную независимость и утвердить в искусстве новые идеи. В этом смысле они, конечно, понимали друг друга с полуслова.

Обсуждая пока еще смутные планы совместной работы, они — к обоюдному счастливому изумлению — сразу почувствовали себя единомышленниками. Их возбуждало сознание общности цели. Все, кто их знал, все, кто был к ним более или менее близок, предполагали — и вполне резонно — что эти двое, чьи устремления столь различны (если не диаметрально противоположны), ни в коем случае понять друг друга не могут, не должны. А они испытывали такое чувство, словно давным-давно друг друга искали и наконец-то нашли.

Всеволод Мейерхольд, один из немногих, с оптимизмом отнесся к приглашению Крэга в Художественный театр. «Всякому свое, — писал он. — Если Станиславский отдаст элемент фантастический и мистический Craig’у, а себе оставит театр реалистический, это будет к благополучию Станиславского»[[310]](#endnote-304). Как видим, и этот, едва ли не единственный, оптимистический прогноз, предполагал стилистическое размежевание: на плечи Крэга возлагались фантазия и мистика, на долю Станиславского — забота о реализме. Мейерхольд, прекрасно зная Станиславского и лучше других в России зная Крэга, думал, что антиномия неизбежна, что искусство Крэга в лучшем случае может поместиться где-то рядом с искусством Станиславского, расположиться в параллель к нему, но никак не слиться с ним воедино. Два эти «элемента» в восприятии Мейерхольда существовали порознь: «всякому свое». Более чем вероятно, что такой ход рассуждений был обусловлен мейерхольдовским опытом сотрудничества со Станиславским в Студии на Поварской в 1905 г. Тогда Станиславский, предоставив полную свободу действий Мейерхольду, сам занял скромную позицию стороннего {226} наблюдателя: Мейерхольд разгадывал сценическую поэтику Метерлинка, впервые выстраивал целостную форму символистского спектакля, чрезвычайно далекую от искусства раннего МХТ, а Станиславский следил за его работой с живым сочувствием.

Однако со времен Студии на Поварской прошло три года, и за это время многое изменилось. Теперь, желая выразить в искусстве сцены «сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа», Станиславский склонялся к мысли, что методология, которой пользовался, стремясь к этой же цели, Мейерхольд, его не удовлетворяет. Он уже в 1905 г. пришел к выводу, что «новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой». Проблема — с его точки зрения — состояла прежде всего в том, чтобы выработать такую артистическую технику, которая способна приобщить актера к «сверхсознательному». Станиславский упорно размышлял о творчестве Дузе, Ермоловой, Федотовой, Савиной, Сальвини, Шаляпина, Росси и старался постичь «что-то общее, родственное, всем им присущее». Тут-то впервые и родилась догадка о «магическом *творческом “если бы”*», с помощью которого, думал Станиславский, артист способен переноситься «из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начинать творить».

С этого начались ранние опыты выработки новой актерской техники, первые очертания «системы». Как ни странно, доныне остается незамеченным одно простое, но важнейшее обстоятельство: эти опыты предопределили отказ Станиславского от бытового репертуара и побудили его обратиться к символистской драматургии. Более поздние привычные представления заставляют нас мысленно соотносить «систему» с Чеховым, Ибсеном, Тургеневым, Островским. Мы забываем, что, желая вывести артиста за пределы «действительной реальной жизни» и сделать его сопричастным жизни «иной», «воображаемой», Станиславский неминуемо должен был обратиться к авторам, чьи произведения властно требуют максимальной мобилизации воображения, отрыва и отказа от материала обыденности. Чехов, под знаком которого начиналась история МХТ, для таких экспериментов, как тогда казалось, не годился. По свидетельству самого Станиславского, «первый опыт практического применения найденных мною в лабораторной работе приемов внутренней техники, направленной к созданию творческого самочувствия, был произведен в пьесе Кнута Гамсуна “Драма жизни”».

Эти слова комментаторы Станиславского в 50‑е годы объявили ошибочными. По их мнению, «Станиславский заблуждался, считая упадочную символистскую пьесу К. Гамсуна благодарным материалом для проверки своих исканий в области основ сценической {227} игры». Комментаторы охотно указали бы Станиславскому другой, более для него подходящий «материал». Но Станиславский достаточно решительно обосновал свой выбор. Он писал, что в этот период его обуревало страстное желание «опрокинуть» расхожее мнение, «будто наш театр — реалистический театр, будто мы интересуемся лишь бытом, а все отвлеченное, ирреальное нам якобы не нужно и недоступно». И продолжал: «В действительности же дело обстояло совсем иначе. В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов его сценического воплощения»[[311]](#endnote-305).

Итак, он интересовался ирреальным. Первые пробы новой внутренней актерской техники осуществил в постановке «Драмы жизни» Гамсуна, а за ней последовала «Жизнь Человека» Л. Андреева, а потом «Синяя птица» Метерлинка. «Система» Станиславского рождалась в работе над символистскими пьесами — этот факт сомнению не подлежит.

Режиссер Н. В. Петров, которому в ранней юности довелось принять скромное участие в работе над «Гамлетом» МХТ, в 1960 г. сформулировал простую мысль, для театроведов еще долго остававшуюся непостижимой: «приглашение Крэга было явлением вполне закономерным, продолжающим творческие искания Константина Сергеевича»[[312]](#endnote-306).

Встретившись с Крэгом, Станиславский, вопреки гипотезе Мейерхольда, отнюдь не намеревался «оставить себе» реалистический театр, а Крэгу отдать «элемент фантастический и мистический». Наоборот: ирреальное в замыслах Крэга как раз и было для Станиславского наиболее существенным.

Его тяготение к «сверхсознательному» носило очень глубокий и серьезный характер. Вскоре — вслед за Мейерхольдом и в отличие от Немировича-Данченко (которого еще долго тянуло к Л. Андрееву) — Станиславский разочаровался в пьесах драматургов-символистов. Правда, и впоследствии он проявлял некоторый, довольно вялый, интерес к таким вещам, как «Песня судьбы» и «Роза и Крест» Александра Блока. Но общее ощущение духовной недостаточности символистского репертуара определенно возникло уже после премьер «Жизни Человека» Андреева и «Синей птицы» Метерлинка. С раздражением отзываясь о пьесах Андреева и Сологуба, говоря, что приходит в ужас от их «фальши, придуманности, сплошной гримасы»[[313]](#endnote-307), Станиславский круто изменил репертуарный курс и обратился к классике: ставил Гоголя, Тургенева, помышлял о «Каине» Байрона, о «Братьях Карамазовых» Достоевского, о комедиях Шекспира и даже о «Лизистрате» Аристофана. Однако ирреальное сквозило даже в таком его, можно сказать, злобно натуралистическом спектакле, как «Ревизор» 1908 г.

{228} В работах 1907 – 1908 гг. перед Станиславским встала во весь рост мучительная проблема «новых принципов постановки», новой «внешней формы», или, как он любил говорить, проблема «сценического фона». Речь шла о таком оформлении сцены, которое было бы способно вывести артиста из плоскости обыденности к вершинам духа, к сверхсознанию. Этой цели мешали узнаваемые, «обжитые» интерьеры, какие устраивал В. Симов для чеховских спектаклей раннего МХТ, этой цели не отвечали импрессионистски нежные, «дышащие» пейзажи, чья лирика аккомпанировала «настроению» чеховской драмы. Нужен был некий совсем иной, небывалый фон, одновременно и нейтральный, и выгодный для актера, — возможно, даже абстрактный.

Однажды Станиславского осенила идея спектакля на фоне черного бархата. Позднее, в 1926 г., он писал, — скорее всего, с излишней категоричностью, — будто «Жизнь Человека» Л. Андреева вообще была принята и поставлена «только потому, что до появления пьесы были случайно найдены подходящие приемы сценического оформления»[[314]](#endnote-308). И все же в конечном счете эти новые приемы Станиславского не удовлетворили, ибо, считал он, внешние эффекты отвлекали внимание зрителей «от внутренней актерской сути». Большой успех «Жизни Человека», постановки, во многих отношениях опережавшей время, его не радовал. Он явственно видел противоречия между сценическим фоном и актерской техникой: фон был новый, игра велась по старинке. Он даже предполагал, что всему виной черный бархат: оформление будто бы подталкивало «к обычному актерскому ремесленному приему игры»[[315]](#endnote-309). Хотя, по-видимому, дело было не в бархате: к выспренной декламации толкала пьеса, натужная многозначительность текста.

Станиславский убедился, что его поиски «нового сценического фона» зашли в тупик. Тут-то и возник Крэг со своими ширмами.

Станиславский, страстно увлеченный разработкой «новой внутренней актерской техники», с горечью сознавал, что почти вся труппа МХТ к его экспериментам равнодушна. Холодно и отчужденно относился к «системе» Немирович-Данченко. 1 марта 1908 г. Станиславский сложил с себя обязанности директора МХТ и даже вышел из числа пайщиков театра, причем соглашался впредь «ставить самостоятельно не более двух пьес в сезон» и одну из этих двух пьес — непременно для «исканий»[[316]](#endnote-310). Конфликт между двумя руководителями МХТ, который Немирович называл их «творческой рознью», углублялся и обострялся. Крэг же проявил к новым методам Станиславского живой и самый искренний интерес. Одного этого обстоятельства было бы довольно, чтобы Станиславский, встретившись с Крэгом, загорелся, воспрянул духом.

Но существовали и другие, еще более сильные импульсы, вскоре {229} сообщившие совместной работе Крэга и Станиславского большой масштаб, исключительную напряженность и значительность. Самый мощный импульс излучала, конечно, избранная ими пьеса — трагедия «Гамлет».

Переписка между Крэгом и Станиславским началась в апреле 1908 г. Станиславский четко подтвердил переданное Крэгу через Дункан приглашение работать в МХТ, оговорившись, правда, что надо подождать, пока «будет составлен репертуарный план Художественного театра»[[317]](#endnote-311). Крэг отозвался письмом, где сразу же была названа одна-единственная пьеса: «Мне доставит величайшее удовольствие поставить “Гамлета” для Вас»[[318]](#endnote-312). Летом 1908 г. Станиславский отдыхал в Гомбурге, а затем в Вестенде на берегу Северного моря. Он звал Крэга приехать к нему и лично обо всем договориться. Крэг повидаться с ним не смог, но направил Станиславскому обстоятельное послание, стремясь «честно раскрыть себя и свои желания». Он писал, что мечтает осуществить вместе со Станиславским «самый лучший спектакль, какой когда-либо видели на лучших подмостках Европы», что ставить хотел бы Шекспира (называл теперь не только «Гамлета», но и «Макбета», «Бурю», «Сон в летнюю ночь»), соглашался и на Ибсена («Привидения», «Викинги», «Пер Гюнт»). Далее в письме Крэга было сказано: «Я беден. Всегда был беден и всегда буду беден… Вот почему я позволяю себе отказываться от предложений ставить проходные спектакли за маленькое вознаграждение. Я действительно влюблен в Искусство. И в Театр, каким бы подлым и плохим он ни был. У меня нет других интересов в жизни…»[[319]](#endnote-313). Ему хотелось верить, что в Художественном театре он встретит такое же полное истинного энтузиазма отношение к творчеству.

Вслед за этим посланием к Станиславскому в Вестенде прибыл от Крэга Морис Магнус. В беседе с ним Станиславский предложил, чтобы Крэг в октябре 1908 г. наведался в Москву: «обо всем потолковать, а также познакомиться с театром, посмотреть его спектакли, побеседовать с актерами». Дорожные расходы Станиславский принимал на себя. Он выражал далее готовность заключить с Крэгом «контракт на год, что означает работу в течение семи месяцев театрального сезона». За Крэгом сохранялось право «приезжать и уезжать, когда захочется», с одним только условием — не делать «слишком больших перерывов в работе». Заканчивая свой пространный отчет Крэгу, Магнус писал: «Это самое лучшее предложение из всех, о которых мне когда-либо приходилось слышать»[[320]](#endnote-314).

Крэг радостно начал готовиться к поездке в Москву. О том, что его в Москве ожидает, он имел тогда довольно смутное представление. Однако он не сомневался в главном — в том, что ему {230} предстоит встреча с людьми, которых не коснулся ненавистный дух «коммерциализма».

Ему было тридцать шесть лет. Он стосковался по сценической практике, но устал от «деловых людей» и от всей атмосферы европейского театра (и Лондона, и Парижа, и Берлина), где элегантность и эффектность несли с собой аромат барыша. Люди искусства были «людьми действия». Они любили славу и делали деньги. Все, что отвращало Крэга от Макса Рейнхардта, Отто Брама и Бирбома Три, в Москве — он чувствовал это на расстоянии — ему не грозило. А кроме того, его манила Россия, далекая снежная страна, столь непохожая на вдоль и поперек уже изъезженную, назубок выученную Европу. Душа Крэга жаждала того, что он называл «русской серьезностью».

14 октября 1908 г. Московский Художественный театр праздновал 10‑тилетний юбилей. В тексте речи, произнесенной по этому поводу Станиславским, были, между прочим, и слова о том, что в самое последнее время он натолкнулся «на новые принципы, которые, быть может, удастся разработать в стройную *систему*». (Это, по-видимому, вообще самое первое упоминание о «системе».) Недавней работе над «Драмой жизни» Гамсуна придавалось подчеркнуто важное значение: Станиславский говорил о желании добиться «сильных переживаний отвлеченных мыслей и чувств, большой энергии темпераментов, тонкого психологического анализа, внутреннего и внешнего ритма, большого самообладания, внешней выдержки и неподвижности, условной пластики и торжественного, мистического настроения всей пьесы». Он высказал далее предположение, что вскоре театру придется временно вернуться к «простым и реальным формам сценических произведений». Ибо, «идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом». Но останавливаться на этом Станиславский не хотел: «Мы опять возобновим наши искания, — продолжал он, — для того, чтобы путем новых эволюции вернуться к вечному, простому и важному в искусстве»[[321]](#endnote-315).

На следующий день после того, как труппа МХТ прослушала программную речь Станиславского, 15 октября 1908 г. Гордон Крэг прибыл в Москву. Театральная газетка сообщила, что «известный английский режиссер-новатор», «один из лидеров театральной революции» явился не с пустыми руками, а с «планами нескольких постановок», причем, вполне вероятно, какая-то из его постановок будет осуществлена в МХТ[[322]](#endnote-316). За три недели Крэг просмотрел весь текущий репертуар Художественного театра: «Синюю птицу», «Доктора Штокмана», «Горе от ума», «Жизнь Человека», «Вишневый сад», «Дядю Ваню», присутствовал на репетиции {231} «Ревизора». В целом искусство МХТ он оценил чрезвычайно высоко и в статье, предназначенной для журнала «Маска», писал: «У меня сложилось впечатление, что русские актеры Московского Художественного театра в процессе игры испытывают тонкое духовное наслаждение в большей мере, нежели все остальные актеры Европы. В их спектаклях превосходно все, за что бы они ни взялись, — с одинаковым мастерством, деликатностью и безошибочной тонкостью они играют и пьесу из современной жизни с современными чувствами, и волшебную сказку. Никакой небрежности. Все делается серьезно. Серьезность вообще главная отличительная черта этого театра… Наибольшее удовольствие доставило мне представление “Дяди Вани”, но эта труппа в состоянии превосходно справиться с какой угодно пьесой».

Примечательно, что среди спектаклей «лучшей труппы Европы» Крэг на первое место выдвинул «Дядю Ваню». Он сразу уловил самую чистую, самую правдивую — чеховскую — ноту в искусстве МХТ. Его восхитила игра Станиславского в роли Астрова. О Станиславском — Штокмане он тоже отозвался тепло: артист, отметил Крэг, «показывает, как можно обходиться без всякой театральности, не становясь ни смешным, ни скучным»[[323]](#endnote-317). Из дневниковых записей Крэга видно, что его взволновал талант И. Москвина («самый лучший актер в русском Художественном театре»). В статье были названы также имена О. Книппер, М. Лилиной, Л. Сулержицкого, А. Артема, Л. Леонидова, В. Качалова, А. Вишневского, В. Лужского, молодой А. Коонен.

С Коонен Крэг немало беседовал (она знала английский). «Я сказал ей, что было бы хорошо, если бы все серьезные актеры и актрисы могли какое-то время проводить в Петербурге, при дворе. Только там и можно в России увидеть стиль тонкой аристократичности во внешнем облике и в манерах… Для воплощения шекспировских пьес необходимо прежде всего обладать внутренним величием». Кажется, что это — пустая фраза, общее место, тем более, что представления Крэга о русской аристократии и о петербургских придворных кругах были, мягко выражаясь, туманные. Однако за «общим местом» скрывалось и вполне конкретное содержание. Дело в том, что далеко не все московские впечатления Крэга были благоприятны. Как ни странно, его обрадовали репетиции «Ревизора» («превосходно!» — сказано в дневнике), но к спектаклю «Горе от ума» он остался равнодушен. «Синяя птица» показалась «милой», но «слишком хаотичной», безусловное одобрение вызвала только музыка Ильи Саца. «Жизнь Человека» Крэга разочаровала. «Это, — констатировал он, — типичный Художественный театр, который обворожителен, пока сохраняет верность реализму, но проваливается, как только пытается от реализма {232} отойти. Он и в этом случае остается умным, но нисколько не вдохновенным»[[324]](#endnote-318). Примерно такие же эмоции принес «Бранд» с Качаловым в заглавной роли: Крэг не досмотрел спектакль, ушел после второго акта.

Восхищение чистотой и простотой чеховского тона перебивалось чувством, что артисты МХТ «мельчат», что им плохо дается возвышенное. И это беспокоило Крэга: ведь с ними он предполагал вскоре ставить Шекспира. Потому-то и говорил Коонен о «внутреннем величии».

В тогдашних беседах со Станиславским Крэг был абсолютно откровенен: никаких недомолвок, никаких вежливо-уклончивых комплиментов. Ему казалось, что Станиславский возлагает на реализм актерской игры неоправданно большие надежды. В статье Крэга по этому поводу было написано: Станиславский «верит в реализм как в средство, с помощью которого актер может проникнуть в психологию драматурга. Я в это не верю». Но тотчас же следовала примечательная оговорка: «Здесь не место спорить относительно мудрости или вздорности этой теории: и в куче мусора иногда удается найти жемчужное зерно. И глядя вниз можно иногда увидеть небо»[[325]](#endnote-319).

Несомненно, что вопрос о том, как на сцене выразить величие человеческого духа, в беседах 1908 г. обсуждался оживленно и горячо. Историки театра обычно спешат сообщить, что Станиславский тогда твердо защищал реализм, реалистический метод. Однако идея исканий, в процессе которых можно от реализма отдаляться, дабы затем к нему возвращаться, его обогащая и утончая, была вполне определенно высказана уже в речи Станиславского к 10‑летию МХТ. Та же мысль пронизывает многократно цитировавшееся письмо Станиславского к Л. Я. Гуревич: «Конечно, мы вернулись к реализму, обогащенному опытом, работой, утонченному, более глубокому и психологическому. Немного окрепнем в нем и снова в путь на поиски. Для этого и выписали Крэга. Опять поблуждаем и опять обогатим реализм»[[326]](#endnote-320). С помощью этой цитаты обычно доказывают, что в перспективе, в итоге любых блужданий Станиславский имел в виду возвращение к реализму. Так оно и есть. Но стоит все же обратить внимание на то, что цитируемое письмо датировано 5 ноября 1908 г. Крэг тогда был в Москве, Станиславский с ним чуть ли не ежедневно беседовал (в театре, на Камергерском, функции переводчика выполнял Л. А. Сулержицкий, дома, в Каретном ряду, — М. П. Лилина). И, надо думать, слова Станиславского о его готовности вместе с Крэгом «поблуждать», пуститься «снова на поиски», не менее существенны, чем слова про «обогащение реализма».

На страницах «Моей жизни в искусстве» Станиславский со {233} всей определенностью писал, что поверил в Крэга как в «великого режиссера», способного «дать толчок нашему искусству и влить в него новые духовные дрожжи для брожения». Надежды, которые он возлагал на Крэга, смыкались в его сознании с надеждами, которые подавали первые пробы «системы». (Станиславский в ту пору называл ее «грамматикой» актерского творчества.)

Беседы Станиславского с Крэгом осенью 1908 г. еще не записывались. Но ясно, что Станиславский быстро уверился в близости его и Крэга намерений и замыслов. Он полагал, что новое «искусство движения», которое проповедовал Крэг, полностью соответствует его собственным исканиям. Крэг, писал Станиславский, «как и я, стал ненавидеть театральную декорацию». Они сходились в убеждении, что «нужен простой фон для актера, из которого, однако, можно было бы извлекать бесконечное количество настроений с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.». Оба руководствовались желанием поднять театр к философским обобщениям, на высоту «сверхсознательных проблесков вдохновения» (слова Станиславского). Высшая, вечная, сверхличная правда идеи должна была подтверждаться безусловной правдой сценического самочувствия и сценического поведения артиста. Вот что имел в виду Станиславский, когда, познакомившись с замыслами «гениального Крэга», радостно констатировал: «разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей. Именно это и случилось при описываемой мной встрече…»[[327]](#endnote-321)

Единственное, что все-таки затрудняло Станиславского, — это горячее желание Крэга без промедленья приступить к «Гамлету». О «Гамлете» они тогда, конечно, говорили много, и некоторые постановочные идеи Крэга Станиславского сразу же очень увлекли. Для него самого в тот момент не было более желанной пьесы.

Проблема — и непростая — состояла лишь в том, кто может играть главную роль. Станиславский в труппе МХТ Гамлета не видел. Крэг считал, что Гамлета должен играть сам Станиславский. Константин Сергеевич раздумывал, колебался, предлагал другие пьесы. Крэг не возражал, но морщился, и твердил свое: «Гамлет», «Гамлет»!

За несколько дней до отъезда Крэга из Москвы Станиславский писал Бунину: «Для него как англичанина приятнее всего было бы поставить Шекспира. Мы думаем об этом, но… пока еще ничего не решили»[[328]](#endnote-322).

Добиваясь заключения контракта с Крэгом, Станиславский должен был преодолеть скепсис Правления МХТ (которое сомневалось в «деловых качествах» эксцентричного чужеземца) и сломить {234} сопротивление Немировича-Данченко. Немирович считал, что труппа театра и без того страдает от «неестественного совмещения разнородных запросов в одном деле», а потому намерение «использовать Крэга» ему не улыбалось[[329]](#endnote-323). Но Станиславский был увлечен Крэгом и ничьих возражений не слушал.

Когда Крэг покинул Москву, вопрос о его приглашении на будущий сезон режиссером в Художественный театр был уже бесповоротно решен. Вопрос о постановке «Гамлета» все еще висел в воздухе.

Внутренняя жизнь Художественного театра этой поры — особая и деликатная тема, мы вынуждены лишь изредка ее касаться. Тем не менее нельзя не обратить внимание на то, что вскоре после отъезда Крэга во Флоренцию разгневанный Станиславский написал обращение к труппе, красноречиво озаглавленное «Караул!!!» Он хотел, чтобы послание было вывешено на доске объявлений. Но «нашли, что оно несправедливо. Правление не советовало мне его вывешивать»[[330]](#endnote-324). Уведомляя Станиславского о том, как реагировало Правление на его вопль, Немирович-Данченко эпически пояснял: члены Правления кое с чем согласны, «да, правда, что-то неладное творится, во многом Константин Сергеевич прав, но многое несправедливо обобщает, многое преувеличивает, кое в чем сам виноват…». Свое мнение Немирович также не скрыл: «Ваше воззвание не возбудило во мне жара… Я к нему равнодушен»[[331]](#endnote-325).

В «воззвании» Станиславского было целых 18 пунктов. Он возмущался «апатией» и недисциплинированностью труппы, непомерностью «актерских самолюбий» и т. д., и т. п. По двум пунктам его обращения, писал Немирович, «Правление ничего не нашло сказать». Как раз эти пункты интересны для нас. В пункте 14 сказано: «Новые теории в нашем искусстве, добытые упорным трудом, способны заинтересовать театр не более как на одну-две недели». Это — о себе, о своей «грамматике» актерского творчества. В пункте 15 читаем: «Новые веяния в нашем искусстве, принесенные к нам с Запада, не встречают сочувствия»[[332]](#endnote-326). Это — о Крэге.

Прошло целых два месяца, прежде чем Правление МХТ постановило — 19 января 1909 г. — приступить к работе над «Гамлетом». На следующее утро, 20 января, Станиславский телеграфировал Крэгу: «Приступаем немедленно к постановке “Гамлета”. Просим Вас тотчас же приехать. Невозможно начать без Вас»[[333]](#endnote-327).

Не лишним будет напомнить, что незадолго до того, в 1908 г., Станиславский вознамерился было написать пьесу. Судя по сохранившимся черновым наброскам, действие его драмы «Комета» происходило в последний день существования Земли: близко над Землей прошла комета, уничтожившая все живое. Автора одолевают апокалиптические видения — «развалины, пожары, разорение, {235} трупы». В ужасающем хаосе раздается голос вышедшего из шахты и чудом уцелевшего Рудокопа: «Живые, откликнитесь!» Но отклика нет. Молчание. «Пар и смрад». Только эхо — зловещий голос Неба — вторит одинокому человеку… Биографы Станиславского упоминают о том, что рукописи «Кометы» позволяют постичь тогдашнее «направление духовных исканий режиссера»[[334]](#endnote-328), но не связывают эти его «духовные искания» с замыслом «Гамлета». А связь была, и прямая.

И Станиславский и Крэг, подобно принцу Гамлету, с некоторых пор «утратили всю свою веселость». Мрачные предчувствия давали себя знать и в черновиках наивной пьесы Станиславского, и в крэговских эскизах к «Макбету». Как и после памятного 1825 г., так и после 1905 г., говоря словами Ю. Тынянова, «время вдруг переломилось: раздался хруст костей…» Стремительно уплывали в прошлое образы благополучной «belle époque». Формально, внешне эта эпоха еще длилась, и блеск золота многим слепил глаза, но наиболее отзывчивые художники уже слышали подземные толчки и предугадывали предстоящие Европе катаклизмы. Станиславский, который волей русской истории раньше Крэга очутился вблизи площадей, где лилась кровь, сразу почувствовал в крэговском замысле «Гамлета» отголоски надвигающейся исторической трагедии.

Оба воспринимали постановку «Гамлета» отнюдь не как решение репертуарного масштаба. «Гамлет» ставился не после Гоголя, Гамсуна и Леонида Андреева (хотя в репертуаре МХТ шел вслед за Гоголем, Гамсуном и Андреевым). «Гамлет» ставился после позора англо-бурской войны, пережитого Крэгом, и после позора Кровавого воскресенья, пережитого Станиславским. Обе империи, Россия и Великобритания, перенесли сильнейшие потрясения.

Спектакль замышлялся не столько в театральном, сколько в трагедийно-историческом контексте, и вне исторического контекста его понять нельзя. «Мы, — писал в 1908 г. Александр Блок, — еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа»[[335]](#endnote-329). Само по себе восприятие «Гамлета» в такой исторический момент вызывало ощущение боли. Давным-давно знакомую пьесу больно было читать — до такой степени саднящими, режущими душу оказывались вдруг реплики, памятные с детства. Они внезапно обрели почти непереносимую актуальность. Тем более трудным представлялось создание режиссерской композиции, в которой вся эта клокочущая энергия слова и мысли могла бы завладеть сценой.

Произведение, над которым оба они мучились, возникало как бы на перекрестке идей, на юру, под ветром сменяющихся времен. Они верили в идеалы гуманизма и справедливости. Приступая к «Гамлету», они считали, что решаются на ответственный и серьезный {236} акт защиты этих идеалов, которые в существе своем остаются и вечно пребудут мощной фундаментальной силой жизни. Впоследствии Станиславский с подкупающей скромностью и простотой писал: «Началась интересная работа. Крэг руководил ею, а я с Сулержицким стали его помощниками»[[336]](#endnote-330).

Однако еще до второго, в 1909 г., приезда Крэга в Россию произошли некоторые важные события. В частности, без Крэга и Крэгу вопреки, был решен щепетильный вопрос, кто будет играть Гамлета. Распределение ролей, утвержденное 31 января, выглядело так: Гамлет — В. И. Качалов, Полоний — В. В. Лужский, Горацио — Н. О. Массалитинов, Лаэрт — А. Ф. Горев, Клавдий — Л. М. Леонидов и А. Л. Вишневский, Гертруда — М. Г. Савицкая, Офелия — А. Г. Коонен и В. В. Барановская. Не зная об этом, Крэг в феврале 1909 г. писал М. П. Лилиной (фактически адресуясь к Станиславскому), что видит Гамлета «крупным человеком, с массивными руками и ногами, с героической львиной головой и широко раскрытыми глазами». Гамлет — «не обычный человек, его слова и его взгляд так экстраординарны, так сверх-утончены, что люди шепчут (как они всегда это делают), будто он безумен. Точно так же безумны были Дионис и Христос, но то были боги, Гамлет же человек, до такой степени перенасыщенный интоксикацией любви, что его никто не понимает — ни родная мать, ни критики вплоть до наших дней… Я надеюсь, что Станиславский будет играть Гамлета, он рожден для этого. Я вижу его Гамлетом и слышу тоже. Я вижу, как он стоит на сцене — почти неподвижно, твердо, подобно горе, увенчанной снеговой вершиной. У подножья этой горы копошатся, ползают, суетятся многочисленные фигурки маленьких подлых людишек и их жен»[[337]](#endnote-331).

Мысленно примеряя роль Гамлета Станиславскому, Крэг тем самым заранее предчувствовал мощное трагедийное напряжение будущей композиции спектакля. Помещая в центре такого героя, Крэг тотчас же убеждался, что вся структура начинает шататься, ходить ходуном. Он этого и хотел; ему виделся мир, который колеблется от каждого шага и каждого слова принца датского. Когда Крэг впоследствии делал режиссерскую разметку трагедии, когда он вырезал из дерева плоскую фигурку, ныне выставленную в одной из витрин Музея МХАТ, то абрис Гамлета, контур Гамлета, который выводила его рука, сохранял соответствие пластике Станиславского.

Глядя на эту фигурку, видишь, что каждое ее движение — оживи она на сцене — должно было становиться значительным, каждый жест, поворот головы — событием. Эта фигура потенциально — и мускульно, и духовно — сильнее окружения, сильнее целого, она «перевешивает» Эльсинор. В скрытых возможностях — грозное, {237} взрывное, хотя и сдерживаемое до поры желание разрушить дворец. Крэговский Гамлет мог бы это сделать: разом сломать всю постройку, повергнуть на планшет все ширмы, вообще «все потопить». Вот эта его возможность — не осуществляемая, но ощущаемая — и создавала трагедийное напряжение замышляемой Крэгом формы.

Конечно, никакого намека на портретное сходство со Станиславским в набросках Крэга нет. Но пластический импульс, источаемый Станиславским, его человеческой сущностью, угадывается легко. В актерской природе Станиславского Крэга увлекала возможность выразить идеальное и самый идеал, ибо Крэг трактовал Гамлета как «лучшего из людей».

Станиславский, по словам Немировича-Данченко, «втайне мечтал» о Гамлете. Но Немирович «противился его стремлению к трагедии, считал, что роли героические и трагедийные не в его плане». А в подобных случаях Станиславский с Немировичем не спорил. Кроме того, он помнил, конечно, какие муки принесла ему роль Брута в «Юлии Цезаре». И постепенно примирился с мыслью Немировича, что «в труппе театра только один Качалов мог быть великолепным Гамлетом»[[338]](#endnote-332). В одном из писем Станиславского этой поры замечено: Качалов — «быть может, далеко не идеальный», но все-таки возможный Гамлет[[339]](#endnote-333).

Крэг же и много позднее, даже после его второго приезда в Россию, все еще надеялся, что Станиславский сыграет Гамлета сам. 5 сентября 1909 г. он писал Станиславскому: «Чем больше я перечитываю “Гамлета”, тем яснее вижу Вашу фигуру. Ничто не может лучше, нежели самое простое исполнение этой роли, вывести ее на высоты, к которым поднимается Шекспир. И наиболее близко к этим высотам из всего, что я видел в Вашем театре, — это Ваша игра в “Дяде Ване”… Что может быть более высоким или более величественным, чем простота, с которой Вы подходите к Вашим ролям в современных пьесах? Я имею в виду лично Вашу игру. Разве мысль в “Гамлете” не развивается и не выражает себя в словах точно так же, как мысль чеховских пьес? Если в “Гамлете” и есть куски, где слова не столь просты, сколь у Чехова, то там есть и другие куски, поистине являющие собой квинтэссенцию простоты».

Крэг горячо внушал Станиславскому, что такой чеховской простоты он ожидает в «Гамлете». Очень скоро, однако, сам он вынужден был по-иному оценить взаимоотношения между простотой Чехова и простотой Шекспира. По всей вероятности, когда он писал это письмо, ему важно было одно: любой ценой добиться, чтобы играл Станиславский. «Я не в силах передать Вам, — продолжал Крэг, — как бы мне хотелось видеть Вас Гамлетом. Не {238} могу представить себе ничего более идеального на сцене, и всегда, когда думаю о постановке этой пьесы в Москве, я страдаю при мысли о том, сколько потеряет сцена без Вашего присутствия. Я уверен, что Качалов действительно будет очень хорош и что все *в Москве* с этим согласятся. Но у меня есть глубокое убеждение, которое я преодолеть не в состоянии, что вся *Европа* была бы потрясена и что ей пришлось бы задуматься, если бы она смогла увидеть Вас в этой роли»[[340]](#endnote-334).

Противопоставление Москвы (влюбленность московской публики в Качалова была известна Крэгу) Европе, которую надлежит «потрясти» и заставить «задуматься», содержало в себе мягкий намек на то, что соревноваться, например, с Гамлетом — Моисси Качалову было бы нелегко. Станиславскому трагические роли не удавались никогда, и еще в 1899 г. критик С. Васильев-Флеров писал: «г‑н Станиславский все, что хотите, *кроме* трагика. Не может быть трагическим актером человек с улыбающимися глазами»[[341]](#endnote-335). Качалов же иногда играл трагические роли красиво и убедительно. Так что скорее всего прав был все-таки Немирович: Гамлета лучшего, чем Качалов, труппа МХТ Крэгу предложить не могла.

Когда Крэг получил телеграмму, что «Гамлет» включен в репертуар и что его ждут в Москве, он тотчас же сообщил, что приехать может не сразу, а только через два месяца, писал, что без промедленья начинает «рисунки для Гамлета», что будет «работать над ними с великим наслаждением», спрашивал о распределении ролей, о предполагаемых купюрах в тексте, о том, как Станиславский намерен подходить к «Гамлету» — «чтобы я учитывал это, делая рисунки»[[342]](#endnote-336).

А тем временем Правление МХТ, опасаясь, что Крэг задержится во Флоренции надолго, постановило заказать художнику В. Е. Егорову (ранее оформившему «Драму жизни», «Жизнь Человека», «Синюю птицу») декорации «Гамлета» и спешно командировать его в Данию и Англию для изучения исторических памятников. Егоров выполнил задание оперативно, за один месяц, побывал в Дании, а проездом и в Германии, осмотрел и зарисовал старинные замки, башни, крепостные стены, бастионы, гробницы, подъемные мосты и пр., 24 февраля 1909 г. Егоров показывал Станиславскому свои наброски. В этот же день Станиславский начал серию бесед с исполнителями трагедии. Поскольку Крэг еще не приехал и на этих беседах не присутствовал, некоторые историки МХТ ввели в обиход выражение: «докрэговская редакция» «Гамлета».

Анализируя сохранившиеся документы, убеждаешься, что на деле «докрэговской редакции» спектакля никогда не существовало. Материалы Егорова Станиславский вообще не учитывал и даже не упоминал. Если Сулержицкий впоследствии умилялся {239} «реалистичностью» егоровских рисунков[[343]](#endnote-337), то Станиславский, рассказывая историю работы над «Гамлетом», имя Егорова не называл. Спустя четверть века Н. Н. Чушкин показал ему фотографии егоровских эскизов. Станиславский, недоуменно прищурившись, сказал: «Очень интересно, но я решительно ничего не помню. Впечатление от крэговского замысла было так сильно, что совершенно вытеснило из моей памяти все, что мы, оказывается, делали с Егоровым»[[344]](#endnote-338). «Утолщенный реализм» рисунков Егорова забылся. Это и неудивительно: их громоздкий «историзм» в стиле модерн ничем не отличался от самой обычной обстановки «костюмного» спектакля тех времен.

Станиславский же, беседуя с актерами в марте 1909 г., развивал постановочные идеи, которые они с Крэгом в прошлом году успели предварительно обговорить. И если он все же сворачивал подчас к привычным для МХТ историческим и бытовым реалиям, то сам себя на ходу поправлял и корректировал. «Эльсинор, — говорил Станиславский, — холодная каменная тюрьма… Пушки в Эльсиноре всегда настороже. Царит грубый милитаризм. Замок — казарма». Все это пока — вполне в духе и тоне Художественного театра. Но как только Станиславский переходил к Тени, «ворвавшейся с той стороны гроба», весь облик предполагаемого спектакля менялся. «… Вдруг ворвался мистицизм, — продолжал он, — все задрожало, сразу началась трагедия. Хотелось бы, чтобы, когда вторгнется Тень, мистицизм так овладел бы сценой, чтобы и самый замок заколебался, все изменилось бы».

Публикуя данные записи, сделанные Л. Сулержицким, И. Виноградская специально отметила: «до крэговского проекта». Мы сказали бы: «в соответствии с замыслом Крэга». Это соответствие особенно ясно проступает в словах Станиславского о 2‑й сцене I акта: «На золотом троне сидят король, королева, и слева, с ними рядом, сидит задумчивый Гамлет… Задача — показать трон, трех действующих лиц, а свита, придворные сливаются в один общий фон золота»[[345]](#endnote-339). Данная композиция с эскизами, предложенными Егоровым, не может быть ни соотнесена, ни увязана. Зато она бесспорно совпадает с эскизами Крэга и его идеей показать «самодержавие, власть, деспотизм короля… в золотом цвете»[[346]](#endnote-340).

Излагая — пока еще, естественно, в общих чертах — замыслы Крэга, Станиславский с первых же бесед начал приобщать участников будущего спектакля к новой «грамматике» актерского творчества. М. Г. Савицкая, которой предстояло репетировать Гертруду, тогда же, в марте 1909 г., записала основные термины его «грамматики»: «лучеиспускание — я хочу убедить тебя»; «лучевосприятие — убеди меня»; «самообщение и самоубеждение — я хочу себя убедить, но что-то не позволяет принять (борьба)»; «самовыявление — {240} чтобы убедить другое лицо»; «само-сосредоточенность — нежелание общаться с другим, весь в себе». Далее указывались дополнительные оттенки: «самомечтание», «самоуслаждение», «самовыявление ради самобичевания», «самоубеждение ради убеждения других — желание и себя сделать яснее»; наконец, «самобичевание ради самоубеждения»[[347]](#endnote-341).

Как видим, тогда методология Станиславского была еще очень сложна и, понятно, усваивалась с трудом. Но в его «грамматике» почти все термины недаром начинались приставкой «само»: речь шла прежде всего о том, что артист должен найти в себе, дабы «убедить» себя или партнера. Глагол «убедить» в этой «грамматике» выполнял множество задач. «Грамматика» по ходу репетиций уточнялась и варьировалась. По замыслу Крэга строилась форма спектакля, по «системе» шла работа с актером. Такой дуализм сохранялся на протяжении трех с половиной лет — он пронизывает весь процесс подготовки спектакля.

В конце марта 1909 г. МХТ выехал на гастроли в Петербург, куда 3 апреля прибыл и Крэг с новыми эскизами к «Гамлету». {242} Его рисунки Станиславский назвал «очень талантливыми»[[348]](#endnote-342). Немирович тоже был покорен: «Чем больше думаю обо всем, что видел у Крэга, тем больше увлекаюсь красотой, благородством и, простотой этой формы. И именно для Шекспира»[[349]](#endnote-343).

Второй приезд Крэга в Россию в 1909 г. знаменовал собой начало практической работы над «Гамлетом». Их тогдашние беседы со Станиславским охватывали широкий круг вопросов — от истолкования трагедии в целом до характеристики каждого из персонажей, от общей композиции спектакля до постановочного решения отдельных эпизодов. Два режиссера-новатора совместно, действие за действием, анализировали «пьесу № 1» мирового репертуара. Записи бесед велись одновременно и по-русски (Л. Сулержицким и М. Ликиардопуло), и по-английски (Урсулой Кокс) — в апреле в Петербурге, а затем, в мае, после завершения гастролей МХТ, уже в Москве, где Крэгу тотчас же было отведено специальное помещение на третьем этаже здания в Камергерском: его ателье, его макетная мастерская.

В те самые дни, когда шли их нескончаемые беседы, Станиславский писал композитору Илье Сацу: «Крэг оказался настолько талантливым и неожиданным в своей фантазии, что мне чудится, как скоро он перевернет во мне что-то, что откроет новые горизонты… Крэг ставит “Гамлета” как монодраму. На все он смотрит глазами Гамлета»[[350]](#endnote-344). Еще выразительнее письмо к Л. Я. Гуревич: Крэг «творит изумительные вещи, и театр старается выполнить по мере сил все его желания. Весь режиссерский и сценический штат театра предоставлен в его распоряжение, и я состою его ближайшим помощником, отдал себя в полное подчинение ему и горжусь и радуюсь этой роли. Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия»[[351]](#endnote-345).

Основная идея Крэга: сыграть «Гамлета» как трагедию человеческого духа, которому враждебна окружающая «грубая материя», взглянуть на всю пьесу «глазами Гамлета», была принята Станиславским едва ли не восторженно, ибо к этому стремилось его собственное творческое сознание.! Да, дерзкий замысел «монодрамы» в корне противоречил эстетическим принципам раннего МХТ. Но ведь и муки символистских спектаклей самого Станиславского, и его увлечение экспериментами Мейерхольда в Студии на Поварской тоже означали желание прежнюю практику пересмотреть, от нее отойти. А мысли о Шекспире и о «Гамлете», сходные с мыслями Крэга, высказывались уже и в России. Как раз в 1909 г. Иннокентий Анненский опубликовал статью «Проблема Гамлета». Лица, окружающие Гамлета, писал поэт, «несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко {244} отличный даже в метафорах, — он точно играет ими: уж не он ли и создал их… всех этих Озриков и Офелии?»[[352]](#endnote-346). Гамлет, который «создал» всех остальных персонажей трагедии, от них не зависит, ими «играет» — это ведь крэговский Гамлет. И если так воспринимал Гамлета современник, русский поэт, то не удивительно, что крэговское предложение увидеть всю пьесу «очами души» принца увлекло и русского режиссера. Тем более, что Крэг, в отличие от Анненского, отнюдь не упускал из виду обличительный потенциал произведения. Его интерпретация обладала большой энергией социальной критики и в этом смысле была близка свободолюбию Художественного театра.

Крэг говорил: «Вся трагедия Гамлета это его одиночество. А фон для этого одиночества — “двор”, мундирный мир… И в этом золотом дворе, мундирном мире не должно быть разных индивидуальностей, как это было в реальной пьесе. Нет, тут все как бы сливается в одну массу. Отдельные лица, как у древних мастеров живописи, должны быть закрашены одной кистью, одной краской»[[353]](#footnote-9). Эскиз «золотой пирамиды», где безликая, шевелящаяся масса придворных накрыта огромным золотым полотнищем и где две тупые фигуры короля и королевы, подобно древним идолам, возвышаются над покорной монолитностью мертвенной материи, — эскиз этот, проникнутый презрением к величию монархии, сразу же пленил Станиславского.

Более трудным было для Станиславского предложение вовсе отказаться от показа «отдельных лиц», «разных индивидуальностей». По Крэгу все они — чаще всего фантомы, и Гамлет — в «бедламе нелюдей». Станиславскому казалась совсем не простой задача «по всей пьесе найти тон для материи и тон для духа», ибо то, что Крэг называл «грубой материей», в его воображении все-таки распадалось на жизнь отдельных и особенных людей, объективировалось, складывалось из их нравов, побуждений, намерений, поступков. Принцип восприятия трагедии «глазами Гамлета» был ясен Станиславскому в эпизодах, где Гамлет присутствует, находится на сцене и — неясен в ситуациях, где Гамлет лично не участвует. Станиславский допытывался: как публика должна смотреть на остальных персонажей, когда Гамлета на сцене нет: «глазами Гамлета или своими глазами?» Он-то считал, что лучше бы «в картинах, где Гамлет не участвует, показывать действующих лиц не {245} через зрение Гамлета, а реально, как они существуют на самом деле».

Чтобы избавить Станиславского от подобных сомнений, Крэг готов был даже пойти на то, «чтобы во всех картинах, всегда, по всей пьесе, на сцене был Гамлет, где-то в отдалении, лежащий, сидящий впереди действующих лиц, сбоку, сзади, но чтобы зритель никогда не терял бы его из виду». Нельзя сказать, что Крэга это очень уж прельщало, вообще-то он предпочел бы обойтись без «слишком педантичной последовательности», без постоянно мыкающейся по сцене фигуры принца. Но Станиславский часто спрашивал: «А не спутается публика?» На что Крэг безмятежно отвечал: «Не думаю… А вы?» — т. е. давал понять, что если «не спутается» режиссер, то и публике все будет ясно.

Станиславский рекомендовал осторожность и умеренность: «Если вы вашу идею будете проповедовать всю сразу, вы только оттолкнете публику от себя и тем отодвинете продвижение вашей теории в жизнь». Крэг упирался: «Я совершенно не верю в постепенность, думать вы можете хоть 2000 лет, но показывать надо именно то, что вы думаете, сразу и вполне ясно и определенно».

Вчитываясь в записи их диалогов весны 1909 г., отчетливо видишь, что Станиславский полностью принимал концепцию Крэга, однако считал ее слишком ошеломляющей, способной если не испугать, то озадачить зрителей. И обнаруживал нескрываемое желание то тут, то там умерить новизну, сгладить остроту, притормозить поспешность крэговской мысли. Отчасти его тревоги были вызваны тем, что замыслы Крэга с трудом поддавались переводу на язык новой, вырабатываемой Станиславским методологии актерского творчества.

Оба режиссера верили в возможность слияния их новаций, предвидели в перспективе некую идеальную эстетическую общность. Крэг не сомневался в том, что открыл универсальную и мобильную сценическую структуру, способную преобразить искусство театра сверху донизу. Станиславский был убежден, что вплотную подошел к тайне новой — и тоже универсальной — внутренней актерской техники. Хотелось верить, что притязающая на всеобщность сценическая форма Крэга с готовностью примет всемогущую методологию актерского творчества, выработанную Станиславским. Впоследствии, десятилетия спустя, эти надежды оправдались. Но тогда — во время совместной работы над «Гамлетом» — обе новые концепции еще очень далеко друг от друга отстояли, и не так-то просто было их совместить.

Новаторская художественная идея, резко отвергая непосредственно ей предшествующие формы и нормы, чаще всего стремится увидеть свой прообраз и идеал в более отдаленной, забытой современниками {246} традиции. Даже тогда, когда дерзко провозглашается девиз «новое ради нового» (Станиславский такой девиз провозгласил), новаторство вольно или невольно обращается к эстетическим ценностям, в прошлом уже существовавшим, к истокам, к далеким образцам. Идеи Станиславского искали опору в искусстве Гоголя и Щепкина, идеи Крэга — в поэзии Шекспира и Блейка. В непосредственное и острое соприкосновение вступали, следовательно, две обновленные, но совершенно различные национальные традиции, и это обстоятельство неотвратимо давало себя знать.

А кроме того, обе эти театральные идеи были по-разному соотнесены с новой драматургией, которая стилистически доминировала в европейском репертуаре на рубеже XIX – XX вв. Если в России, как считает Б. Зингерман, «формирование новой театральной системы было связано главным образом с постановками пьес Чехова и Горького»[[354]](#endnote-347), то театральная концепция Крэга не испытывала влечения к «новой драме», будь то Ибсен или Чехов, Гауптман или Метерлинк, Стриндберг или Гамсун. Напротив, она от этой драматургии открещивалась и отворачивалась. Выше уже замечено, что когда Крэг ставил Ибсена, он обычно избирал пьесы, где сам Ибсен «шекспиризировал», и он еще усиливал эту «шекспиризацию».

Первый опыт соединения двух генетически различных и абсолютно несхожих в восприятии «новой драмы» театральных концепций не мог пройти без неизбежных разногласий. В диалогах Крэга и Станиславского поминутно вспыхивала полемика.

Согласно старинной пословице, тот, кто приходит вовремя, приходит слишком рано. Так — вовремя и слишком рано — явился в Московский Художественный театр Крэг. К счастью, Станиславский это прекрасно понимал, потому-то и говорил, что Крэг «опередил век на полстолетия», потому-то и старался, подчас перебарывая себя, свои убеждения и предубеждения, Крэга понять, крэговские идеи переварить и усвоить. В свою очередь, и Крэг, ощущая остроту ситуации, готов был искать приемлемые компромиссы. Постепенно, не без труда, они продвигались навстречу друг другу.

Гамлет в понимании Крэга выглядел воплощением «стремительности и справедливости», идеальным героем, «лучшим из людей». Это сперва смущало Станиславского. «Я думаю, — говорил он, — что герой правдоподобен только когда он имеет какие-нибудь человеческие слабости и недостатки… Ничего не может быть хуже героя без недостатков. Это будет только идея, а не образ». Крэг возражал: «Я не согласен… Эта пьеса именно только идея. И все искусство только идея». Станиславский приводил в пример свою знакомую, «святую женщину»: она‑де «человек без маленьких пороков», {247} и это «ужасно». Он спрашивал: «А разве вы любите людей без слабостей?» «В искусстве — обожаю», — отвечал Крэг и называл дантовскую Беатриче.

О роли Гамлета и впоследствии дискутировали много. Но в этом пункте Станиславский Крэгу уступил: никаких «маленьких пороков» и «человеческих слабостей» в Гамлете впредь не искали. Дольше спорили о том, как подавать персонажей, враждебных Гамлету. Станиславскому хотелось показать их образы в развитии, в движении от первого вполне благоприятного впечатления к последующему {248} раскрытию их «ничтожества». Беседуя с актерами незадолго до второго приезда Крэга в Москву, Станиславский говорил, например, что Полоний «в приятной комнате Офелии с цветами» должен предстать как «обворожительный, добрый отец, громадный умница, заботливый, любящий». Только позднее, в дворцовых сценах, он «становится шутом»[[355]](#endnote-348). Но Крэг, как только приехал, заговорил о Полонии иначе, никакой «приятной комнаты с цветами» знать не хотел, «громадным умницей» Полония — хотя бы и в начале пьесы — не видел, а видел только, что Полоний — «удивительное ничтожество». Крэгу нужно было, чтобы сценическое существование властителей Эльсинора производило «впечатление жизни животных. Публика, — пояснял Крэг, — смотря на этих лиц, должна говорить: неужели это люди, а не животные? Король — крокодил. Полоний — жаба. Розенкранц и Гильденстерн — хамелеоны». В другой раз, рекомендуя дать Полонию «зеленую одежду», Крэг сказал, что «Полоний бестолковый, похож на старую лягушку в пруду», что Розенкранц и Гильденстерн — «образованные дураки» и «свиньи». «Хамелеоном» тотчас оказался Озрик: «У него, — фантазировал Крэг, — выпученные глаза. Вообще голова его похожа на голову Смерти».

Станиславский предлагал играть все эти роли «вполне реально, до пошлости», говорил, что они затем «должны слегка переходить в карикатуру», но оставаться в трагедийном регистре, отнюдь не срываясь в комедию.

Крэг, напротив, стремился к стилистическим перепадам, к крутым переходам от высокого к низкому — и обратно. Трагедия, какую он хотел поставить, грубости не страшилась. Все эти «жабы», «свиньи», «крокодилы» и «хамелеоны» в его композиции возникали как некие уродливые комки грубой материи, как мерзостные «пузыри земли». Ведьмы из «Макбета» несомненно были причастны к фантазиям Крэга: шутовство предполагалось зловещее, комическое смыкалось с ужасающим, ничтожное — с могущественным. Король Клавдий представлялся Крэгу «крокодилом», но он тотчас же напоминал, что в этом образе должна сквозить и «неземная мощь».

Вообще было бы опрометчиво думать, будто «жизнь животных», которая мерещилась Крэгу, превращала Эльсинор в замок, населенный ходячими «карикатурами». Крэг говорил только о тайной сути этих персонажей. «Я хотел бы, — объяснял он, — передать некоторое сходство с животными, чтобы *на мгновение* пришло в голову, глядя на Гильденстерна — “Разве это не свинья?” или, глядя на Полония: — “Разве это не лягушка?” — конечно, чтобы это было *едва намеком*, чтобы это ощущение *едва скользнуло* в сознании зрителя». Крэг не намеревался противопоставить Гамлету кричаще-плакатные {249} аллегории. Его замысел был и тоньше и сложнее: он имел в виду шекспировские шутовские мотивы, которые должны были время от времени врываться в трагедийное пространство. Кстати сказать, и в этом плане Анненский, сам того не зная, подошел очень близко к Крэгу. Размышляя о «двоемирии» трагедии, противополагая «лунный мир» Гамлета «солнечному миру» Эльсинора, поэт писал: «Если тот — лунный мир — существует, то другой — солнечный, все эти Озрики и Полонии — лишь дьявольский обман, и годится разве на то, чтобы его вышучивать и с ним играть»… Анненский вопрошал, может ли «реально существующее вызывать что-нибудь, кроме злобы и презрения, раз в его пределах не стало места для самого благородного и прекрасного из божьих созданий?»[[356]](#endnote-349)

Вряд ли Станиславский читал статью Анненского, а если бы читал, то, конечно, удивился бы, что поэт ставит на одну доску не только Полония и Озрика, но и Полония и Офелию. В беседах Станиславского с Крэгом проблема Офелии оказалась едва ли не самой трудной: Станиславский не мог примириться с тем, что Крэг воспринимает Офелию как «маленькое, ничтожное существо», видит ее «глупой и странной». Комментируя сцену в III акте, перед монологом Гамлета «Быть или не быть», Крэг утверждал, что Офелия тут — всего лишь «приманка», с помощью которой Клавдий и Полоний хотят выведать тайну Гамлета: «Она похожа на того несчастного поросенка, которого ставят на берегу Нила для ловли крокодилов. Она действительно жалкая девушка». Станиславский ужасался и предостерегал Крэга: «Не боитесь ли вы, что публика, привыкшая видеть Офелию симпатичной, увидя ее глупой и неприятной, скажет, что театр изуродовал Офелию? Не надо ли это сделать поосторожнее?» Крэга «осторожность» не прельщала, а публика не пугала. Он ни в коем случае не хотел Офелии «прекрасной, чистой, возвышенной, как это делают обыкновенно». Станиславский ссылался на неведомого Крэгу Белинского: русский критик «считает ее поэтичной». Крэг ссылался на неведомого Станиславскому Джонсона: английский критик убежден, что она «с детства глуповата». Станиславский говорил: принизить Офелию — значит принизить и Гамлета, ибо Гамлет ее любит. Нет, возражал Крэг, Гамлет любит не Офелию, а «только свое воображение», только «воображаемую женщину». Да и вообще любовь к Офелии в этой трагедии не так уж существенна: «слишком много важности придают этой любви», ведь Гамлет — «совсем не Ромео».

По мысли Крэга, Офелия становится поистине близка и дорога Гамлету только после того, как она теряет рассудок: безумие выводит ее из мира прозаической, низменной жизни в мир высокой поэзии. И в сцене безумия она «уже не та дурочка, как раньше, — {250} с этого момента она начинает быть содержательной и интересной».

По этому поводу Станиславский и Крэг так и не смогли сговориться.

Но другие, не менее радикальные предложения Крэга были без всяких оговорок приняты Станиславским еще весной 1909 г. Никаких возражений не вызвала идея Крэга начать спектакль без занавеса, в полутьме. Как только Крэг рассказал, как видится ему явление Духа (т. е. Тени Отца Гамлета), Станиславский вскричал: «Браво! Браво! Очень хорошо здесь почувствована вами по-режиссерски красота этой сцены». Всю крэговскую экспозицию трагедии Станиславский собственноручно — и самым подробным образом — записал[[357]](#footnote-10).

Совершенно неожиданное крэговское решение монолога «Быть или не быть» (согласно которому к Гамлету то приближается, то отдаляется от него «золотая» или «золотистая» девушка-Смерть), решение, обычно комментируемое историками МХТ как «неприемлемое» и «чужеродное» для Станиславского, действительно сперва, во время беседы 16 апреля 1909 г., вызвало у него изумленную реплику: «Это другая пьеса». Однако уже через месяц, 17 мая 1909 г., в ответ на слова Крэга, который сомневался, позволит ли техника сцены создать призрачную фигуру Смерти, Станиславский довольно уверенно заявил: «Я надеюсь, что ее можно будет сделать». Потом, после многих попыток и проб, он от этой идеи отказался. Но всю жизнь у Станиславского в кабинете висел подаренный Крэгом эскиз «Гамлет и Смерть». Он очень дорожил этим рисунком, который поныне находится в его Доме-музее.

Какова была общая атмосфера бесед Крэга и Станиславского весной 1909 г., видно из письма, посланного Крэгом старому другу Мартину Шоу: «Быть может, мне это снится, старина, но я чувствую себя на небе после нескольких лет ада… Это живо напоминает божественные перселловские дни, лучшее изо всего, что я испытал в жизни»[[358]](#endnote-350). Крэга радовало понимание, с которым Станиславский встречал издавна выношенные им проекты. Полемика его не смущала: Крэг сознавал, что многие его предложения далеко не бесспорны. Почти все проблемы, вызывавшие дискуссии, постепенно прояснялись. Одна только проблема не прояснялась, а наоборот, день ото дня усложнялась и затемнялась. Эта мучительная проблема связана была с «системой» Станиславского.

Станиславский, приступая к «Гамлету», верил, что шекспировская трагедия послужит огромной лабораторией для экспериментальной проверки новой «грамматики» актерского мастерства. {252} Крэг сперва никаких возражений против этих его планов не выдвигал. 21 апреля 1909 г. Станиславский писал сыну, что объяснял свои «круги» и «стрелы» Крэгу и Дункан, заранее опасаясь их иронии и насмешек, а вышло иначе: «ей и Крэгу эта теория, больше всех наших артистов, оказалась интересной и полезной. Это меня очень ободрило»[[359]](#endnote-351).

«Наши артисты» тут упомянуты недаром: в труппе МХТ к «теории» Станиславского относились скептически, многим казалось, что странные причуды «К. С.» только замедляют и усложняют процесс репетиций. Актеры, которые соглашались превратиться в его «подопытных кроликов», тотчас же становились любимцами К. С. В эту пору доверие Станиславского легче всего было завоевать, выразив восхищение «системой». Иные актеры расчетливо этим пользовались. О. Гзовская, например, объявила себя энтузиасткой новых методов, клялась и божилась, что ей не нужны никакие сценические успехи, только бы приобщиться к «теории». «Ролей не требует, готова быть хоть статисткой»[[360]](#endnote-352). Станиславский принял ее фразы за чистую монету, добился, вопреки сопротивлению Немировича, перевода Гзовской из Малого театра в труппу МХТ, и хотя она «ролей не требовала», вскоре отнял у Коонен роль Офелии и отдал ее Гзовской.

То, что Крэг «системой» заинтересовался, было, разумеется очень важно для Станиславского. Еще больше он обрадовался, когда Крэг беспрекословно согласился на предложенное им «разделение труда»: сам Станиславский возьмет на себя работу с актерами, Крэг будет выстраивать форму спектакля — от декораций до мизансцен.

Впоследствии некоторые историки МХТ такой метод строго осудили, причем виновным в их глазах оказался Крэг. Биограф Станиславского Е. И. Полякова излагала дело так: англичанин будто бы не скрывал «своей нелюбви к работе с актерами» и потому охотно передоверял ее «Станиславскому, Сулержицкому — кому угодно из тех, кого он осчастливил знакомством со своим замыслом»[[361]](#endnote-353). Иронический выпад против Крэга неожиданно больно задевает Станиславского, ибо выходит, что Станиславский — «кто угодно», случайно подвернувшийся под руку человек, на плечи которого Крэг свалил «черную работу». Между тем разделение труда было продиктовано Станиславским, а не Крэгом, и объяснялось двумя простыми обстоятельствами: Крэг не знал русского языка (а репетировать с переводчиком, мягко выражаясь, неудобно), Станиславский же в тот момент больше всего на свете интересовался именно работой с актерами, проверкой и шлифовкой «грамматики».

Кстати говоря, Крэг не предполагал, что ему не позволено будет {253} общаться с исполнителями. Еще в Петербурге он выразил желание побеседовать с участниками спектакля, но Станиславский эту просьбу отклонил, лучше, сказал он, «до времени скрывать от актеров» режиссерские намерения. Когда же они перебрались из Петербурга в Москву, и Крэг спросил, как будут вестись репетиции, Станиславский ответил: «роли — здесь» (и описал рукой круг, охвативший его самого и Крэга), «а актеры — там» (и другой рукой указал куда-то вдаль)[[362]](#endnote-354). В 1909 г. фактически выполнялся только первый пункт программы («роли — здесь»), т. е. шло обсуждение, «обговаривание» ролей двумя режиссерами. Из актеров присутствовал один В. И. Качалов.

Следует иметь в виду, что конкретные задачи, которые ставили перед собой Крэг и Станиславский в их общей работе, совпадали не полностью. Крэг видел в близкой перспективе одну цель: создание идеальной постановки «Гамлета». Вопросы вооружения труппы МХТ новой актерской техникой занимать его не могли. А Станиславский, репетируя «Гамлета», видел в более отдаленной перспективе торжество «системы», он школил актеров во имя «Гамлета», но не только во имя «Гамлета»: прежде всего — во имя внушения им своей «грамматики».

По словам Станиславского, они с Крэгом оба не выносили «ни актерских привычек, ни актерских жестов, ни крашеных лиц, ни зычных голосов»[[363]](#endnote-355) — т. е. были совершенно солидарны в неприятии актера старого типа.

Крэг, однако, созидая временную и пространственную структуры, не адекватные реальному времени и пространству, а соотнесенные с ними метафорически, предполагал, что и духовная жизнь сценического героя точно так же не может быть вполне адекватна духовной жизни актера, пусть даже и попавшего как бы «в те же обстоятельства», пусть даже сполна в них уверовавшего. По Крэгу, необходима иная система соответствий. Сценическое поведение диктуется не способностью актера вообразить себя в обстоятельствах, с которыми сталкиваются Гамлет, Ромео или же Лир. Сценическое поведение должно сообразовываться с особенностями экстраординарной сценической, а не ординарной жизненной структуры, обязано ориентироваться не на житейский опыт, не на логику психологической нормы, а по компасу высшей, надличной трагедийной закономерности.

Ведь герой трагедии — античный, шекспировский, расиновский — всегда находится в тисках железной необходимости. Свобода воли трагического героя двойственна, его деяние есть преодоление и превышение личных возможностей. Он — выше себя. Поэтому Крэг хотел высвободить актера из-под власти мелких и случайных эмоций, вывести его за пределы узко личностного, {254} частного, индивидуального. Акцент переносился с побуждения (смутного, трудно уловимого) на движение (определенное и ясное), с импульса на осознанную мысль, с общедоступного чувства на страсть, владеющую трагическим Героем. С точки зрения Крэга, непрерывность, текучесть сценического существования актера в образе была и необязательна, и ненадежна. Крэг верил в другое — в способность актера овладеть ударными моментами роли, закрепить их интонационный и пластический рисунок, дабы снова и снова — на каждом представлении — эти моменты с нарастающей силой и страстью повторять.

Станиславский же добивался полной естественности и непрерывности актерского переживания на всей дистанции роли, проникновения в сокровенную суть отдельного человеческого «я», чье сценическое существование складывается из вереницы мельчайших, друг с другом смыкающихся, друг в друга переливающихся «хотений». Верно угаданный импульс значил для него больше, нежели идея, которой одушевляем герой. В центре его внимания была психология. Обобщающая мысль как бы выносилась за скобки: предполагалось, что правда психологии сама собой выведет на высоту идеи.

И Крэг и Станиславский, говоря об актере, охотно апеллировали к авторитету Гамлета, к советам, которые принц дает странствующим комедиантам. «Все то, что Гамлет говорит актерам, — это и есть моя система», — часто повторял Станиславский, напоминая слова Гамлета: «во *всем слушайтесь внутреннего голоса*». Крэг напоминал другой гамлетовский наказ: «двигайтесь в согласии с диалогом, *говорите, следуя движениям*», говорите «легко и без запинки». Станиславский цитировал: важно, «чтобы это не выходило из границ естественности». А Крэг, вполне соглашаясь и с ним и с Гамлетом, что не надо «рвать страсть в клочья», подчеркивал слова принца о назначении театра: «показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости».

Оба хотели, чтобы высшая, вечная, сверхличная правда идеи трагического поэта была мощно подтверждена актерской игрой. Но шли к этой цели разными путями. А потому постоянно упирались в простейший вопрос: с чего начинать работу с актером, с внешнего (жест, поза, интонация) или с внутреннего (переживание, чувство)? Станиславский был твердо убежден, что «жест есть рефлекс чувства» и что, следовательно, только верный «внутренний голос» может подсказать точный жест, точную интонацию. Движение — всякое движение актера на сцене — на данном этапе его исканий представлялось ему вообще не очень-то желательным. Поэтому, в частности, он возражал против открытого монолога. «Я нашел возможность, — сообщал он Крэгу, — жить разными {255} чувствами без движений, и только потому, что я очень внимательно смотрю в лицо, которому говорю. Говоря же в публику, я в этих местах сейчас же терял переживание и начинал представлять. И в сильных местах не мог удержаться от движения».

Выходило, что движение — симптом дурной, чуть ли не обязательный признак «представления». Крэг спорил: «Это очень плохо, что вы удерживались от движения»… Станиславский настаивал: «Если вам нужно движение — ищите его у актера через душу».

«Между нами, — резюмировал Крэг, — та разница, что для вас важнее не как играть, а что играть, а я, наоборот, *как*, а не *что*, для меня *стиль важнее*».

Рассуждений о стиле Станиславский избегал. Но в процессе обсуждения почти каждого эпизода он постоянно склонял Крэга к сидячим мизансценам, то и дело спрашивал: «Можно ли им начать переживать и позволить им садиться по временам?» Крэг иногда соглашался: «Это как вы найдете лучше», однако чаще испуганно возражал: «В предыдущей сцене уже сидели!» Он никак не мог уразуметь, почему для Станиславского «переживать» и «садиться» — чуть ли не синонимы. Он вообще полагал, что в трагедийном спектакле подолгу рассиживаться некогда и не следует.

Перечитывая записи бесед, поражаешься, как часто — и под любым предлогом — Станиславский подсказывал все одно и то же: «Чтобы сцена прошла легко и мало останавливала на себе внимание, нужно как можно меньше двигаться. Хотелось бы для этого их всех посадить»… «Вы хотите, чтобы действующие лица в этом акте все время стояли. Я хотел бы сказать вам, что сидя — позы богаче». «Хотите ли вы, чтобы мы представляли, или переживали тончайше?» — спрашивал он. «Конечно, не играть, а переживать», — говорил Крэг. «Тогда, — мгновенно подхватывал Станиславский, — нужно было бы почаще сажать актера».

Чем настоятельнее Станиславский требовал сидячих мизансцен, тем резче Крэг от них отказывался. Он предлагал вести репетиции под музыку, дабы научить актеров ходить «грациозно», советовал тренироваться «в самой простой походке, простых поворотах». Нет, он нисколько не верил, что «переживание» само продиктует актеру требуемую форму. «Мы, — уговаривал он Станиславского, — никогда не добьемся от актера этих простых и богатых по фантазии, форм. Не лучше ли пользоваться актером как полуинструментом или полудитём?» Несколько озадаченный Станиславский спросил: «Его душой или его жестами?» Крэг пошутил: «У актера нет души». Станиславский промолвил: «Это большая ошибка». Тогда Крэг попытался перевести свой парадокс на язык здравого смысла. Он пояснял: надо добиться, чтобы актер уверенно пользовался «внешними заученными движениями», пластикой, мимикой, интонацией, {256} чтобы актер был выразителен, тогда и заговорит «душа». «Разве это трудно?» — вопрошал он.

Ответную реплику Станиславского историки МХТ не цитируют. Своему собеседнику, кощунственно утверждавшему, что у актера «нет души», Станиславский сказал: «Вы слишком хорошо думаете об актерах».

Как ни странно, Крэг и в самом деле был тогда лучшего мнения об артистах МХТ, нежели Станиславский. Не доверяя актерской «душе», Крэг все-таки уповал на то, что актер сумеет «стать думающим существом»[[364]](#endnote-356).

Оптимизм Крэга понятен: в сравнении с теми английскими актерами, от которых он бежал, актерами, не помышлявшими ни о чем, кроме славы и больших гонораров, артисты труппы МХТ выглядели в его глазах настоящими идеалистами. Он рассчитывал на их самоотверженность, надеялся, что вместе со Станиславским сумеет приобщить их к шекспировской поэзии.

Понятен и пессимизм Станиславского, который знал, как трудно его интеллигентная и благородная труппа усваивает все новое и непривычное для нее, убедился уже в инертности своих актеров, даже лучших. В это самое время, писал он, «между мной и труппой выросла стена». Он тогда упрекал актеров МХТ «в косности, рутине, неблагодарности и измене»[[365]](#endnote-357).

Вопрос о возможностях актеров, о их подвижности, музыкальности, пластичности неизбежно возникал и в связи с чрезвычайно волновавшей Крэга проблемой звучания шекспировского стиха. Когда Станиславский с болью поведал Крэгу о том, какая неудача постигла его в трудной работе над пластической формой «Драмы жизни», Крэг тотчас же сказал: «Но это было в прозе. Не было необходимости такой игры, раз это было не в стихах». Станиславский несколько растерянно промолвил: «Да, но это была отвлеченная вещь»… Крэг ответил еще категоричнее: «Это мне совершенно все равно… Если бы это была поэма, тогда понимаю».

Композиция трагедийного спектакля требовала пристального внимания к стиху, и потому Крэг часто заговаривал о том, как должны звучать и взаимоотноситься между собою голоса, как следует акцентировать рифмы, какие строки в том или ином монологе надлежит подать сильно и внятно (ибо они «выражают важную мысль»), а какие строки, наоборот, могут быть произнесены «больше как музыка, так, чтобы в звуках растворилась мысль».

Внимание Станиславского сквозь текст внедрялось в подтекст; устремлялось к тому, что он называл «скрыванием чувств». Важнее всего, считал он, выявить «скрытую суть» монологов и диалогов, иначе «она затеривается в витиеватых выражениях, рифмах и скандированных размерах». Музыка стиха его не занимала, он {257} уверял Крэга: «музыкальность исполнения» появится «сама собой» — «от переживания». А Крэг в это поверить не мог и говорил о другом — о ритме, о темпе, о звучании слова. «В Шекспире нет “подтекста”. Все выражено словами слишком ясно. В современной пьесе атмосфера выражена тем, что между строк, у Шекспира только слова создают атмосферу».

Всякий раз, когда Крэг заводил речь о стихе, он, сам того не ведая, притрагивался к теме, мало приятной для Станиславского.

В стенах МХТ принято было думать, что подчинение ритму стиха непременно влечет за собой «декламацию», а декламация уводит от жизненности. Работая в 1903 г. над «Юлием Цезарем» Шекспира, Немирович-Данченко старался вообще не обращать внимания на стихи. В 1906 г., репетируя «Горе от ума», Станиславский и Немирович пользовались курьезным изданием Озаровского, где текст комедии был напечатан сплошняком, «под видом прозы». По этому поводу Мейерхольд заметил; «Пришлось стихи говорить как прозу, чтобы внушить правдоподобность спектаклю»[[366]](#endnote-358). До какой степени устойчива была уверенность деятелей МХТ, что стихи и правда несовместимы, видно из письма Немировича, датированного 1942 (!) г.: «В тысячный раз говорю, что всякое стихотворное произведение вредно для реального театра»…[[367]](#endnote-359) Станиславский, в отличие от Немировича, уже во второй половине 1910‑х годов, после мучительной для него неудачи Пушкинского спектакля, понял, что «реальный театр» рано или поздно все-таки должен освоить технику произнесения стиха. Но в процессе подготовки «Гамлета» его интересовали совсем другие вопросы.

Тщетно Крэг уговаривал Станиславского: «Если актер будет меньше думать о содержании, а больше о музыке стиха, то Шекспир ему только поможет». Станиславский с головой погружался в то, что Крэг здесь называл «содержанием»: в состав эмоций, в их оттенки и переливы.

Мало-помалу прежняя заинтересованность Крэга «системой» сменилась недоверием к ней. «Ваша ошибка в том, — откровенно сказал он, — что вы хотите работать с людьми по системе. Надо иметь влияние, что хотите, но не работать по системе». На это Станиславский отвечал: «Моя система вся на гипнотизме. Самое главное выучить актера идти на сцену и ничего не думать. Это самое трудное. Когда это есть, я могу с ним делать, что угодно, но не раньше». Ссылка на «гипнотизм» удивила Крэга. «Может быть, может быть»… — пробормотал он. И упомянул о йоге.

Комментаторы трудов Станиславского давно установили, что многие термины, которые он применял (в том числе, например, «лучеиспускание»), заимствованы из книг известного французского психолога Т. Рибо. Менее охотно комментаторы упоминают о знакомстве {258} создателя «системы» со старинной индийской йогой, с методами «самопознания» и «самоосвобождения», выработанными этой религиозно-философской школой еще во II в. до н. э.[[368]](#footnote-11) Сам Станиславский этого не скрывал. «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов», — писал он. Йоги «подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы»[[369]](#endnote-360). Йогой навеяны слова Станиславского о «неразрывной связи физического ощущения с душевными переживаниями». Связь была очевидна, весь вопрос опять же состоял в том, с чего начинать: с «физического ощущения» или с «душевного переживания»?

Станиславский спрашивал себя: «нельзя ли подойти к возбуждению эмоций со стороны нашей физической природы, то есть от внешнего к внутреннему, от тела к душе»?[[370]](#endnote-361) Данная запись относится к 1911 г., и потому можно предположить, что в ней сказалось влияние Крэга, ибо Крэгу такой путь — «от тела к душе» — представлялся единственно практичным. Но и в 1909 и в 1910 г. Станиславский предпочитал еще иной, обратный путь: «от души к телу», от подсознания — к сознанию, от внутреннего к внешнему. Верно направленное «духовное переживание» («стрела»), полагал он, высвобождает «прану», т. е. мышечную энергию, сопутствующую как «лучеиспусканию», так и «лучевосприятию» и придающую чувству пластическую форму.

Крэг, который давно интересовался Востоком, его ритуалами, масками, магией и философией, хорошо знал йогу и сразу догадался, где Станиславский нашел свой «гипнотизм». Говоря о «влиянии», Крэг разумел влияние режиссера на исполнителей. А «гипнотизм» Станиславского предполагал в первую очередь (это ясно из приведенных выше записей М. Г. Савицкой) взаимовлияние актеров — партнеров. Кроме того, ссылки на «гипнотизм» не разрешали важнейшую для Крэга проблему: как будет произноситься и звучать текст трагедии?

Еще до начала репетиций с актерами Станиславский охотно продемонстрировал Крэгу все известные в ту пору навыки сценической речи. По его собственным словам, он «читал Крэгу сцены и монологи из разных пьес на разные манеры и с разными приемами игры», показывал ему «и старую французскую условную манеру, и немецкую, и итальянскую, и русскую реалистическую, и новую, модную в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу. Он протестовал, с одной стороны, против {259} условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого, — вспоминал Станиславский, — я дать ему не мог».

К такому выводу он пришел, однако, только спустя полтора десятка лет, оглядываясь в прошлое. А в 1909 – 1910 гг. Станиславскому казалось, что его «система» уже обрела «полноту и стройность», что «идеал» достижим и что «совершенство» ему доступно. В процессе работы над «Гамлетом» Станиславский поставил перед собой задачу, по современным ему понятиям эстетически парадоксальную: он, как явствует из его собственных слов, пытался добиться простоты в исполнении возвышенного, подать исключительное, героическое и даже сверхъестественное как естественное, психологически мотивированное. Ему казалось, что вполне возможно «жить в шекспировской пьесе так же естественно, как в пьесах Чехова»[[371]](#endnote-362).

Эта идея была провидческой, на десятилетия опережавшей время. Возможность сыграть Гамлета «от первого лица», от собственного имени, при условии, что роль принца датского вверяется актеру, обладающему богатым духовным миром и способному подняться на трагедийные высоты, ныне уже доказана практически и неоднократно. Так — «от себя» (но и от имени целого поколения), вполне естественно — играли Гамлета и Пол Скофилд в постановке Питера Брука, и Владимир Высоцкий в постановке Юрия Любимова.

А как же, спросят нас, крэговское требование дотянуться до роли? Оно-то и осуществлялось в момент, как только Скофилд или Высоцкий принимали на себя тяжкое бремя трагедии. Оба играли «от себя» — по Станиславскому, но и сверх этого, «сверх себя», отдавая свое «я» во власть трагической поэзии — по Крэгу. В пору, когда над «Гамлетом» работали Крэг и Станиславский, такой техники игры, включающей «я» и «не я», «здесь и везде», еще не ведали.

Более того, Станиславский и сам испытывал известную робость, выдвигая свои требования. Ему представлялось, что добиться цели можно только в результате кропотливой, чуть ли не ювелирной по тонкости работы с человеческим материалом актера, потому-то он и дробил текст трагедии на мельчайшие частицы, на половинки реплик и четвертинки пауз. Вся эта разметка по «хотениям», «лучам», «стрелам» и «кругам» должна была проводиться за столом, до начала репетиций на сцене. Крэг уже весной 1909 г. недоумевал, почему Станиславский не переходит на сцену. Черепашьи темпы занятий по «системе» его никак не устраивали: он-то привык {260} работать иначе, он даже и вообразить не мог, что пьесу, пусть даже и самую гениальную, пусть даже и с надеждой создать совершенно экстраординарный спектакль, можно репетировать столь долгое время. (В летописях МХТ и до «Гамлета» отмечены случаи, когда количество репетиций переваливало за сотню — «Борис Годунов», «Синяя птица», например. Но уже ясно было, что «Гамлет» побьет все рекорды.) Как ни радовала Крэга атмосфера собеседований со Станиславским, все же эта медлительность его пугала, он опасался, что к премьере актеры выдохнутся, утратят остроту восприятия трагедии.

В начале июня 1909 г. Крэг покидал Москву со смешанным чувством: он восхищался Станиславским, его грандиозным талантом и его смелостью, но испытывал уже нескрываемую антипатию к «системе».

Крэг давно мечтал о создании собственной школы, где будущие актеры обучались бы по разработанной им программе. Методы воспитания и тренажа были основательно обдуманы: предусматривались занятия гимнастикой и акробатикой, музыкой, сценической речью, опыты импровизации, уроки работы в маске. Поскольку Крэг верил в способность актера стать «думающим существом» и всегда надеялся на актерский талант, постольку он считал, что школа может и обязана преподать актеру умение свободно управлять своим телом, лицом, голосом, т. е. вооружить его пластическим и интонационным мастерством, воспитать и обострить его чувство темпа и ритма. Затем, уже не в школе, а в театре, режиссер-постановщик должен конкретно и точно продиктовать актеру линию его сценического поведения на протяжении спектакля. А все остальное, т. е. собственно игра — уже дело самого актера, его интуиции, возбудимости, фантазии. Споры со Станиславским в процессе работы над «Гамлетом» только укрепили Крэга в уверенности, что психологическая разработка роли в соответствии с жизненной логикой и в надежде разбудить актерское подсознание, не высвобождает, а, напротив, тормозит самостоятельное творчество актера. Новый театр, по мысли Крэга, должен был стать результатом совместных усилий актеров — самостоятельных творцов, объединяемых и вдохновляемых режиссерской волей.

На деньги, заработанные в Москве, Крэг арендовал во Флоренции небольшой амфитеатр под открытым небом, построенный в начале XIX в. Амфитеатр назывался «Арена Гольдони», это наименование Крэг дал и своей школе, которая, однако, открылась только в 1913 г. и просуществовала всего один год — до начала первой мировой войны. Здесь-то, на этой арене, он и репетировал в 1909 г. монологи Гамлета.

Между тем в Москве, как только Крэг уехал, о «Гамлете» словно {261} бы позабыли. После обычного летнего отпуска Станиславский с головой окунулся в работу над тургеневским спектаклем «Месяц в деревне». И во время репетиций тургеневской пьесы радостно уверился, что его «система делает чудеса», что наконец-то «и вся труппа на нее накинулась». Сидячие мизансцены и «безжестие» в «Месяце в деревне» вполне себя оправдали. Станиславский сообщал Н. Дризену, что мизансцены «не будет никакой. Скамья или диван, на который приходят, *садятся и говорят*»[[372]](#endnote-363). Тут все пришлось кстати — и «круги», и «хотения». Премьера тургеневского спектакля имела большой успех.

15 февраля 1910 г., когда Крэг в третий раз приехал в Россию, Станиславский первым долгом с большим темпераментом прочел ему нечто вроде лекции о «системе», о том, как она усовершенствовалась и какие прекрасные результаты дает. Крэг выслушал его с полным вниманием и в своей записной книжке отметил, что «многое интересно в новых идеях Станиславского», но все-таки остался при своем: «подход к актеру со стороны подсознания» он по-прежнему считал «неправильным и непрактичным»[[373]](#endnote-364). А Станиславский и позднее пребывал в надежде внушить Крэгу доверие к «моей системе, которая, — писал он, — Вам все еще не нравится, но которая отвечает Вашим целям лучше, чем что-либо другое»[[374]](#endnote-365).

Сохранился любопытный документ: опубликованная Крэгом в «Маске» в 1915 г. его якобы «непроизнесенная речь» к артистам Художественного театра. В журнале Крэг датировал это обращение 1909 г. Скорее всего, однако, дата эта вымышленная и форма воображаемой речи, по-видимому, сознательно придана более позднему сочинению. (Подобные мистификации и литературные шалости на страницах «Маски» нередки.) Можно предположить, что Крэг в данном случае ретроспективно, оглядываясь в недавнее прошлое, излагал свои возражения против «рассудочности» методов Станиславского, а также и против склонности актеров МХТ сбиваться на чеховский, тургеневский или ибсеновский тон. Он писал:

«Вы хотите понять и интерпретировать одно из гениальнейших произведений мира и поэтому вы должны приблизиться к гениальности. Вами должен овладеть экстаз. Вы должны дать себе волю… *Рассудок здесь бессилен, он — ваша слабость*. Только сила Воображения поможет вам. Если вы сможете сбросить оковы, душащие вашу свободу (а ваше воображение и есть ваша свобода), то вы сможете воспринимать сигналы моего воображения. Тогда мы сможем приступить к работе и разгадать ее тайны.

Если же вы останетесь в плену интеллекта или рассудка, то никогда не поймете меня и мы не сможем ничего достичь… Предшествующим опытом доказано, что Драматические Поэмы Шекспира {262} нельзя ставить так же, как современные пьесы. Поэмы лишаются всех красок, если их играть как пьесы Ибсена или Чехова… Именно потому, что современные режиссеры и актеры пытаются превратить Драматические Поэмы Шекспира в пьесы характеров, результаты получаются плачевными. “Гамлет” состоит из Страсти… Стиля… Музыки… и Видения: но не из характеров». Крэг сомневался, сможет ли труппа, «поставившая в основу своих методов игры действительность, а не Поэзию и Воображение», достойно сыграть «Гамлета»[[375]](#endnote-366).

Публикация данной «речи» спустя четыре года после премьеры московского «Гамлета» могла иметь только один смысл: печатая этот текст, Крэг хотел выразить неудовлетворенность игрой артистов МХТ. Такую же, если не более острую, неудовлетворенность испытывал и Станиславский: артисты МХТ, «научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, — сказано в “Моей жизни в искусстве”, — применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара», но «не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем»[[376]](#endnote-367).

Впоследствии, размышляя об этой работе, П. А. Марков пришел к выводу, что чем более Станиславский «сгущал зерно образа и углублял его основные черты, тем актерская игра становилась тяжелее, теряла даже внешнюю ритмичность и зачастую приобретала чисто бытовую и грузную окраску»[[377]](#endnote-368).

Вскоре после того, как Крэг в третий раз появился на Камергерском, состоялись, наконец — 17 и 26 марта 1910 г., — две «общие беседы» о «Гамлете»: т. е. Крэгу была предоставлена возможность изложить замысел спектакля его исполнителям, актерам. Распределение ролей «Гамлета» опять переменилось. Короля должны были репетировать А. Вишневский, Л. Леонидов, В. Лужский, Н. Массалитинов, Гертруду — О. Книппер и М. Савицкая, Полония — А. Адашев, В. Грибунин, В. —Лужский, И. Москвин, Офелию — А. Коонен, М. Лилина, В. Барановская, О. Гзовская, Горацио — Н. Массалитинов, Н. Знаменский, Н. Подгорный, Лаэрта — А. Горев, Л. Леонидов, С. Днепров, Р. Болеславский и т. д. Все это было намечено еще очень начерно — потому-то почти каждую роль поручали нескольким актерам, а одни и те же актеры примерялись к разным ролям. Но к этому моменту в работу над «Гамлетом» была вовлечена и собралась слушать беседы Крэга весьма значительная часть труппы МХТ. Судя по сохранившимся записям бесед (записывали Станиславский, К. А. Марджанов, Н. В. Петров), Крэг вдохновенно рассуждал о том, чего хотел бы добиться, какую предлагает интерпретацию трагедии в целом и образа Гамлета, в частности, но не касался ни сценической формы замышляемого спектакля, ни конкретных способов его создания. {263} И все же многое в словах Крэга было ново и удивительно для артистов МХТ.

В 1909 г. Станиславский уверял Крэга, что «выгоднее не говорить актерам о намерении создать сильного Гамлета. Проходя всю пьесу психологически, устанавливая известные пункты в психологическом развитии, вы можете, — утверждал он, — установить эти пункты в такой гармонии пропорций, что он сам собою получится сильным. И только мы с вами будем знать о том, что Гамлет должен быть сильным. Иначе, если вы прямо скажете актеру о вашем намерении, он сразу придет на сцену с выпяченной грудью и крепким театральным голосом». Крэг тогда изумился: «Ха! Это ужасно! Вы еще более плохого мнения об актерах, чем я».

В 1910 г., однако, дерзкая идея дать «сильного Гамлета» была артистам сообщена. Крэг сказал, что надо «отойти совершенно» от скорбного Гамлета, «от этой мрачной фигуры со скрещенными руками», от «черного Гамлета», что главное в Гамлете — «духовное мужество», что нужен «Гамлет — герой». Гамлет — «один из сильнейших характеров, когда-либо нарисованных Поэтом: это лучший человек в мире, и это радостный человек с открытым лицом».

Вот в этом пункте — «чтобы достигнуть трагедии, нужно быть радостным» — Крэга не очень-то понимали ни Качалов, ни остальные актеры. Гораздо понятнее им было уподобление Гамлета Христу[[378]](#endnote-369). Итог двух его бесед можно кратко сформулировать так: артисты были заинтригованы, но и несколько озадачены, одни увлечены, другие смущены.

Станиславский же в этот момент никаких сомнений не ведал. За кратчайшее время он с невероятной энергией устроил и пустил в ход многосложный механизм подготовки спектакля. Весной 1910 г. в театре началась настоящая «гамлетовская лихорадка». Чуть ли не во всех помещениях здания на Камергерском закипела работа. Везде чертили, строили, перебирали ткани, кроили, шили, репетировали. «Столяры, костюмеры, актеры и рабочие сцены трудились не просто в гармонии друг с другом, — писал Крэг в своей “Маске”, — но с таким энтузиазмом, с такой активностью, что, казалось, невозможно их остановить»[[379]](#endnote-370). Двигательным центром всей работы была мастерская Крэга. В это святилище допускались немногие: Станиславский, Сулержицкий и их ближайшие помощники. Крэг в 1910 г. соорудил новый, самый большой и наиболее совершенный макет оформления «Гамлета». Манипулируя системой ширм и передвигая на макете свои деревянные фигуры, он шаг за шагом, эпизод за эпизодом определял мизансценическую форму спектакля. Станиславский зарисовывал мизансцены и записывал все конкретные соображения Крэга, порой их оспаривая и совместно с Крэгом уточняя. Затем рисунки, сделанные Станиславским, передавались {264} Сулержицкому, а тот, командуя целым штатом рабочих, двигал уже настоящие щиты на большой сцене МХТ. Он сделал серию специальных, похожих на огромные циферблаты, чертежей, где все 24 ширмы спектакля, расположенные по кругу, были пронумерованы с указанием их высоты и ширины и обозначением траектории движения каждого из щитов в каждом из эпизодов.

Движение начиналось на макете и переносилось на планшет.

Сулержицкий занимался не одними ширмами. Сохранились его тетрадки с надписями: «Ширмы, кубы и пр.», «Декорации», «Свет», «Костюмы», «Образцы материй», «Вышивки» и т. д. — они показывают, как многочисленны были его обязанности и заботы. Кроме того, он вел еще и «Дневник репетиций», где отмечались все события, большие и маленькие, приключавшиеся с людьми и вещами по ходу все ускорявшегося труда.

Спектакль строился как готический собор, все театральные мастерские, не покладая рук, возводили это грандиозное сооружение, и Станиславский поспевал всюду. Он был поистине вездесущ: утром занимался покроем костюмов, отбором тканей, днем размечал для актеров «круги» и «стрелы», вечером вел запись мизансцен, вникал во все мелочи. Кроме Сулержицкого ему в помощь был привлечен еще и К. А. Марджанов: «режиссерский штаб» увеличился. Но и проблемы возникали все новые, одна другой сложнее.

Больше всего забот и хлопот доставляли крэговские ширмы. Вопрос, из какого материала они должны быть изготовлены, после многочисленных проб решился еще в 1909 г. Соорудили железную ширму — чересчур тяжела. Сделали деревянную — тоже громоздкая. Хотели применить тростник или бамбук — не вышло. Ширмы, затянутые серым тюлем, Крэг забраковал: прозрачная ткань его не устраивала. В конце концов остановились на деревянных рамах, обтянутых плотным некрашеным холстом. Правда, писал Станиславский, «светлый фон мало соответствовал мрачному настроению замка. Но тем не менее Крэг остановился на этих ширмах, так как они принимали всевозможные цвета и полутона электрического освещения»[[380]](#endnote-371). К 1910 г. весь комплект ширм и кубов для «Гамлета» — 25 щитов и 30 кубов — был готов.

Но Крэга и Станиславского ожидал еще не один неприятный сюрприз. Сцена МХТ имела небольшой наклон по отношению к зрительному залу. Двигать щиты на наклонном планшете было невозможно. В мае 1910 г. Станиславский вызвал архитектора Ф. Шехтеля. Тот посоветовал сделать поверх планшета горизонтальный настил. Ширмы больше не падали. И все-таки менять их конфигурацию с необходимой легкостью и быстротой не удавалось. Для Крэга движение ширм на виду у зрителей, иногда в темноте, но всегда при открытом занавесе было «самой сутью» новой сцены, {265} и он писал Станиславскому, что важнее всего — «ее способность с величайшей легкостью переходить от одной формы к другой». Он уповал: «тут-то Ваши механики могут оказать чрезвычайную помощь»[[381]](#endnote-372). Но «механики» МХТ ничего похожего на «величайшую легкость» не добились. Скрепя сердце, режиссеры в конце концов вынуждены были согласиться на пренеприятный компромисс: после каждой картины давали занавес и рабочие передвигали ширмы, затем занавес вновь открывался. Эта уступка причиняла им большие огорчения: оба видели, что ход спектакля понапрасну перебивается и замедляется, что «трагическая геометрия» Крэга, чреватая динамикой, предстает в невыгодном для нее статичном варианте[[382]](#footnote-12).

Серьезные затруднения возникали и потому, что процесс подготовки спектакля, столь тщательно организованный Станиславским, предусматривал — как обязательное условие — слишком большую дистанцию между работой по созданию пространственной формы, с одной стороны, и работой с актерами — с другой. В Музее МХАТ хранятся режиссерские экземпляры «Гамлета» 1910 г. В переводе А. Кроненберга кое-где сделаны изрядные купюры; в некоторых случаях взамен кроненберговского текста вставлены фрагменты из перевода К. Р. (вел. кн. Константина Романова). В этих режиссерских экземплярах запечатлено любопытнейшее и, может быть, уникальное в своем роде явление: одновременное движение режиссерских исканий двумя параллельными, не пересекающимися потоками. В одном случае рукой Станиславского (а иногда Марджанова) зафиксированы, вычерчены и перенумерованы все мизансцены Крэга, все предуказанные им передвижения актеров в строгом соответствии с перемещениями ширм. Тут же все указания о световых и звуковых эффектах, о моментах, где вступает музыка, об атмосфере каждого эпизода, о взаимоотношениях персонажей. В другом случае расчерченная Станиславским партитура трагедии дробит текст «Гамлета» на мельчайшие частицы, в каждой реплике и каждой паузе рука Станиславского обозначает бесчисленные «стрелы», «лучи» и «круги». Отдельные слова, кусочки фраз пронизаны движущимися навстречу друг другу токами разнозаряженных «лучеиспусканий», «хотений», «волеизъявлений» и т. п. Испещренная такого рода знаками партитура обретает характер шифра, условного кода, по-видимому, до конца понятного только самому Станиславскому, который затем пользовался своей разметкой в процессе репетиций с актерами.

{268} Сопоставление двух этих режиссерских экземпляров[[383]](#footnote-13) убеждает в том, что Станиславский, приготовляясь к работе с актерами, не подвергал сомнению мизансцены Крэга и нигде его построения не нарушал. Напротив, хотел им следовать, с ними сообразовываться.

И все же два направления режиссерской мысли не всегда сближались. Существовал между ними некий разрыв. Целостная форма, созидаемая Крэгом, не желала распадаться на мельчайшие элементы разметки по «системе», трагическая геометрия шла как бы поверх всех этих стрелочек и кружочков. «Сверхъестественное», которого добивался Крэг, далеко не всегда поддавалось переводу на язык естественности, которым пытался овладеть Станиславский. Идеи Крэга и идеи Станиславского, ныне столь свободно сопрягаемые, находились тогда, — как мосты над Невой по ночам, — в разведенном состоянии.

Легко понять, каково приходилось будущему Гамлету — Качалову. Ведь это над его головой торчали, упираясь в небо, две несоединимые половины моста!

Московская молва прочила Качалову роль Гамлета уже давно. Задолго до встречи МХТ с Крэгом газеты вопрошали: «почему Художественный театр, имея в своем распоряжении Качалова, не играет “Гамлета”? Когда же Качалов сыграет Гамлета?»[[384]](#endnote-373) 2 октября 1909 г. в актерской жизни Качалова произошло важное событие — премьера «Анатэмы» Леонида Андреева. Л. Андреев 30 октября 1909 г. писал Немировичу: «По-видимому, Вы недостаточно оцениваете значение той метаморфозы, что случилась с Качаловым. Стал ли он великим трагиком или еще нет, это еще надо будет посмотреть, но весь театральный мир признал это, весь театральный мир жужжит о Качалове, жаждет Качалова, как он жаждет Шаляпина»[[385]](#endnote-374). Сам Качалов, конечно, эту метаморфозу ощутил и оценил, однако перейти к Гамлету сразу после Анатэмы ему было трудно по многим причинам. Роль Анатэмы он готовил с Немировичем-Данченко, а не со Станиславским. Он вообще, по выражению Н. Чушкина, находился тогда «на другой половине театра», среди тех, кто оставался равнодушен к «системе», к «новым приемам и методам работы с актером». Кроме того, Гамлет, каким он виделся Крэгу, Качалова несколько страшил. Стремительность, быстрота, подвижность Гамлета, «светлого, бодрого человека», о котором так увлеченно говорил Крэг, были несвойственны актерской манере Качалова, и актер это знал. Он предпочел бы сыграть Гамлета — мыслителя, философа, печальный ритм и мерный темп, сдержанную пластику, спокойные и {269} достойные «размышляющие» позы. Напрасно режиссер его успокаивал: «В ваших ролях, которые вы создали, есть все черты, нужные для Гамлета. Вам только нужно отобрать ваш же материал». Качалов пребывал в растерянности, жаловался Крэгу: «Я пустой»[[386]](#endnote-375).

Когда Крэг в середине апреля 1910 г. уехал из Москвы, предполагая, что через три месяца вернется и что в ноябре состоится премьера, его, естественно, не могло не тревожить странное равнодушие исполнителя главной роли. Беспокоился и Станиславский. Уже через месяц во Флоренции Крэг получил от него письмо: «… приятный сюрприз — это то, что Качалов начал проявлять интерес к роли Гамлета»[[387]](#endnote-376). Строки удивительные, ведь Гамлет — обычно предел и венец актерских мечтаний. И тем не менее так оно и было: Качалов приближался к Гамлету боязливо.

В начале августа 1910 г. Станиславский тяжело заболел тифом. Его болезнь сломала все планы работы над «Гамлетом». Правление МХТ подумывало было вызвать Крэга и выпускать спектакль без Станиславского, но, опасаясь «смять самые заветные мечты К. С.»[[388]](#endnote-377), предпочло все же этого не делать. Пока Станиславский хворал, Немирович-Данченко поставил «Братьев Карамазовых» по Достоевскому. То был его величайший триумф. Прежде и труппа, и публика несколько недооценивали режиссерское дарование Немировича, теперь в него уверовали все. Станиславский, выздоравливая, горячо благодарил Немировича, который в трудную минуту не только выручил театр, но и укрепил его авторитет. Отношения между руководителями МХТ заметно улучшились.

Тогда же в письмах Станиславского вдруг проступило недоверие к Крэгу. В ноябре 1910 г. он поделился с Немировичем тревогой, «поймут ли гениальность Крэга и не признают ли его просто чудаком». В январе 1911 г. поручил Сулержицкому повидать Крэга в Париже и выяснить: можно ли по ходу спектакля расставлять ширмы, «ища общего настроения, а не придерживаясь пунктуально его макетов», можно ли «карикатурность» Эльсинора, короля, Офелии, Лаэрта «подать публике в несколько иной форме, т. е. более утонченной и потому менее наивной». Станиславский по-прежнему считал, что «сам Гамлет», каким его видит Крэг, «великолепен», но склонялся теперь к мысли, что замысел спектакля в целом «наивен», «опасен», страшился, что Крэга «не примет Москва»[[389]](#endnote-378).

Коррективы, о которых Сулержицкий должен был доложить Крэгу, предполагались радикальные. Разумеется, Крэга больно задело намерение Станиславского изменить расстановку ширм, ибо каждое их движение было многократно опробовано и оговорено с «режиссерским штабом» МХТ, в поисках наиболее выразительных конфигураций Крэг затратил массу времени и сил. Он изготовил даже сотни маленьких картонных макетов, фиксировавших все до {270} единой «расстановки». Н. В. Петров писал: «Работа проделывалась огромная, если вспомнить, что один я выклеил для “Гамлета” сто сорок четыре макета. Это я запомнил точно»[[390]](#endnote-379). И вот весь труд Крэга с немыслимой для него небрежностью перечеркивался ради одного только «общего настроения». А новые расстановки ширм автоматически отменяли и нафантазированный Крэгом рисунок мизансцен.

Выслушав Сулержицкого, Крэг ничем свое разочарование не выдал, но как-то сразу словно бы охладел к любимому детищу. Сулержицкий докладывал Станиславскому: на все его вопросы Крэг кратко отвечал, «что во всем этом он доверяет Вам, что *как это сделать, чтобы было хорошо*, Вы знаете лучше его. Поэтому делайте, как найдете нужным»[[391]](#endnote-380). Сухое разрешение Крэга Станиславского не обрадовало, он понял, что Крэг «от всего отрекается» и готов махнуть рукой на все предприятие. В следующих письмах Сулержицкому Станиславский раздраженно корил Крэга за «вызывающий тон», за то, что «нахальничает», требуя денег, за то, что не приехал в Москву осенью (когда сам К. С. еще лечился в Кисловодске, и Крэгу незачем было приезжать). «Говорите от себя, — предупреждал Станиславский, — не ссорьте меня с ним». Далее следовала доверительная приписка: «Словом, струна натянута, и одно неловкое движение ее оборвет»[[392]](#endnote-381).

В марте 1911 г. после восьмимесячного отсутствия Станиславский вновь появился на Камергерском и тотчас же занялся «Гамлетом». Первым долгом он зачитал исполнителям новые «Записки по системе»[[393]](#endnote-382), а потом — к немалому удивлению актеров — пригласил Немировича-Данченко на программную беседу об истолковании трагедии. В беседе, состоявшейся 23 марта 1911 г., основные проблемы постановки «Гамлета» рассматривались наново, как бы впервые. Оба руководителя МХТ, не всегда друг с другом совпадая, высказали ряд соображений, отчетливо противоречащих крэговским.

Станиславский поддержал Крэга только в понимании главной роли: Гамлет, «подобно Христу, пришел очистить мир», он «полон любви, жизнерадостности, он — лучший из людей». Такое толкование, сказал он, «очень близко к Крэгу, и я его очень чувствую». Но, продолжал Станиславский, Крэг «ради своей любви к Гамлету всех оттеняет в черные краски», остальных персонажей «делает жабами, шутами, не дает ничего человеческого». А это у Станиславского «не умещается в голове». «Наивность» крэговского подхода «граничит с балаганом», правда, добавил Станиславский, «в лучшем смысле этого слова». Уверенность, что Крэг далеко опередил свое время, теперь уже не восхищала, а скорее пугала Станиславского: театр, воображаемый Крэгом, — «выше нас, и наше поколение вряд ли дорастет {271} до него». Значит, надо крэговский план исправить так, чтобы постановка не озадачила интеллигентную аудиторию МХТ, была бы доступна зрителям «нашего поколения».

Немирович-Данченко не принимал даже Гамлета, каким видели его и Крэг и Станиславский. «Опасаюсь идеологии, — говорил он, — Гамлет-Христос, это может поднять, увлечь актера, но и запутать. Боюсь, что, может быть, это будет современная идеология». Немирович хотел бы избежать аллюзий, требовал историзма. Время действия — «средние века, варварская эпоха», и надо «очень помнить эпоху». Немирович резюмировал: «Для меня вся пьеса сводится так: варвары и просвещенный человек».

Станиславскому же, писала Строева, совсем не хотелось «отказываться от широких современных параллелей», он предпочел бы «соединить историческое и современное»[[394]](#endnote-383). Однако он пока позитивных предложений не выдвигал, а Немирович, отметая все сомнения, быстро и твердо набрасывал новый план постановки. Деловитость и оперативность Немировича внушали доверие актерам. К Станиславскому труппа относилась иначе: никто не сомневался в его гениальности, но страшились его медлительности. Кроме того перспектива репетировать по «системе» исполнителей не радовала. В ситуации, когда и Станиславский опять проникся к нему живой симпатией, вполне можно было ожидать, что точка зрения Немировича восторжествует и что в результате на сцене МХТ появится спектакль, совершенно чуждый Крэгу.

Тем не менее крэговские ширмы уже существовали, на оформление были затрачены огромные деньги, и потому любые новые идеи касательно «Гамлета» надлежало так или иначе вписывать в систему ширм, любые коррективы с нею сообразовывать. А ширмы очень скоро доказали, что способны сами за себя постоять. Как только Сулержицкий на сцене продемонстрировал Станиславскому перестановки крэговских ширм и разные способы их освещения, тот пришел в неописуемый восторг: «Великолепно, торжественно и грандиозно»[[395]](#endnote-384). После специальных «переговоров с К. С.» по этому поводу Немирович, скрепя сердце, вписал в протокол Совета МХТ указание вести дальнейшие репетиции «в замысле Крэга»[[396]](#endnote-385). Одновременно Крэгу выслали и гонорар, которого тот давно дожидался. Театр, отшатнувшийся было от Крэга, вновь к нему возвращался.

Артистов МХТ крэговские ширмы буквально завораживали. Летом 1911 г. Вахтангов писал: «Мечтаю о театре. О “Гамлете”. И уже тянет-тянет. Сидеть в партере и смотреть на серые колонны. На золото. На тихий свет. Я буду просить дирекцию допустить меня на все репетиции “Гамлета”»[[397]](#endnote-386). Даже художник В. А. Симов, «бытовик» Симов, признавался: «Я не мог преодолеть возникшего тяготения к широким планам нового принципа для оформления гениальной {272} трагедии». Его волновал «воздушный замок, превращающийся в монументальный дворец путем элементарнейших ширм и заслонов»[[398]](#endnote-387). На репетиции просились многие, особенно настоятельно — молодые, тогда еще безвестные Михаил Чехов, Алексей Попов, Борис Сушкевич, Алексей Дикий, Борис Фердинандов, Иван Берсенев. Старшие хотели большего: не смотреть, а играть. Л. М. Леонидов добился разрешения репетировать Гамлета в очередь с Качаловым (и некоторое время Станиславский с Леонидовым работал). За {273} все роли, от самых заметных до самых скромных, шла тихая, но упорная борьба.

Период идиллически дружественного сотрудничества Станиславского и Немировича, как и следовало ожидать, оказался непродолжителен. В августе 1911 г. они начали было — в параллель «Гамлету» — вместе репетировать и «Живой труп» Л. Толстого. Однако неискоренимые противоречия опять вышли наружу. Станиславский писал Лилиной, что на одной из репетиций Немирович «в тоне повышенном, т. е. в генеральском тоне начал говорить, что по моей системе мы не только в этом, но и в будущем году не кончим анализа… Что надо годы и годы ежедневных упражнений и лекций, чтобы понять всю сложность, которая только мне одному кажется простой. Словом, полились трафареты и штампы, которые отравляют мне жизнь в театре». Далее Станиславский рассказывал жене об оформлении «Гамлета», уже готовом. Когда на сцене установили вторую картину, крэговскую «золотую пирамиду», впечатление вышло прекрасное: «В первый раз наши тупицы поняли гений Крэга»[[399]](#endnote-388).

Лед кратковременного недоверия к Крэгу бесследно растаял. После обычного летнего перерыва репетиции «Гамлета» с первых дней августа 1911 г. пошли полным ходом. Но Крэга не было в Москве, и это осложняло работу. Рассорившись с Немировичем, Станиславский отдалился и от Совета МХТ, который отклонил его просьбу вызвать Крэга под тем предлогом, что Крэг-де только затянет репетиции, уже изрядно утомившие актеров. Станиславский горячился: «Напоминаю, что Крэг в данный момент самый крупный талант в нашем искусстве. Было бы ошибкой разрывать с ним связь». Тем не менее и в ноябре «Совет единогласно высказался против вызова Крэга теперь, пока “Гамлет” не готов». Что Крэг — «крупный талант», Совет вовсе не отрицал, напротив, Совет благосклонно допускал даже возможность «заказа ему новой постановки». И все-таки видеть Крэга в Москве желали только «к генеральным репетициям», но не раньше. Зато Совет «настоятельно» рекомендовал Станиславскому «не отказываться от помощи Владимира Ивановича…»

Даже сейчас, семьдесят лет спустя, казуистика и фальшь этого протокола поражают. Станиславский сдержал гнев, ответил, что он‑де от помощи Немировича «никогда не отказывался». Но, конечно, в тот момент о совместной их работе не могло быть и речи. Немирович утверждал, что Станиславский плохо «распределяет время», иронизировал: К. С. «щеголяет, купается в том, что слушатели находят его указания замечательными, а актерам и самой постановке от этого не легче»[[400]](#endnote-389). На репетициях «Гамлета» Немирович после 4 августа 1911 г. больше не появлялся.

Весь напряженный до предела финальный этап подготовки спектакля — с августа по декабрь — провел Станиславский, которому, {274} выбиваясь из сил, фактически помогал один Сулержицкий. Три проблемы, различные по значению, доставляли им больше всего хлопот: костюмы, Офелия, Гамлет.

Костюмами занимались долго. Еще летом 1910 г. Станиславский писал Крэгу: «Вы хотели удары линий простых и естественных, красивых и скульптурных, которые пластически согласовывались бы с простотой ширм… Мы сделали множество образцов, следуя Вашим указаниям. Но все красивые ткани, купленные в магазинах, невыразительны. Все костюмы ниспадают как домашние платья или рубахи. Они мало друг от друга отличаются, и ни один не имеет “каше” простоты и артистизма». Он предлагал попробовать «толстые ткани грубой вязки»[[401]](#endnote-390). Это предложение совпадало с желанием Крэга, чтобы костюмы из какой-то тяжелой, падающей крупными складками ткани не особенно бросались в глаза на фоне ширм, а напротив, сливались с фоном. Крэг искал обобщенные и упрощенные, как бы вневременные одеяния, и только в отдельных деталях — в пряжках, застежках, рукоятках мечей и кинжалов — хотел намеком обозначить средневековье. «Тетрадь образцов материй», которые поочередно отвергались, поныне хранится в Музее МХАТ. В ней аккуратно подклеены кусочки сукна, парчи, бархата — блеклых, неярких тонов, желтоватые, а не желтые, голубоватые, а не голубые, серовато-серебристые, а не серебряные, тускло золотистые, а не золотые. Видно, что поиски фактуры и формы костюмов велись в соответствии с общими указаниями Крэга. Поскольку, однако, подробно разработанных эскизов Крэг не дал, обратились за помощью к М. В. Добужинскому. Тот уклонился. В конечном счете решать эту проблему пришлось художнику К. Н. Сапунову.

К августу 1911 г. Сапунов сделал костюмы, которые, по мнению Станиславского, вышли чуть «пестрее, чем надо по Крэгу; но тем не менее — по Крэгу и прекрасно»[[402]](#endnote-391). Действительно, Сапунову удалось главное: найти некую равнодействующую между историей и современностью, избежать всякого налета тяжеловесной музейности, но сохранить в свободных, льющихся линиях костюмов дыхание старины. «Пестроту», тревожившую Станиславского, убрали легко. И в конечном счете костюмы сделали почти «по Крэгу».

Зато с Офелией обошлись абсолютно вопреки Крэгу. Как уже упоминалось, крэговское восприятие Офелии с самого начала Станиславского не убеждало. В 1911 г. он снова говорил, что Офелия «должна остаться чистой, симпатичной и красивой». Немирович его поддержал: Офелия — «образ чистоты», человечество триста лет «берегло эту кристаллически чистую девушку». Никто не поймет, почему «вдруг в один вечер, где-то в Камергерском переулке, хотят отнять это у людей»[[403]](#endnote-392).

{276} На роль Офелии назначены были четыре исполнительницы, но репетировали две, А. Коонен и О. Гзовская. Впоследствии Н. Чушкин писал, что «на роли Офелии столкнулись интересы двух талантливых артисток». Это верно, хотя уравнивать в масштабе их таланты не следовало бы. Кроме того, столкнулись не только разные дарования, но и разные толкования роли. Гзовская, подхватывая идею «чистоты», хотела играть «какую-то добродетельную Гретхен, и при этом обязательно красивую». Симпатичный образ, который виделся Станиславскому и Немировичу, она превращала в банальный. Станиславский этого не замечал, скорее всего потому, что Гзовская была в ту пору одной из самых экзальтированных поклонниц «системы». Коонен же на репетициях пыталась хотя бы отчасти осуществить замысел Крэга: ей представлялось, что в начале трагедии Офелия скована «железными правилами дворцового этикета», в сцене безумия сперва «похожа на грубую уличную девчонку», а только затем, в миг «душевного просветления», должна предстать «в ореоле той пленительной душевной красоты, которая навсегда поразила воображение датского принца». Вероятно, Коонен была близка к цели, ибо Крэг однажды назвал ее «идеальной Офелией», а Гзовскую считал всего лишь «красивой актрисочкой». Когда у Коонен роль отняли, и Офелией завладела Гзовская (в 1911 г. Станиславский репетировал уже только с нею), Крэг из-за этой перемены исполнительниц «терзался больше всего»[[404]](#endnote-393).

Почти полвека спустя Коонен увидела Офелию — Мэри Юр в «Гамлете» Питера Брука, и молодая английская актриса живо напомнила ей «трактовку Крэга»[[405]](#endnote-394), наконец-то реализованную его учеником, Бруком. Еще дальше пошел по этому пути Андрей Тарковский, чья беременная Офелия — Инна Чурикова была низменно-чувственной в начале трагедии, небесно-одухотворенной в сцене безумия[[406]](#footnote-14).

Мы можем только гадать, сумел или не сумел бы Крэг переубедить Станиславского и хотя бы отстоять Коонен, если бы он в 1911 г. во время репетиций находился в Москве. Так или иначе, свою Офелию он не увидел.

Но сколь ни значительна роль Офелии, судьба спектакля зависела не от нее. А в понимании главной роли Станиславский был полностью солидарен с Крэгом. В «Моей жизни в искусстве» он писал: Крэг «очень расширил внутреннее содержание Гамлета». Причем Станиславский поддерживал не только убеждение Крэга, что Гамлет — «лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва». Его увлекала и крэговская мысль, что Гамлет «стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону {277} жизни, в загробный мир, где томился его отец… Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет, естественно, представляется ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество»[[407]](#endnote-395).

Вслед за Крэгом связывая Гамлета с Христом и противополагая его «всему человечеству», Станиславский готовился поставить на сцене МХТ трагедию с сильным, мужественным и вдохновенным героем в центре. Но тут возникали затруднения, обусловленные самой природой актерского таланта Качалова, во-первых, и всем предшествующим опытом Художественного театра, во-вторых.

Те, кто присутствовал на репетициях, вспоминали: когда Станиславский показывал Гамлета, в его показах «отчетливо ощущалось нечто иное», чем у Качалова. «Гамлет Станиславского был действеннее, мужественнее». И вообще «по сравнению с Качаловым он был целеустремленнее, активнее», его Гамлет «был полон трагической остроты, огромного душевного напряжения и страстности» — и т. д., и т. п. Таких отзывов немало: таким запомнился Гамлет — Станиславский В. Волькенштейну, О. Гзовской, Б. Сушкевичу.

Но что означают в данном контексте слова «по сравнению с Качаловым»? Н. Чушкин, который все эти отзывы опубликовал, пришел к такому выводу: «Если Качалов подчеркивал в Гамлете его скорбь о несовершенстве мира, то у Станиславского главным становилась мечта, которую нес Гамлет». Ибо ему «как актеру вообще была свойственна тема мечты о преобразовании жизни, об идеальном человеке». Далее упоминались Астров, Вершинин, Сатин, Штокман…[[408]](#endnote-396)

Рассуждение велось так, словно сравнивались два исполнителя, две разные актерские трактовки. Между тем, Станиславский Гамлета не играл и играть не собирался. Он, режиссер, показывал Гамлета актеру. Следовательно, суть не в том, что он и Качалов понимали Гамлета по-разному, а в том, чего Станиславский от Качалова добивался. И вот тут выясняются важные подробности. Во время одной из репетиций Станиславский требовал, чтобы в Гамлете чувствовалась «та деятельность, энергия, сила воли, которую, в противоположность существующему мнению», утверждают Крэг и он сам. То есть он декларировал свое единство с Крэгом и отстаивал крэговское понимание роли. Его режиссерские показы Гамлета имели одну эту ясно видимую цель.

Репетируя I акт, он говорил, что Гамлет, «стараясь скрыть от Горацио Марцелло свою печаль, может кричать, смеяться, шутить, юродствовать»[[409]](#endnote-397). Показывая сцену встречи с Розенкранцем и Гильденстерном во II акте, он «был жестоким, издевающимся, “разыгрывал” их, доводя до паники, а потом с гневным презрением {278} отшвыривал от себя». В III акте, в эпизоде с флейтой, Гамлет, каким его показывал Станиславский, «метался по сцене, заставляя их бежать за ним следом, словно гончих. Он доводил этот “бег” до предельного темпа и потом вдруг внезапно останавливался, бросая им реплику так, что Розенкранц и Гильденстерн, не успев остановиться, с размаху натыкались на него»[[410]](#endnote-398). В том же III акте, в сцене с актерами, Станиславский «стремительно взлетел на сцену. Не вышел, а именно взлетел. И мгновенно предстал преображенным. Походка, пластика, ритм, поворот головы — все стало иным. Это был Гамлет, увлекающийся актерским показом, режиссированием. Артист побеждал в нем мстителя»[[411]](#endnote-399).

Репетиции Станиславского с Качаловым нельзя рассматривать как соревнование двух артистов. Происходило другое: Станиславский пытался внушить Качалову образ, который виделся Крэгу.

В записях репетиций 1911 г. его неудовлетворенность работой Качалова прорывается часто. Репетировали «Мышеловку». Станиславский писал: «Качалов пыжился, старался быть изящным, веселым, злым, ироничным. Словом, играл результаты — пришел в отчаянье, что у него нет трагизма». Репетировали финал трагедии. Станиславский опять сетовал: всю картину актер вел «в страшно медленном темпе», а «когда начинал ускорять — болтал слова, не успевая их переживать (слова опережали чувство)». Режиссер пытался добиться подлинного трагизма, разбивая эпизод «на ряд механических, простейших задач», «по бисеринкам». В сцене «Мышеловки» Станиславский теперь ставил перед Качаловым такие, например, задания: «Король встал. Гамлет бежит и вскакивает на трон, желая видеть короля»; «Гамлет кричит королю “Оленя ранили стрелой” и очень хочет быть им услышанным»; «Гамлет бежит на авансцену, чтоб увидеть еще раз убегающего короля» — и т. п.[[412]](#endnote-400).

Все эти подсказки — «бежит», «вскакивает на трон», «кричит», снова «бежит» — крэговские и по сути и по букве, т. е. они точно совпадают с мизансценической разработкой Крэга. Крэг считал и говорил об этом неоднократно, что сила Гамлета проступает в его стремительности, трагедийность опирается на динамику.

Качалов никогда и нигде прежде так не играл, его дарование обычно раскрывалось в иных сценических условиях, ему привычны были более спокойные мизансцены, другие ритмы, другие темпы, долгие паузы. Он героически старался себя перебороть, но, как заметила одна из актрис МХТ, Н. Бутова, «изнемог»[[413]](#endnote-401). Другая актриса, С. Бирман, вспоминала, что Качалов однажды показался ей «скованным», «равнодушным к Гамлету и ко всему ходу репетиций»[[414]](#endnote-402).

Причины «скованности» понять нетрудно. Качалову предстояло сыграть Гамлета. Мало того, ему предстояло сыграть Гамлета в {279} крэговской постановке, в абстрактных ширмах. Да еще сыграть и по «системе», с которой артист соприкасался впервые. Спектакль возникал в процессе сложного взаимодействия различных эстетических концепций и в напряженной ситуации противоборства философских и социальных идей. Образ Гамлета неизбежно оказывался в пункте их пересечения.

7 ноября 1910 г. умер Лев Толстой. Его уход из Ясной Поляны и смерть потрясли Россию. В Художественном театре, где всегда преклонялись перед гением Толстого, были и поборники толстовского учения — в первую очередь всеобщий любимец Сулержицкий, «тяготевший», по словам Качалова «к вопросам духовно-общественным, толстовец, человек вообще беспокойной совестливости»[[415]](#endnote-403). После кончины Толстого моральный авторитет Сулержицкого еще укрепился, тяготение к толстовским этическим заветам возросло. И хотя толстовская проповедь «непротивления злу насилием» была явно несовместима с шекспировским «Гамлетом», Сулержицкий, участвуя в репетициях, пытался внушить Станиславскому «необходимость этического толкования» трагедии. Ему виделся печальный и пассивный Гамлет, он, писал Н. Чушкин, акцентировал в образе датского принца «черты скорбного пессимизма, рефлексии, слабости воли». Как ни странно, автор книги «Гамлет — Качалов» не замечал, что такие акценты не совпадают с трактовкой Станиславского. Применительно к некоторым конкретным эпизодам трагедии наставления Сулержицкого звучали почти пародийно. Когда репетировалась сцена с матерью (III, 4), Сулержицкий поучал Качалова: смысл всей сцены — «взаимное спасение. Мать спасает Гамлета, а он ее. Спасают друг друга тем, что оба очищаются, раскаявшись, открывшись друг другу». Поэтому здесь «нет надобности Гамлету орать, кричать, волноваться. Нужно импозантно, глубоко, серьезно, мягко (в конце сцены) поговорить с матерью; и в этом Гамлет будет глубже чувствовать»[[416]](#endnote-404). Подобные указания противоречили и замыслу Крэга и наставлениям Станиславского. (В спектакле МХТ Гамлет входил к матери, обнажив меч.)

Разумеется, мнение Станиславского было для Качалова более авторитетно. Но подсказки Сулержицкого падали на благодатную почву: Качалову легче было играть «импозантно, глубоко, серьезно, мягко», нежели «возбужденно, стремительно, энергично», как требовал Станиславский. Первый историк МХТ Н. Е. Эфрос, характеризуя Качалова, отметил его исключительное обаяние, сценический ум, культуру, благородство игры. У артиста «нет, правда, мочаловской раскаленности, нет мочаловских бурь, но у него есть чрезвычайно большое душевное тепло». Все эти достоинства, включая и «душевное тепло», успех в роли Гамлета не гарантировали, и Качалова терзали сомнения. «Были минуты, — рассказывал далее {281} Н. Эфрос, — когда Качалов хотел все бросить, куда-то уехать, скрыться, пропасть, только бы уйти от Гамлета, его не играть. Знаю также, что большую помощь оказал ему в эту полосу острых актерских мучений В. И. Немирович-Данченко, к которому он прибег как к последнему убежищу»[[417]](#endnote-405).

Н. Чушкин считал, что «последнее убежище» и стало спасительным для актера, что «именно Немирович-Данченко, так сказать, “собрал” Качалова», «помог актеру воплотить *качаловского*, а не крэговского Гамлета»[[418]](#endnote-406). Вполне вероятно, что Немирович действительно сумел Качалова успокоить и «собрать». Хотя мы не располагаем конкретными сведениями о беседах или сепаратных репетициях Немировича с Качаловым, все же ясно, что после «Анатэмы» и «Карамазовых» актер должен был с полнейшим доверием принять его советы. Менее вероятна, однако, возможность прямого, минуя Станиславского, противопоставления «качаловского» Гамлета — «крэговскому». Биограф Качалова, В. Я. Виленкин, тоже утверждал, что «качаловское “зерно” образа» не имело ничего общего с замыслом Крэга, «в основе которого была обреченность Гамлета»[[419]](#endnote-407). Но читатель помнит, что Крэг с первых же бесед 1909 г. (на которых и Качалов присутствовал) категорически отвергал обреченного, «черного» Гамлета, «мрачную фигуру со скрещенными руками». Он сравнивал Гамлета с «воинственным Христом», и Станиславский, излагая замысел Крэга, говорил, что герой должен «пройти с мечом по всему царству». Потому-то Качалову и дан был огромный меч. На репетициях Станиславский, ссылаясь на Крэга, требовал, чтобы в Гамлете чувствовалась «деятельность, энергия, сила воли». Следовательно, нельзя изображать дело так, словно Станиславский со «своим» Гамлетом находился где-то в стороне и вдалеке от коллизии Крэг — Качалов. Вдалеке от Москвы в 1911 г. пребывал Крэг. А Станиславский был рядом с Качаловым, в репетиционном зале, и настойчиво боролся именно за «крэговского Гамлета».

Усилия Станиславского увенчались только частичным успехом, ибо им противилась и сама актерская природа Качалова, и то понимание Гамлета, которое сложилось у артиста отчасти под влиянием Сулержицкого и Немировича, отчасти же, по-видимому, в результате трезвой оценки собственных возможностей. В сохранившихся заметках Качалова на полях роли сказано: у Гамлета — «скорбь от того, что в жизни нет добра… Он и скептик, и обличитель, и судья». Впоследствии Качалов признавал, что его «больше всего волновала *мировая скорбь* Гамлета»[[420]](#endnote-408).

И Станиславского и Крэга волновало другое. «По общему плану крэговской постановки, — говорил Качалов в 1933 г., — Гамлет, сам Гамлет, должен быть… единственным полноценным, гармоническим, большим, новым человеком, погибающим, но своей гибелью {282} побеждающим…». Приведя эту цитату, Виленкин предположил, что Качалов, пересказывая режиссерский замысел, будто бы в свое изложение «невольно вплетает то, чего хотелось ему как актеру, а вовсе не Крэгу»[[421]](#endnote-409). Гипотеза столь же сомнительная, как и сообщение, что Крэг стремился к «обреченности Гамлета». Темы «мировой скорби», гамлетовского скепсиса шли не от Крэга и не от Станиславского. Как раз наоборот: Станиславский всячески старался вывести Качалова из состояния скорбной рефлексии к подлинно трагедийной активности, раскрепостить актера, освободить его от «сдержанности», за которой пряталась понятная робость. И все-таки артист на протяжении почти всей роли оставался, по словам рецензентов премьеры, «Гамлетом без страсти и порыва», Гамлетом «без всякого героизма и подъема, со вдумчивостью, с резонерством»[[422]](#endnote-410).

Лишь одна сцена трагедии, «Мышеловка», проводилась Качаловым так, как того хотел Крэг. И весьма примечательно, что Крэг, который будто бы «не умел и не любил» работать с актерами, за один сеанс достиг нужного ему результата.

С 12 декабря 1911 г. все спектакли МХТ были на десять дней отменены. Театр закрылся. Такое экстраординарное решение объяснялось необходимостью любой ценой к 23 декабря — до рождества — завершить работу над «Гамлетом». Станиславский репетировал и днем и по вечерам. Крэга наконец-то вызвали в Москву.

Он приехал 19 декабря, прямо с вокзала примчался в театр и вошел в зал в тот самый момент, когда репетировалась «Мышеловка». Гзовская описывала появление Крэга с нескрываемой неприязнью: он‑де «буквально ворвался в зрительный зал, криками и воплями выражая свое возмущение: как это вдруг без него, не дождавшись его, репетируют?!» И актеры были якобы шокированы «поведением иностранца, позволившего себе скандал в присутствии Константина Сергеевича Станиславского»[[423]](#endnote-411). Все это мало достоверно. «Иностранца» прекрасно знали исполнители, а «иностранец» хорошо знал, что репетиции «без него» идут уже добрых полгода. Возмущение Крэга было вызвано тем, что свет в сцене «Мышеловки» был установлен Сулержицким вопреки его требованиям, и Станиславский с Крэгом согласился, освещение переделал. После этого Крэг провел репетицию с Качаловым. А. Г. Коонен вспоминала:

«Крэг проявил неистовое упорство. В сцене “Мышеловки” он настойчиво стал требовать предельной стремительности ритма.

— Движения Гамлета, — говорил он, — должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену. Темперамент актера должен раскрываться здесь с максимальной полнотой, на бурных взлетах ярости, отчаяния, иронии и, наконец, торжества.

Василий Иванович пытался убедить Крэга, что это разрушит {283} рисунок роли. Но Крэг не уступал. В конце концов, махнув рукой на сдержанность, Качалов дал волю движению и голосу. Гамлет зажил в совершенно другом ритме. Мужественная, сильная фигура Качалова стремительно металась в сложных переходах, рассекающих дворцовый зал. Сцена, казалось, обрела крылья. И любопытно, что на спектаклях именно здесь Качалов вызывал восхищение публики»[[424]](#endnote-412).

Слова Коонен полностью подтверждаются свидетельствами газетных репортеров и первыми же рецензиями. Прежде чем к ним перейти, надо упомянуть о письме Крэга к О. Л. Книппер-Чеховой, посланном, по-видимому, накануне премьеры: «Прошу только об одном, у меня одна маленькая просьба, — скажите словечко понежнее Качалову, а также Королю, Полонию, Лаэрту и даже Духу, шепните им всем: “Говорите *немножко побыстрей*, творите побыстрей”. Очевидно, хорошо *начинать* медленно, а потом надо *спешить*, как *спешит* пламя, когда разгорается…». И Крэг пояснял: «По-английски слово “быстро” значит не только “скоро”, — оно также употребляется в смысле “*живо*” и противоположно слову “мертво”». Он спрашивал: «Вероятно, Вы согласитесь со мной, что в равной мере *естественно* можно действовать *быстро* и медленно?»[[425]](#endnote-413)

«Мышеловка» бесспорно удалась. Во всех газетах отмечалось небывалое в истории МХТ событие: после «Мышеловки» чинная публика премьеры «нарушила обычаи театра и разразилась аплодисментами» во время действия. Когда закончился III акт, Крэг, Станиславский, Сулержицкий и Качалов «несколько раз выходили на вызовы». Тут, в этой сцене, писал один из критиков, Качалов «поднялся до высот гениальности… Гамлет с такой экспрессией бросает в зал свое “Оленя ранили стрелой”, что этот момент стоит всего спектакля»[[426]](#endnote-414).

Общее впечатление от игры Качалова было менее благоприятным. Н. Эфрос в газете «Речь» определил «главную черту» его Гамлета словами «великая скорбь»: в центре действия — «человек, у которого непреходящий траур на душе». Спустя некоторое время «Речь» опубликовала статью В. Азова, где говорилось, что артист «вел свою роль в миноре, однотонно, бескрасочно, под сурдинку», напоминая «молодого квакера, который считает вольные и быстрые движения великим грехом, ходит — словно по земле стелется и говорит шепотом». А третий рецензент той же газеты («Речь» поместила пять статей о «Гамлете» МХТ!) сожалел, что вместо быстрого шекспировского темпа артист взял «медленный темп житейского и психологического натурализма, опрозаил Гамлета, пропитал его элегическими чеховскими настроениями»[[427]](#endnote-415). В статье, подписанной псевдонимом Сильвио, элегичность расценивалась как достоинство Качалова: «Ничего героического». Гамлет «объят печалью», а «громадная {284} сдержанность» актера, «красота и новизна простой речи, без малейшего подъема и подчеркиванья», обаятельны, лицо — «необычайно одухотворено»[[428]](#endnote-416).

Расходясь в оценке, критики совпадали в определении темы и манеры исполнения: все твердили о скорби, печали, «горестном одиночестве» Гамлета, то ли «философа», то ли «аскета», и все замечали пониженный тонус игры. «Московские ведомости» сухо констатировали: «Только чтение. Игры нет. Выбран нарочито замедленный темп без подчеркиваний, с какими-то матовыми интонациями… Душа Гамлета г. Качаловым обуздана, одета в корсет»[[429]](#endnote-417). Н. Ежов в «Новом времени», говоря о «холодности» Качалова, упомянул, что артист «умен и талантлив», что у него «чудесный голос, прекрасная чисто “гамлетовская” фигура», но резюмировал: «Увы, для грандиозного персонажа шекспировской трагедии этих качеств все-таки недостаточно»[[430]](#endnote-418). Рецензент «Русского слова», В. Нелидов (Архелай), был того же мнения: «Недостаток В. И. Качалова — отсутствие мощи, отсутствие необходимого Гамлету исполинского темперамента»[[431]](#endnote-419).

Критики сошлись и в указаниях на лучшие моменты игры Качалова: кроме «Мышеловки» артист хорошо проводил саркастический диалог с Полонием («Слова, слова, слова») и глумливую сцену первой встречи с Розенкранцем и Гильденстерном. По общему мнению, Качалову не давался монолог «Быть или не быть». В «Биржевых ведомостях» А. Измайлов писал, что тут Качалов «не тронул сердца ни одним словом. Этот монолог у него опять — от ума, а не от души»[[432]](#endnote-420). Благожелательный Н. Эфрос огорчался: «знаменитый монолог прозвучал незначительно, была и в интонациях и в мимике какая-то напряженность, натуга. Непосредственное чувство отлетело. И было скучно»[[433]](#endnote-421).

Мы в данном случае сосредоточили внимание лишь на газетных рецензиях, появившихся вскоре после премьеры. Несколько позже, в частности, в журнальных статьях А. Кугеля, Л. Гуревич, Ф. Батюшкова и других (их отзывы обильно цитируются в книге Н. Чушкина), работа Качалова анализировалась более пристально. Но и критики журналов называли качаловского Гамлета «рефлектирующим», «тоскующим», упоминали о его «подчиненности страданию», «подрезанных крыльях». «Качалов, — писал Валерий Брюсов, — сводит Гамлета с пьедестала, на который поставили его столетия. В исполнении Качалова датский принц — *самый обыкновенный человек*, один из тех, кого мы ежедневно встречаем среди наших добрых знакомых, в салонах, на премьерах, на вернисажах. Гамлет — Качалов чем-то удивительно напоминал Чацкого — Качалова, и даже хотелось надеть на него те же очки, в которых Качалов играет Чацкого. То, что произошло с Гамлетом, по толкованию Качалова — {285} не более как *обыкновенное житейское происшествие*, какие случаются не так редко. Качалов старается как можно проще произносить все монологи Гамлета. Перед нами не мучится великими сомнениями исключительный человек, воплощающий в себе весь свой век, а просто раздумывает не глупый, но все же довольно заурядный принц»[[434]](#endnote-422). Тут сказано главное: Качалов приблизил Гамлета к себе и к партеру. А. Кугель, единственный критик, который хвалил Качалова без оговорок, именно за это его и превозносил: «Такого рефлектирующего Гамлета, как Качалов, я не знаю: такого близкого душе гамлетизированного интеллигента»[[435]](#endnote-423). В сущности, о том же говорила и Л. Гуревич: монологи Гамлета «звучат в его устах как печальное, но уже вполне сложившееся размышление», «прекрасный голос» дает «только мягкие ноты среднего регистра». В итоге исполнение Качалова «не вполне сливается с ярким поэтическим замыслом режиссера»[[436]](#endnote-424). Сам артист после премьеры отметил в дневнике «сомнительный успех Гамлета».

Много лет спустя, в 1935 г., Крэг, беседуя с Н. Н. Чушкиным, сказал, что Качалов играл «интересно, даже блестяще», хотя и «по-своему», хотя, говорил он, «это не мой, не мой Гамлет, совсем не то, что я хотел». (Вообще Крэг относился к Качалову с искренней симпатией.) Слова Крэга были истолкованы, как нам кажется, превратно. Крэг считал, что Качалову не удалось выполнить его задания. Биографы Качалова склонны были думать, что артист сознательно, принципиально силился опровергнуть концепцию Крэга (и Станиславского). Такое убеждение подталкивало их к довольно парадоксальным аргументам. Немногие счастливые моменты качаловской игры объявлялись оплошностями, ошибками, а неудачи актера — его достоинствами или заслугами. Мы узнаем, что в сцене «Мышеловки» Качалов «изменял “переживанию” и временами прибегал к декламации», ибо мизансцены Крэга уводили артиста в сторону от того, что особенно хотелось Качалову передать в Гамлете и что он сам не совсем удачно определял словом «интимность». Нас уверяют, что вялость монолога «Быть или не быть» — чуть ли не достижение; «настойчивая мысль Гамлета о самоубийстве, гамлетовское *жизнеотрицание*» (?) находились-де «вне основной темы качаловского Гамлета», поскольку Качалов «слишком любил жизнь», «любил человека». Проскальзывает мысль, что многое в Шекспире «устарело», что «художественное мироощущение» Качалова было близко более современным русским писателям, Чехову и Толстому. Возникает целый ворох разнообразных ассоциаций: в книге Н. Чушкина качаловский Гамлет сродни и Тютчеву, и Достоевскому, и Леониду Андрееву, и Толстому, и Блоку, и более всего Чехову, а конкретно — Нине Заречной (и «мог бы сказать о себе словами Нины Заречной»)… Обильные литературные параллели тормозили работу {286} аналитической мысли Н. Чушкина и затемняли значение спектакля.

А ведь не кто иной, как Чушкин, вполне отчетливо заявил: «Крэг был максималистом. Он требовал от актеров почти невозможного — *предельного совершенства*… он считал, что актеры, играющие трагедию, должны в первую очередь обладать *гениально разработанным движением и музыкальностью*. В “Гамлете” он упрямо хотел идеала…» Вот это верно. Не кто иной, как Чушкин, столь же твердо сказал: «Так играть Качалов не мог и не хотел». И это верно, хотя, скорее, все-таки *не мог*. Наконец, не кто иной, как Чушкин определил: «он был — *думающий*, а не *действующий* Гамлет»[[437]](#endnote-425).

Когда Станиславский писал, что артисты МХТ «не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем», то он, коль скоро речь шла о «Гамлете», имел в виду прежде всего роль самого принца. Здесь, в главной роли, искали — и «не нашли».

Среди исполнителей трагедии критики с удовлетворением отмечали Полония — В. Лужского, Розенкранца — С. Воронова, Гильденстерна — Б. Сушкевича, Фортинбраса — И. Берсенева. Интересно, что Полоний, «изворотливый, как ящерица или змея», а также Розенкранц и Гильденстерн, которые, «кланяясь, выгибая шеи, потом поднимали головы, точно гадюки, готовые ужалить»[[438]](#endnote-426), вызывали, как видим, те самые «животные» ассоциации, которых добивался Крэг.

В спектакле, который был впервые сыгран 23 декабря 1911 г. на сцене Московского Художественного театра, далеко не все соответствовало замыслам Крэга. Крэг полностью, как «свои», принимал только три картины: «Золотую пирамиду» (I, 2). «Мышеловку» (III, 2) и финал (выход Фортинбраса). Остальные крэговские решения по самым различным, иногда эстетическим, иногда техническим, причинам были или не выполнены вовсе, или выполнены лишь частично. Тем не менее, при всех этих досадных для Крэга издержках, московский «Гамлет» убедительно показал его театральную концепцию на практике, в действии. Лоренс Сенелик верно писал: «“Гамлет” в Московском Художественном театре получился во многих отношениях недопеченный, но для театра двадцатого столетия это был плодоносный спектакль»[[439]](#endnote-427). Миру впервые была явлена реальность новой театральной идеи. Успех спектакля, больший или меньший, в этих условиях отходил на второй план. Постановка имела значение в первую очередь как грандиозный эксперимент, равного которому по масштабу и по смелости история театра начала XX в. не знает и все последствия которого еще и поныне с точностью определить нелегко.

Постановка «Гамлета» вызвала поистине беспримерный резонанс. {287} Никогда ранее ни один театральный спектакль в России не обсуждался так долго, так возбужденно и так горячо. Сами посмеиваясь над собственной «гамлетоманией», газеты и журналы печатали противоречивые отклики на работу Крэга и Станиславского целый год. О московском «Гамлете» в 1912 г. писали в Петербурге и Томске, Харькове и Иркутске, Саратове и Ростове-на-Дону. Постановка «Гамлета», с изумлением констатировала газета «Кубанский край», породила «не только разговоры, но создала целую литературу, еще теперь не закончившуюся»[[440]](#endnote-428). Эта «литература» длилась вплоть до первой мировой войны и даже в военные годы. Ее сопровождали фельетоны, пародии, карикатуры, шаржи. Лекциям, докладам, рефератам о Шекспире вообще, о Шекспире и современности в особенности, о Шекспире и Художественном театре в частности, и, конечно, о Шекспире и Крэге не было ни числа, ни конца. И если некоторые критики, подобно Э. Старку (Зигфриду), пусть далеко не во всем Крэга понимая, все же чувствовали, что спектакль «является в театральной летописи событием совершенно беспримерным», то другие рецензенты недоумевали или негодовали. В статье Э. Старка с юмором говорилось, что зрители давно уверовали в необходимость живописной декорации, красивого пейзажа, красивого интерьера, а теперь «все это рушится: художники, забрав палитры и краски, разбегаются опрометью кто куда, потому что в театре Гордона Крэга им делать абсолютно нечего»[[441]](#endnote-429). Но другой известный критик, В. Азов, ничего забавного тут не находил. «Театр, из которого изгнана живопись, — нетеатр», — категорически заявил он[[442]](#endnote-430). Н. Туркин (Дий Одинокий) поучал: «раскрывает пространство именно живопись, которую г. Крэг изгнал со сцены, а покровительствуемая им архитектура ограничивает пространство. Живопись уничтожает стены, архитектура их воздвигает; живопись уносит мысль в необъятные дали, архитектура удерживает ее в себе»[[443]](#endnote-431). Со страниц «Обозрения театров» раздался вопросительный вопль: «Почему никогда неизвестно, когда на сцене ночь, когда день?»[[444]](#endnote-432)

Как ни парадоксально, особенно очевидна была неспособность понять и переварить идеи Крэга как раз в статьях тех авторов, которые вообще-то давно выступали против бытового, натуралистического театра, против всяческого жизнеподобия и за всяческую условность. Если наивные театральные староверы поражались, что нигде на сцене нет ни окон, ни дверей, ни стульев, ни кресел, то мэтры русского символизма и «Мира искусств» выдвигали, как им казалось, гораздо более обоснованные и более солидные возражения. В этом смысле выразительна позиция В. Брюсова. Он тоже считал, что постановка «Гамлета» явилась «не просто очередным спектаклем, но истинным *событием* в художественной жизни Европы». Он соглашался, что живопись следовало заменить архитектурой, {288} а «реализм обстановки» — условностью. Однако архитектура, по Брюсову, должна была выполнять в театре всего лишь изобразительные функции. «Если бы было возможно строить на сцене целые дома и дворцы, выращивать целые леса и заставлять протекать целые реки, — лучшего нельзя было бы и желать», — полагал поэт. Соответственно, ширмы Крэга устраивали Брюсова постольку, поскольку «из них не трудно образовать различные залы, переходы, террасы и т. п.». Но ширмы не годились, по его мнению, для эпизодов, которые происходят под открытым небом: в саду, в лесу, в поле. Следовало создать такие же архитектурные деревья, пригорки, холмы, комбинируя которые, можно было бы создавать на сцене обстановку «вне дома». А Крэг-де предпочел «уклониться от представившихся трудностей, и сцены драмы, происходящие под открытым небом, произвольно перенес в стены»[[445]](#endnote-433).

Логика Брюсова — логика мысли, возомнившей себя свободной, но на деле связанной все теми же требованиями иллюзорности, картинности. Такая же связанность — и в статье Александра Бенуа. С одной стороны, Бенуа как будто поддерживал намерение «дать Гамлета вне определенной эпохи», среди «абстрактных декораций», ему и самому хотелось «видеть драму “чистой”», а не заслоненной всевозможными «лишностями». С другой же стороны, Бенуа призывал «и в этой абстрактности соблюдать самое существенное». А самое существенное опять оказывалось конкретно изобразительным: выяснялось, что Бенуа все-таки нужен замок непременно как «нечто прочное, массивное», что «привидение» (Тень Отца) обязательно «должно быть величественным и грозным, закованным в броню, т. е. являть вид покойного короля, каким он лежит в гробу». И после {289} всех комплиментов «системе абстрактной постановки» Бенуа с нескрываемой нежностью вспоминал об иллюзиях «писанной декорации», которая «прельщает воображение тонким обманом»…[[446]](#endnote-434)

Только Сергей Волконский просто и толково объяснил то, что осталось для Брюсова и Бенуа непостижимым. Отбросив живопись, Крэг, писал Волконский, «должен был отбросить и перспективу, и “даль”, и вообще всякое *фиктивное* пространство: в его “картинах” пространство такой же *реальный* материал, как и сам человек, у него человек движется в *настоящем* пространстве, а не на фоне *изображенного* пространства»[[447]](#endnote-435).

Это вот настоящее, а не изображенное пространство больше всего терзало критиков. Иные соглашались и на замену живописи архитектурой, без труда смирялись с тем, что «стиля», как принято понимать это слово, никакого, и даже с тем, что «нет ни Дании, ни Эльсинора»[[448]](#endnote-436). Но все затруднялись ответить на вопрос, что же им показали.

Правда, почти в каждой газетной или журнальной статье отдельные постановочные решения были восприняты более или менее соответственно замыслу Крэга. Постичь частности удалось большинству, постичь целое сразу сумели немногие. Причем эти верно опознанные моменты у каждого из критиков были свои собственные. Урывочность и разрозненность восприятий выдавала неподготовленность пишущих к сценической революции, которую Крэг совершал.

Трагическую геометрию Крэга увидели все, не могли не увидеть. С увлечением рассказывали об «исполинских ширмах», о «геометрической, строгой их форме», подобной «некой полуэвклидовой, полупифагоровой теореме»[[449]](#endnote-437), о «классической простоте», о том, что «взяты прямая линия и прямой угол», комбинируемые «на десятки ладов»[[450]](#endnote-438), об «уходящих ввысь однотонных и золотых столбах», о «переходах, образующих какие-то лабиринты». Но тут же признавались в неспособности понять «головоломную загадочность ничего не объясняющей архитектуры»[[451]](#endnote-439).

Между тем, формула спектакля была простой, и его движущаяся архитектура подчинялась шекспировской воле. Друг с другом сталкиваясь, друг другу противореча и друг в друга проникая, развивались два зрительных и смысловых лейтмотива: распахнутость пространства и замкнутость его. Беспредельность и предел. Раскрытость и закрытость. Свобода человеческой мысли и тюремная безвыходность. Эти антиномии создавали основную конструкцию всей композиции, способную выдержать груз любых дополнительных, сменяющихся образов.

Оба лейтмотива были извлечены Крэгом из текста трагедии. Разорванность пространства была подсказана словами Гамлета: {290} «Распалась связь времен»; замкнутость пространства — другими его словами: «Весь мир — тюрьма». Динамическая структура постановки подхватывала энергию двух этих шекспировских метафор, ими пускалась в ход, ими оперировала, то их между собой сближая, то в каждую из них углубляясь и погружаясь. Движение исполинских ширм по планшету — моменты смыкания огромных щитов в сплошные стены, моменты их размыкания, расчленения на отдельные могучие вертикали-столбы, моменты их грозного, почти вплотную, приближения к зрительному залу и моменты их отдаления, отплывания в таинственную глубину сцены, — движение это создавало поочередно либо чувство тесноты, духоты, либо ощущение простора. «Мир — величавый храм и душная темница в каждый миг времени», — предположил критик А. Ковальский, почти точно определив формулу спектакля[[452]](#endnote-440). Мы говорим «почти» потому, что ни «храм», ни «темница», ни «дворец», который увидели другие критики, ни «погреб», о котором писал С. Волконский, композицией Крэга запрограммированы не были. Крэг не намеревался воспроизводить зримые облики конкретных сооружений, зданий, собора или тюрьмы, дворцового зала или подземелья. Он хотел показать, зримо представить вообще не то или иное место действия, но то или иное состояние духа Гамлета.

Борис Пастернак, который впервые принялся за перевод «Гамлета» еще в 1924 г., а затем в конце 30‑х годов продолжил эту работу по просьбе Вс. Мейерхольда, в 40‑е годы, закончив свой труд, писал, что «общая музыка» трагедии состоит «в мерном чередовании торжественности и тревожности»[[453]](#endnote-441). Такое чередование, такое мерное и неостановимое раскачивание всей композиции и призвана была зримо передать крэговская архитектоника. Абстрактные линии трагической геометрии были ориентированы согласно взлетам и падениям гамлетовой мысли.

Но одна из важнейших особенностей абстрактной структуры состоит в том, что она, ничего собой не изображая, допускает любые ассоциации, их поощряет, возбуждает ассоциативные способности зрителя. И потому любые ассоциации возможны, законны, желательны. Поток впечатлений только кажется неуправляемым и произвольным. На самом-то деле он свободно мчится по руслу, предуказанному формой.

Между словами Волконского, что сцена «дает впечатление почти темницы, чуть не погреба, огромного, грандиозного, но все же погреба», и словами Гуревич, что Гамлет «кружится, сталкиваясь с призраками людей, по каким-то нескончаемым бесцветным галереям, между уходящих ввысь столбов, по каким-то внезапно расширяющимся коридорам неправильной формы»[[454]](#endnote-442), в сущности, противоречия нет. В обоих случаях критики уловили противоборство духа {291} Гамлета с «материей», его окружающей. Ассоциации разные, чувство одно: весь мир — тюрьма для героя.

Волконский, кстати сказать, точно подметил, что впечатление тюремной безысходности технически достигалось простейшим приемом: в глубине сцены не было ни традиционного задника, ни хоть небольшого просвета. «Отсутствие горизонта, — писал он, — придает всему характер замкнутости: глаз всегда упирается в предел»…[[455]](#endnote-443)

Когда же ширмы раздвигались, расчленялись на отдельные вертикали, уходившие вверх, под колосники, тогда между этими столбами возникали черные зияния пустоты. Пространство преображалось. Мысль Гамлета обретала свободу, духовные борения героя вырывались на простор. Ширмы теперь не препятствовали размышлениям принца, они расступались и отступали перед ним, давали дорогу его гневному разуму, чтобы затем вновь внезапно преградить путь, поставить на его пути стену, сомкнуться, сжаться в узкую щель, откуда Гамлету грозит гибель.

Большая амплитуда «раскачивания» трагедийной структуры предполагала, конечно, ее подвижность, требовала изменения конфигурации ширм по ходу действия, на глазах у зрителей. Чего и хотели, как мы помним, и Крэг, и Станиславский, но чего они добиться не смогли. А потому даже более важное, чем первоначально предполагал Крэг, чуть ли не решающее значение приобрела световая партитура спектакля. От метаморфоз освещения, от игры света на плоскостях ширм теперь зависело многое, если не все. Недаром на генеральных репетициях Станиславский вместе с Крэгом, иногда с ним конфликтуя и ссорясь, но все-таки в конечном счете с ним соглашаясь, больше всего занимался именно установкой света.

Их усилия даром не пропали. Рецензенты увидели, что ширмы словно заменяют осветителю холст, где он, подобно живописцу, создает из цветовых пятен «целые красочные симфонии, фантастические, но певучие, понятные, как оркестровые аккорды»[[456]](#endnote-444). И «угрюмо-серые ширмы от наводимого на них света становятся то голубыми, то палевыми, то алыми»[[457]](#endnote-445). Волконский твердо заявил: «Никогда пластическая, созидающая роль освещения на сцене, я бы сказал — материализующая сила света, не выступала с большей наглядностью… Не думаю, чтобы в 1‑й картине то, что мы *видели*, было ниже того, что Крэг *хотел*»[[458]](#endnote-446).

Волконский близок к истине, ибо важнейшие крэговские требования театр выполнить сумел. Напомним, что первую сцену трагедии в спектаклях XIX в. обычно не исполняли, ее отбрасывали, как отбрасывали и финал. Согласно постановочному плану Крэга, оба эпизода, обрамляющие пьесу, восстанавливались в правах. Более того, режиссер предпослал появление одинокого Духа (тени {292} отца Гамлета) диалогу стражников, которым начинается пьеса Шекспира. С первой же минуты спектакля Крэгу важно было поставить действие в зависимость от потусторонних сил, объявить прямую связь бытия и небытия как главное метафизическое условие трагедии.

Занавес открывался в полной тишине. Косой голубовато-лунный луч прорезал темноту сцены и медленно, осторожно ощупывал высоченные, подобные колоннаде, вертикали ширм. В странном, каком-то космическом освещении начинала звучать музыка. В ней чудился сперва отдаленный рокот волн, затем слышался злобный, режущий ветер. Гудение ветра окрашивала тоской рыдающая, стенающая мелодия Ильи Саца — ее вели альты, виолончели, контрабас. От одной из колонн вдруг отделялась высокая фигура. Дух в длинном, похожем на саван, волочащемся по земле одеянии то растворялся в сумраке на фоне серых ширм, сливаясь с ними и исчезая, то снова в бледном свете проплывал между столбов. (Крэг сперва хотел, чтобы Духа играли пять или шесть одинаково одетых актеров и чтобы они поочередно появлялись и исчезали то тут, то там, создавая впечатление полной ирреальности происходящего. Станиславский, со своей стороны, предложил, чтобы роль Духа играл вообще не актер, а — движущийся световой луч. Остановились все-таки на одном исполнителе роли Духа.) Едва выходили стражники, Дух пропадал, чтобы спустя короткое время снова предстать перед взором Горацио. По ширмам скользили тени, сквозь завывания ветра доносились отголоски погребального марша. Крик петуха, возвещавший утро, композитор передал визгливыми, срывающимися аккордами фисгармонии. Под ее звуки, терзающие слух, призрак исчезал. Но музыка продолжалась: вступали фанфары, их зловещий рык подхватывали трубы, литавры, раздавался барабанный бой, ернический трезвон свадебных колоколов.

По замыслу Крэга, Гамлет «среди своих размышлений слышит трубы, звон колоколов, то звучный, праздничный, то надтреснутый — погребальный». Это задание Сац выполнил прекрасно. Занавес закрывался под нарастающий мотив марша — одновременно и бравого, и скорбного, траурного и — нахрапистого, удалого. Особенно громко мелодию марша вели «дерзкие, зловещие, наглые фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами, которые, — писал Станиславский, — кричат на весь мир о преступном величии»[[459]](#endnote-447). Музыка гремела, и занавес раздвигался вновь, открывая небывало ослепительное, грозное зрелище.

Вся сцена была залита расплавленным золотом и вся она горела в солнечном свете. Золото высилось внушительной пирамидой, которая образовывалась из золотых одежд придворных, раболепно сгрудившихся вокруг двух неподвижных золотых идолов — короля {293} и королевы, чьи фигуры в огромных сверкающих коронах высились в глубине внезапно преобразившегося пространства. Только что оно было далеким, пустынным и холодным, теперь пылало жаром, слепило глаза. Ширмы, тоже золотые, но матовые, не такие яркие, как мощная группировка, заполнившая планшет, отступили вглубь, соединились в стены.

Ближе к публике, слева, у самой рампы, на полу, лицом к зрительному залу, полулежал, полусидел Гамлет в позе, напоминавшей позу снятия со креста: бессильно повисла правая рука, левая оперлась на невысокий барьер из серых кубов (этот барьер отделял принца от его «видения»), ноги болезненно вытянуты.

Спустя два года Крэг, публикуя эскиз этой картины, осуществленной им «в сотрудничестве с мистером Станиславским», в театре, который «называют Театром Чайки», пояснял: «Вы видите сцену, разделенную барьером. По одну сторону барьера сидит Гамлет, поникший, будто спящий, по другую сторону вы видите его сон. Вы видите его очами души Гамлета… Это не действительность, это — видение»[[460]](#endnote-448).

Импульс к такой организации пространства Крэг уловил в шекспировском тексте, в первых же репликах, которыми Гамлет парирует вопросы Клавдия. В ответ на слова короля, почему над Гамлетом «вечно висят тучи», принц говорит: «Это не так, милорд: я под слишком ярким солнцем»[[461]](#endnote-449). Метафора в данном случае, как почти всегда у Шекспира, многозначна, в ней спрятаны глубокие, тайные смыслы.

Говоря о шекспировском «метафоризме», Пастернак заметил, что метафоризм этот — «естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач»[[462]](#endnote-450). Высказывание поэта подтверждается и участью Гамлета, и словами, которые Шекспир вложил в его уста. Выше мы показали, какие метафоры принца продиктовали Крэгу общий принцип композиции, формулу спектакля. Но и во многих конкретных постановочных решениях Крэг сознательно стремился найти зрительный эквивалент словесным метафорам трагедии, ибо, вслед за Ипполитом Тэном, мог бы повторить, что для Шекспира «метафора — не каприз его воли, но форма его мысли»[[463]](#endnote-451). Он мог бы, как и О. Мандельштам, сказать: «… для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение»[[464]](#endnote-452). Сложность, и немалая, состояла в необходимости перевести метафоры трагического поэта на язык сцены.

В данном случае образ «слишком яркого солнца» королевской власти был материализован картиной плавящегося золота, вытесняющего принца со сцены, едва не сбрасывающего фигуру Гамлета во тьму зрительного зала.

{294} Какое впечатление производила эта картина, прекрасно рассказал Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Рецензии, появившиеся тотчас после премьеры, дополняют его рассказ. Э. Старк с изумлением взирал на «золотую сцену», на «золотых короля и королеву, золотую Офелию, золотого Полония» и на «симметричную шеренгу столь же золотых придворных». Критик заметил «противоположение двух миров. Там, позади — блеск и роскошь, мишурное великолепие… Здесь, впереди — внутренний мир Гамлета, принца-философа, у которого с тем миром нет никаких точек соприкосновения»[[465]](#endnote-453). «Мерцающее тускло золото, освещенное лучом, падающим на короля, — точно видение, — писал уже упоминавшийся Сильвио. — Король, двор — это для Гамлета — чудовища, залитые золотом, упивающиеся им, чудовища властолюбия и чувственности. Таковы все они! Единый слиток!» В другой газетной статье читаем: «Вся сцена — сплошное золото, золотые стены, золотой трон, золотые костюмы, ослепительные лучи солнца, обильно льющиеся сверху. Гремят литавры и трубы. Почтительно склонившись перед королем и королевою, стоит свита. И на авансцене, в тени, Гамлет. Весь в черном, печальный и недвижный, сидит в стороне, чуждый всему»[[466]](#endnote-454). Л. Гуревич призналась, что ее «поразил и потряс» замысел Крэга: «мерцающая в дымном свете гора закованных в золото человеческих фигур, и перед этим видением, на грани, отделяющей полутемную авансцену, скорбный Гамлет — в этом зрительном образе уже намечена основа трагедии»[[467]](#endnote-455).

Многих удивляло, однако, что Гамлет сидит как бы вне тронного зала, спиною к королю и лицом к рампе. «С нетерпением ждешь, — писал Э. Бескин, — реплик короля. Гамлет должен на них отвечать. Как же театр выйдет из этого положения? Оказалось — очень просто. Гамлет, сидя где-то в пространстве, все-таки каким-то чудом слышит обращенные к нему слова и отвечает на них в публику. Что это такое? Как это понять? Где здравый смысл? Законы физики?»[[468]](#endnote-456) Провинциальный трагик Н. Россов язвительно комментировал: «Какова картина? Слух у Гамлета, оказывается, настолько развит, что он отчетливо слышит все обращаемые к нему… за версту реплики и, в свою очередь, отвечает на них таким спокойным, “комнатным” тоном»[[469]](#endnote-457).

Россов легко перенес бы общение Гамлета и короля «как в жизни», глаза в глаза. Он еще легче понял бы режиссера, если бы тот поставил Гамлета вполоборота к королю, чтобы актер обращался в публику, не упуская из виду партнера. Крэг предложил совершенно иную систему общения, когда и король и Гамлет, друг на друга не глядя, слышат друг друга потому, что каждого из них слышит зал. Ныне такая форма общения применяется часто. Тогда она была испробована впервые, а потому изумление критиков и раздражение {295} актера Россова понять легко. Но некоторые восприняли это новшество без труда. Один из рецензентов, например, преспокойно сообщал: «Не глядя на короля, даже не повертывая головы, отвечает ему Гамлет, точно разговаривает сам с собою, сосредоточился в себе: чувствуется глубокое напряжение мысли»[[470]](#endnote-458).

Далее, однако, следовало обозначить переход от «видения» принца (и от его диалога с королем и королевой) — к монологу Гамлета «О, если бы души моей оковы». В момент, когда, согласно ремарке, «все, кроме Гамлета, уходят», сцену на миг поглощала тьма, за спиной Гамлета опускался черный тюлевый занавес и вся золотая пирамида бесследно растворялась, исчезала. Раздавались звуки хорала, который в партитуре Саца назывался «Одиночество Гамлета». Женские голоса, стеная, выпевали — без слов — странную, ангельски чистую, прерывистую мелодию. Тенор подхватывал ее, но тут же терялся среди высоких дискантовых «лунных» звучаний. После того как мелодия угасала, отлетала, Гамлет начинал свой первый монолог.

Следующей мизансценой-метафорой, представляющей для нас особый интерес, была встреча Гамлета с Духом. К этому моменту ширмы вновь обретали голубоватую призрачность, как в начале спектакля, и также грозно будто вытягивались ввысь. Портал закрывал прозрачный, темный тюлевый занавес. По-видимому, оба эпизода I акта, где является Дух, Крэг выстраивал, согласно словам Горацио о «глухой пустыне полуночи» и словам Гамлета о ветре, который в этой пустыне гуляет, «пронизывая насквозь», о «холоде», который принц чувствует. Этот почти физически ощутимый холод изливался со сцены в зал. Дух появлялся теперь высоко над планшетом в правом проеме между двумя ширмами: там виднелась открытая площадка с узкой крутой лестницей в два марша, и Дух стоял в сильном световом столбе, в воздухе, твердо, как на земле. Самой главной тут была мизансцена, когда Гамлет порывается следовать за Духом, а Горацио и стражники пытаются принца удержать. Обычно, по традиции, четверо мужчин преграждали Гамлету путь, хватали его за руки. Крэг предложил принципиально иное решение: «Все окружают его, пытаются стать между ним и Духом, но он так силен, что к нему не смеют подойти… Когда Гамлет проходит между ними, они больше ужасаются его лицу, чем ужасались Духу. Его лицо в эту минуту вызывает у них больший ужас, чем Дух»[[471]](#endnote-459).

Языком одной лишь мизансцены, расположением в пространстве пяти мужских фигур создавался образ героя сверхчеловеческой, мифологической силы, способного не только «запросто», но и требовательно обращаться к Духу со своими вопросами. В этот самый миг Гамлет перешагивал грань бытия и небытия. В одной из рецензий {296} замечено было, что тут «обрисован не слабый, безвольный человек, а ангел-мститель, призванный восстановить правду», более того — «сверхчеловек»[[472]](#endnote-460), Такого ощущения и добивался Крэг. Величие героя должна была показать и доказать сама режиссерская композиция: герой ввергался в некую надмирную среду, «где воздух насыщен таинственными видениями», где, как писал А. Кугель, «надмирное огромно, велико, бесконечно в сравнении с жизнью; людское — жалко и вместе с тем мучительно», где над Гамлетом как бы распростерт «мистический шатер бесконечности»[[473]](#endnote-461). Но вот в этом-то надмирии, в этой-то бесконечности Гамлет, который только что пассивно всматривался в земное величие золотой пирамиды власти, вдруг обнаруживает невероятную, неостановимую активность, внушающую истинный ужас его спутникам и даже его другу, Горацио. Если он осмелился допытываться у Духа о смысле сущего, если он дерзнул спрашивать Духа: «Скажи, зачем это? Для чего? Что делать нам?», если, наконец, он мог, ни минуты не колеблясь, последовать за Духом неведомо куда, хоть в преисподнюю, то, значит, он способен и на великие деяния.

После разговора с Духом Гамлет падал на колени. Он, сказано в рецензии, «целует место, откуда слышался голос, и весь последующий монолог стоит коленопреклоненный. На словах “Распалась связь времен…” взор артиста обращен к небу»[[474]](#endnote-462).

Качалов на полях роли отметил для себя: «общение с Богом»[[475]](#endnote-463). Поза актера многим напомнила «моление о чаше в Гефсиманском саду». Как мы помним, намерение Крэга сблизить сильного Гамлета с Христом-воителем очень увлекало Станиславского. Но первоначально Крэг задумал эту мизансцену иначе: не один Гамлет, а все пятеро мужчин (Гамлет, Горацио, трое стражников) опускались на колени и, сжимая рукоятки мечей, произносили слова клятвы. Такое суровое завершение эпизода несло в себе отзвук совершившейся катастрофы.

Владимир Соловьев однажды упомянул о том, что трагедия Гамлета «не только кончается, но и начинается катастрофой»[[476]](#endnote-464). Встреча с Духом — первая катастрофа, сотрясающая весь гамлетов мир. Сточки зрения экзистенциальной, в плане бытия героя, важно, что с этой минуты Гамлет знает о неизбежности второй катастрофы, ожидающей его в финале. В плане же поэтическом данный момент означал, как верно заметил (скорее всего, под впечатлением постановки Крэга) В. Выготский, «второе рождение» Гамлета. Принцу надлежало теперь из небытия, черту которого он осмелился переступить, вернуться в «вывихнутый век» и в «распавшееся время». Обе шекспировские метафоры предопределили очертания пространства, где очутился крэговский Гамлет во II акте пьесы. Ширмы выстроились зигзагообразно вывихнутым, ребристым золотым коридором, {297} уходившим в глубину сцены. Конфигурация коридора менялась, причем тут рабочим сцены удавалось бесшумно передвигать ширмы по ходу действия, на глазах у зрителей. Шаткость, неустойчивость золотого коридора подтверждали диагноз Гамлета. Подвижность пространства мрачно осуществлялась в остановившемся времени. Время распалось и замерло.

Образ оцепеневшего времени создавался в спектакле, во-первых, беспрерывностью золота, на ослепительно блестящем фоне которого возникали новые и новые видения Гамлета, и, во-вторых, повторностью мизансцен, которые гораздо чаще, нежели у Шекспира, соотносили между собой фигуры принца и короля, принца и королевских приспешников, соглядатаев и шпионов. Крэг хотел, чтобы Клавдий казался вездесущим и чтобы Гамлет его присутствие — зримое или незримое — постоянно ощущал. А потому и король и королева, сняв короны, в своих золотых одеяниях, мелькали на фоне ширм, прятались между ребрами золотого коридора, как и другие придворные. Они могли подглядывать за Гамлетом, но, увы, ни подслушать, ни услышать его сокровенные мысли не могли, хотя эти мысли принц высказывал вслух, обращая свои монологи в зрительный зал. Что же касается Гамлета, то во II акте он почти все время находился на сцене, отступая иногда в тень, к правому переднему краю подмостков, — и он-то все видел и все слышал, он знал все.

В колеблющемся пространстве и в застывшем времени движения Гамлета были тверды и быстры. Темный, острый, как нож, Гамлет стремглав прорезал золото «жирного века». И в сфере охватившей Гамлета лихорадки смыслов, т. е. в его мятущемся разуме, в напряженной игре словесных ритмов (проза и стихи, сарказм и печаль, грубые инвективы и откровения исповеди, притворное безумство и ясная рассудительность) — во всем проступала гигантская духовная сила. В фабуле действие топчется на месте, в сюжете — мчится во весь опор. Гамлет тут не только, подобно Макбету, «смеет все, что смеет человек», он способен и на большее.

Для крэговской концепции ужас, который охватил Горацио и стражников, когда Гамлет устремился за Духом, имел самое существенное значение. Ибо поступок Гамлета, решимость Гамлета доказывали, что он «избран в герои» свыше, но избран по внутреннему праву, что еще до встречи с Духом он готов был к самопожертвованию.

Иными словами, применительно к Гамлету можно и следует говорить не о трагической вине, а о трагической правоте героя. На смену античной трагедийной поэтике Шекспир предложил новый тип трагедии гуманизма, соотнесенный с иным ощущением трагичности бытия. Мифологическое бессмертие образа Гамлета ведь как {298} раз тем и объясняется, что во все века молодой человек, восстающий против мертвящей власти прошлого и способный ценой собственной жизни прошлое опровергнуть, — это человек начала. Потому так разительна была в спектакле Крэга метаморфоза, совершившаяся с Гамлетом на пути от «золотой пирамиды» к «золотому коридору», В I акте на ослепляющее золото власти полулежа смотрел человек, охваченный скорбью и тоской. Во втором акте заново рожденный Гамлет — сгусток энергии, он абсолютно бесстрашен и абсолютно свободен.

В сцене с Полонием сосредоточенность мысли и воли Гамлета явлена самым наглядным способом. В щелях и в порах ребристых стен затаились король и королева и послушные им царедворцы. Один Полоний расхаживал по коридору, поджидая принца. Ему казалось, что шаги принца послышались вдалеке, и он бежал в глубину сцены. Тотчас же эту глубину заливал мрак, а весь передний край подмостков освещался ярчайшим светом. Свет падал сверху: там над сценой нависла линия прожекторов, иначе говоря, рампа была вздернута ввысь, за портал, и лучи могли становиться световыми столбами, ливнями, стенами. Сквозь такую вот световую стену видна была медленно поднимающаяся из люка фигура Гамлета. Он возносился словно ниоткуда и вырастал, казалось, до исполинских размеров — этот темный Гамлет с книгой в руке. Световая стена рассеивалась, расступалась перед ним, и снова становились видны и золотой коридор, и торопливая походка удаляющегося Полония. Обернувшись, Полоний замечал Гамлета. Весь их знаменитый диалог оба вели подчеркнуто серьезно, но в издевательски комической мизансцене: шагая перпендикулярно линии рампы то в глубь золотого пространства, то по направлению к зрителям, один — в одну сторону, другой — в другую, мимо друг друга и мимо смысла, Полоний — многозначительно не понимая Гамлета, Гамлет — не желая Полония даже и замечать. Свой вопрос: «Что вы читаете, принц?» Полоний произносил лицом к публике. Гамлет — Качалов не ему отвечал, он, повернувшись в этот миг спиной к зрителям и указывая на книгу, с горечью говорил самому себе: «Слова…» Следовала пауза. Затем, писал рецензент, «помолчав и, словно сам убедившись и вновь убеждая, повторяет: “… слова”. И в новом миге молчания почерпнув силу последнего убеждения, заканчивает тихо: “слова”»[[477]](#endnote-465).

Сцена с Розенкранцем и Гильденстерном велась в другом ритме и в другом темпе. Гамлет, рассказывал А. Койранский, «стоит среди них и с трудно скрываемым раздражением и насмешливостью отвечает на их несносную болтовню». Когда его терпение иссякло, «в Гамлете просыпается озорство» и он вдруг «незаметно, среди фразы щиплет своих собеседников, а те отскакивают, как ужаленные»[[478]](#endnote-466). Л. Гуревич считала, что этот эпизод — один из лучших {299} у актера: «в глазах Качалова вдруг блеснуло что-то жгучее, в голосе прорвалась скрытая злость, ярость оскорбленного чувства. Внезапным судорожным движением он отбросил от себя обоих царедворцев, которых перед тем привлек к себе, играя с ними, как кошка с мышью. В эту минуту в Гамлете — Качалове почувствовалось какое-то безумие, какое-то тихое внутреннее исступление, и это было прекрасно — правдиво и вдохновенно. Это показало, что артист способен почувствовать свою роль во всей сложности ее внутренних мотивов»[[479]](#endnote-467). Это показало, добавим мы, что лучшие минуты качаловской игры были те, когда он, доверившись Крэгу, не медлил и не боялся динамики.

Отношения между Клавдием и Гамлетом быстро обретали остроту противоборства двух встречных интриг. Власть имущий король торопливо сплетал вокруг Гамлета паутину шпионажа, дабы в конечном счете его убрать, убить. Отрекающийся от власти принц готовился нанести Клавдию удар бескровным, эфемерным оружием искусства. Две эти интриги зеркально одна в другой отражались. Но на стороне Гамлета и тут были преимущества всеведения и бесстрашия.

Огромная процессия бродячих комедиантов выходила сбоку из-за одной из ширм и сразу ввергала в золотое пространство полыхание ярких, локальных — красных, синих, оранжевых, зеленых, желтых — красок актерских одежд, резко контрастировавших с глухими, матовыми тонами всех остальных костюмов, выдержанных в коричневатой гамме. Комедианты несколько раз парадом проходили по авансцене под бой барабанов, вопли флейт и ласковые звуки гобоев, а потом окружали Гамлета. Он радостно их приветствовал, похлопывал по плечам, обнимал, весело разглядывал их скарб. Актеры волокли с собой ящики с нарядами, куски разноцветных тканей, огромные опахала, маски, весь реквизит, всю грубую бутафорию кочующей труппы. По Шекспиру комедиантов — четверо или пятеро, Крэг выпускал целую толпу, около тридцати статистов (стоит упомянуть, что среди них был и М. А. Чехов). По Шекспиру после первого разговора с принцем актеры удаляются, по Крэгу они оставались на сцене до конца II акта и, готовясь к представлению, мерили и ушивали костюмы, гримировались, репетировали. Их закулисные хлопоты (в режиссерских планах МХТ эти сценки так и назывались: «За кулисами») становились фоном к продолжавшемуся ходу трагедии Шекспира, действие текло симультанными потоками. Когда Гамлет произносил монолог о Гекубе, комедианты копошились между ширмами слева, а справа король и его приспешники подсматривали за принцем, силились понять, о чем он там бормочет, что еще задумал.

{300} Перед монологом «Быть или не быть», в начале III акта, комедианты исчезали. Как уже было сказано, этот монолог Качалову не удавался — скорее всего отнюдь не потому, что актеру непонятны были рассуждения Гамлета о жизни и смерти (как раз та философическая окраска роли, к которой клонил Качалов, позволяла надеяться, что он одолеет центральный философский монолог). Непонятны — и невыражены — оказались моменты, когда Гамлет колеблется на грани бытия или небытия. Острота и кризисность ситуации всего монолога исчезла, вероятно, именно потому, что взамен неосуществленного постановочного решения Крэга в Художественном театре ничего, в сущности, не придумали. Крэг замышлял тут «дуэт Гамлета и музыки, т. е. Смерти». Развивая давнишнюю идею своей пантомимы «Ступени», он хотел дать зримый, видимый зрителям облик Смерти избавительной. Золотая или серебристая девушка-смерть должна была под музыку то приближаться к принцу, то отдаляться от него в грациозном танце. Такое видение Гамлета вполне логично развивало всю тему витающих в сознании принца образов бытия и небытия, было естественным и даже неизбежным отзвуком «золотой пирамиды», а кроме того давало ответ на слова монолога о снах, которые смерть предвещает принцу. В то же время, фантазировал Крэг, за тюлем позади Гамлета «все время движутся вокруг него тени и движутся с ним, качаясь, как черные думы»[[480]](#endnote-468). Станиславский долго искал способы осуществить замыслы Крэга, но тогдашняя техника сцены сводила все его усилия на нет. По словам Чушкина, Станиславский рассказывал, что он «производил опыты с фигурой Смерти, делал различные пробы то со светом, то при помощи актеров», пробовал (или хотел пробовать) даже с Дункан, «но ничего не получилось»[[481]](#endnote-469). В конечном счете Качалов произносил монолог, расхаживая по золотому коридору ширм. За одной из этих ширм, в тени, на лесенке пряталась, сжавшись в комочек, Офелия — О. Гзовская.

Зато сцена «Мышеловки», как и «золотая пирамида» I акта, почти идеально соответствовала крэговскому плану и была, как писали тогда в газетах, «подавляюще грандиозна». Еще при закрытом занавесе начиналась — легко, игриво — музыкальная увертюра: весело подавали голоса флейта, кларнет, фагот, грубовато-насмешливо отзывался тромбон, слышались бархатные, глубокие вздохи виолончели. Занавес открывался под нервную барабанную дробь, снова вступали «наглые фанфары» зловещего церемониального марша. (В партитуре И. Саца этот музыкальный номер назывался «Держава».) Картина, представавшая взорам зрителей, была действительно необычайной. Золотые ширмы отодвинулись далеко в глубину и сомкнулись. На их тусклом поблескивающем фоне вдали от рампы {301} на огромном троне расположился Клавдий, а вокруг него, опять в сплошном золоте, все придворные. Один только Горацио в черной одежде, скрестив руки, стоял слева возле ближайшей к публике ширмы. Впереди, на авансцене, находилась игровая площадка бродячих комедиантов. Как только зрители увидели «полукруг золоченых колонн, бездонную громаду зала, сияющий трон», а перед ним, несколько ниже «платформу с четырьмя пилонами», где разыгрывалась пантомима, тотчас «заработал художник освещения: он дал такие яркие краски, такое сочетание золота, пурпура, солнца», что «сердце трепетало от этого грандиозного вида»[[482]](#endnote-470). Световая партитура «Мышеловки» строилась на резких контрастах света и тьмы: ярко освещена была площадка комедиантов, весь этот «театр в театре», а вся группировка придворных оставалась в полутьме. Скользящий луч иногда проникал в эту темноту, вырывая из мглы то поблескивающее золото одежд, то возбужденное лицо Гамлета.

Между авансценой и площадкой комедиантов был открытый люк. Но он не бросался в глаза. Привлекало внимание другое: комедианты пантомимы выступали между двух массивов зрителей, сразу и для публики Художественного театра, и для Клавдия и его свиты, на грани двух зрительных залов. Такое трехчленное деление пространства, впервые предложенное Крэгом, впоследствии применялось часто и многими.

Гамлет сперва, чтобы лучше видеть своих актеров, спрыгнул в люк, и, опершись локтями на края люка, во все глаза следил за пантомимой, а потом выскакивал из люка, проходил в глубину сцены и занимал место на ступеньках подле королевского трона, у ног Офелии. Пантомима шла под звуки старинной музыки: на голой платформе в ярко-желтом плаще мим-король нежно обнимался с мимом-королевой, ложился почивать, и тогда к спящему большими тихими шагами, пританцовывая, приближалась мрачная фигура мима-отравителя. Когда пантомима заканчивалась, комедианты проворно расставляли на площадке крохотные переносные декорации и начинали «пьесу “Убийство Гонзаго”».

Тут Гамлет, охваченный охотничьим азартом, быстро вставал, на цыпочках, бегом, проскальзывал за трон Клавдия и — весь внимание! — замирал за его спиной. «Королю, — с удивлением комментировал Б. Назаревский (Бэн), — приходится обернуться спиною к публике и к представлению, чтобы смотреть ему в глаза». Эта мизансценическая находка Крэга поистине замечательна, ибо придает всей «Мышеловке» дополнительный смысл: Клавдия пугает не столько разоблачение, сколько разоблачитель. Вдруг оглянувшись и встретившись глазами со злорадным, торжествующим {302} взглядом Гамлета, Клавдий испытывает нечто подобное тому, что испытал Горацио, когда увидел лицо Гамлета, готового следовать за Духом в потусторонний мир. С той, однако, разницей, что причастность Гамлета к запредельным силам грозит Клавдию неминуемой гибелью, и король это чувствует. А Гамлет тоже ведь не на представление смотрит: стоя позади трона, он ждет этой неминуемой оглядки, ждет этого вопросительного взгляда Клавдия. «Затем, — продолжал Бэн, — король схватывается и рысью пускается от Гамлета. Сперва он бежал прямо на зрительный зал, потом круто повернулся и прогалопировал по авансцене»[[483]](#endnote-471). Вслед за королем испуганно, как мыши, разбегались во все стороны и придворные. Под их смятенные крики «Огня, огня, огня!» Гамлет вскакивал во весь рост и, завернувшись в желтый плащ короля пантомимы, сперва одним прыжком взлетал с радостным воплем «Оленя ранили стрелой!» на трон Клавдия, затем широкими, быстрыми скачками переносился через платформу комедиантов, и наконец, ликуя, пускался на авансцене в победный танец. «Экстатически, до пляски, потрясенный восторгом, он странен, дик, но понятен»[[484]](#endnote-472).

Некоторые узловые эпизоды трагедии были в спектакле смазаны и невнятны — отчасти потому, что три важнейшие роли (Клавдий — Н. Массалитинов, Гертруда — О. Книппер-Чехова, Офелия — О. Гзовская) актерам вообще не удались, отчасти потому, что постановочные планы Крэга выполнялись неточно или не выполнялись вовсе. Не вышли ни сцена Гамлета с матерью, ни сцена могильщиков, ни похороны Офелии, где появлялась процессия ангелоподобных девушек в белых платьях, с зажженными светильниками в руках и с благоговейным хоровым пением. Все эти неудачи раздражали Крэга. Но он был доволен финалом спектакля, тремя сильными аккордами концовки.

Первый аккорд — трагический бой Гамлета и Лаэрта. Это был именно бой, а не один из обычных фехтовальных поединков в духе «театра плаща и шпаги». Гамлет — Качалов и Лаэрт — Р. Болеславский бились тяжелыми мечами. В левой руке у каждого был вдобавок длинный кинжал. Схватка шла беспощадная, не на жизнь, а на смерть: лязг клинков, ожесточение лиц, мускульная напряженность тел. Подмостки заливал красноватый свет, предвещая кровопролитие. В глубине сцены опять, как и в «Мышеловке», возвышался трон, где восседали король и королева, на ступенях, ведущих к трону, опять мрачной золотой толпой сгрудились придворные с траурными повязками на рукавах. Все они смотрели на бой Гамлета и Лаэрта точно так же, как недавно смотрели на пантомиму — и бой шел там же, на авансцене, где недавно комедианты давали свой спектакль. Крэговская мизансценировка сообщала смертельной {303} схватке оттенок придворного зрелища, королевской забавы.

Второй аккорд — развязка боя, страшная геометрия смерти. Четыре трупа раскиданы по планшету так, словно все они повержены одним страшным ударом. В центре, на ступенях трона, крестом раскинув руки, лежал на черном плаще Гамлет. Мертвое лицо принца приподнято и обращено в зрительный зал. Внизу, у его ног, ближе к рампе, упал бездыханный Лаэрт, его тело, как бы продлевая линию тела Гамлета, по диагонали рассекало планшет. Наверху, под прямым углом к этой линии, почти касаясь головой головы сына, распростерта Гертруда. Король Клавдий в смертной судороге ухватился руками за ступеньку, его труп застыл в нелепой и странной позе. Одно короткое мгновение стояла перед глазами зрителей в полной тишине эта мрачная, жестокая картина. Занавес закрывался.

Третий аккорд — раздавались звуки фанфар. Занавес открывался, и вся картина тотчас преображалась. Ширмы в глубине сцены раздвинулись, в образовавшемся высоком проеме показалось великое множество серебряных, поблескивающих, неостановимо движущихся пик. Музыка марша победно гремела, все пространство озарялось сиянием. «Промелькнуло одно знамя, другое, третье, — рассказывал рецензент. — Все громче и сильнее звучит музыка, десятки и сотни копий вздымаются над стенами, пышно и величественно колышутся великолепные сверкающие знамена, и так их много, что нельзя охватить взглядом»[[485]](#endnote-473). Окруженный воинами в серебряных шлемах и серебристых одеяниях, весь в белом, высокий, спокойный, с серебряным нимбом за спиной, вступал в пределы сцены Фортинбрас — И. Берсенев и останавливался, потрясенный, над телом Гамлета. Правая рука Фортинбраса опиралась, как на скипетр, на огромный блистающий меч. Войско Фортинбраса выглядело как небесное воинство, сам он — как светоносный архангел. Все это величественное зрелище подтверждало слова, которые Горацио произнес тотчас после смерти Гамлета: слова о том, что «хоры ангелов» отнесут «милого принца» к месту упокоения. По знаку Фортинбраса воины склоняли знамена над Гамлетом, поднимали его на руки и несли вверх по ступеням. Когда тело Гамлета на вытянутых ввысь руках воинов плыло над их головами, словно возносясь в небо, трубы, рыдая, выпевали мелодию похоронного марша.

Просветленность финала подводила смысловой итог трагедии. «Серебряный блеск победоносного Фортинбраса — вечная юность будущего дня», — писал Волконский[[486]](#endnote-474). Смерть героя влекла за собой обновление жизни. И Крэг и Станиславский были единодушны {304} в этом вопросе, оба считали, что, вопреки давно утвердившейся традиции, Фортинбрас со своим воинством должен прийти.

После премьеры, поразившей и взбудоражившей Москву, Крэг охотно давал интервью, в которых с благодарностью отзывался о Художественном театре и с восхищением — о Станиславском. Однако на душе у него все-таки было смутно. Недаром на прощанье он писал М. П. Лилиной: пусть Станиславский в будущем «работает один, и это самое лучшее, что я могу ему пожелать, т. к. он великий человек»[[487]](#endnote-475). В этих словах выражена подлинная любовь к Станиславскому, но, конечно, и горечь, вызванная тем, что далеко не все задуманное в «Гамлете» удалось воплотить.

Тогда, в преддверии нового 1912 г., сорокалетний англичанин не предполагал, что московский эксперимент останется единственным во всей его биографии грандиозным реальным свершением, что день 23 декабря 1911 г. станет днем, с которого начнется действительная сценическая жизнь театральных идей Гордона Крэга.

# **{305}** Глава восьмаяДлительный эпилог*Отголоски московского «Гамлета». Гравюры Крэга к изданию «Кранах-прессе» «Макбет» 1928 г. Крэг в Москве в 1935 г. Театральные идеи Крэга и современная сцена*.

Московский «Гамлет» возымел сильное воздействие на развитие режиссерского искусства, в первую очередь — русского. Правда, вскоре после премьеры на представлениях «Гамлета» побывали Бирбом Три, Люнье-По, Жак Руше и другие зарубежные гости — драматурги, режиссеры, актеры, критики. Почти все они по достоинству оценили новшества постановки. Но русские мастера, и такие зрелые, как В. Э. Мейерхольд, и сравнительно молодые К. А. Марджанов, Е. Б. Вахтангов, и только начинавшие сценический путь М. А. Чехов, Б. М. Сушкевич, Р. В. Болеславский, А. Д. Дикий, И. Н. Берсенев, К. П. Хохлов, А. Д. Попов, Н. В. Петров, А. Я. Таиров, Ю. А. Завадский (из них некоторые играли в «Гамлете» небольшие роли, некоторые принимали участие в подготовке спектакля), раньше западных собратьев по искусству сумели осознать значение театральных идей и открытий Гордона Крэга.

Еще до Октября, излагая свое кредо, Мейерхольд в Студии на Бородинской говорил, в частности, что он «в *форме* старался передать всю силу выражения, не обращая внимания на психологию». И тотчас же сослался на «влияние Гордона Крэга»[[488]](#endnote-476).

Станиславский позднее писал: «А вот и еще новая декорация или, вернее, обстановка сцены: стройные ширмы, кубы или пышные складки материй, которыми нередко драпируют сцену вместо обычной реальной обстановки. Такое убранство сцены условно до последней степени, но почему эта условность так знакома и близка нашей душе, так величава и значительна на сцене? И зритель опять недоумевает. Он не знает, что не самые складки материи или Ширмы, а таящееся в них настроение, неуловимое сочетание линий, комбинации красок и световых бликов вызывают в нас непонятные, неуловимые, непередаваемые, но вместе с тем знакомые и близкие нашей душе переживания… Все это бессознательно заставляет работать воображение зрителя и помимо его воли принимать участие в {306} творчестве». Из черновика приведенного текста видно, о чем речь. В первоначальном варианте, датируемом 1918 г., сказано: «Стройные ширмы Крэга, кубы Аппиа…»[[489]](#endnote-477)

Отголоски крэговской работы явственно слышались в первых же послереволюционных постановках «Гамлета» (в 1924 г. во МХАТ 2‑м, с Михаилом Чеховым в заглавной роли; в 1925 г. в Театре им. Руставели, где режиссировал К. Марджанов, а принца датского играл Ушанги Чхеидзе). Влияние Крэга ощущалось и во многих других, на первый взгляд совершенно между собой несхожих спектаклях — таких, как «Каин» Станиславского, «Зори» и «Мандат» Мейерхольда, «Эрик XIV» Вахтангова, «Федра» Таирова, «Гайдамаки» Курбаса.

После первой мировой войны и в Западной Европе — в некоторых работах Макса Рейнхардта, и в режиссерском искусстве Жака Копо, а также мастеров «Картеля» Луи Жуве, Шарля Дюллена, Жоржа Питоева, Гастона Бати — отчетливо проступила взаимосвязь с крэговскими открытиями. Жуве говорил: «Его можно грабить, не исчерпывая его: разве можно осушить море? Крэг — это море»[[490]](#endnote-478).

А сам Крэг в это время уединенно и бедно жил в Италии, неподалеку от Генуи. Старый его друг Кесслер, посетивший Крэга в сентябре 1922 г., записал в дневник: «Почти трагично видеть этого бесспорно гениального человека, чьи озарения и идеи на протяжении двух десятилетий живут в театрах всех стран, от России до Германии и от Франции до Америки, видеть его вне практической деятельности, словно изгнанника на каком-то острове, в то время как повсеместно за его счет проводятся фестивали, интернациональные театральные выставки и перевороты в сценическом искусстве»[[491]](#endnote-479).

Практической деятельности Крэг в эту пору действительно избегал. По всей вероятности, он понимал, что истинно творческая атмосфера, подобная той, которую он знавал в годы совместной со Станиславским работы в МХТ, в других театрах Европы теперь немыслима и невозможна. Время от времени — год от года все реже — о нем вспоминали, к нему обращались с более или менее интересными предложениями. Но все предложения и приглашения исходили от театральных директоров, которые были людьми дела, а не людьми искусства. В контрактах, присылаемых Крэгу, были точно обозначены гонорары (обычно немалые), сроки (обычно короткие), названия пьес (чаще всего незнакомые). Деловые бумаги… Он отвечал любезно и холодно: либо сразу отказывался, либо сперва соглашался, а отказывался потом. К жизни «изгнанника» Крэг постепенно привык, и она имела свои преимущества, ибо позволяла ему полностью отдаваться занятиям историей и теорией театра. В послевоенные годы он писал новые книги (в том числе упоминавшуюся {307} выше «Сцену», а также «Театр в движении» и книги о Генри Ирвинге, об Эллен Терри), уделял много времени журналу «Маска», где публиковал статьи об итальянской комедии масок и об японском театре «Но», о древних ритуальных игрищах и зрелищах Африки, Азии, Океании, а подчас комментировал и важнейшие, с его точки зрения, новинки европейской сцены. Кроме того, он часто и с большим успехом проводил выставки своих эскизов и макетов (преимущественно шекспировских) — то в Италии, то в Германии, то в Соединенных Штатах, то на родине, в Англии. Выставки носили в основном ретроспективный характер, и наибольший интерес привлекали крэговские работы, сделанные еще до первой мировой войны.

Длительный эпилог биографии Гордона Крэга, охватывающий полвека с лишним (Крэг умер во Франции, в Вансе, в 1966 г.), не ознаменован ни принципиально новыми театральными идеями, ни спектаклями, которые имели бы большой резонанс. Это были для Крэга годы настойчивого утверждения новаторских концепций, которые он выдвинул и провозгласил в первое десятилетие нашего века. В многочисленных статьях и беседах со всеми, кто интересовался его опытом и мыслями о театре (в частности, с сыном Эдвардом, с такими режиссерами, как Жак Копо, Луи Жуве, Жан-Луи Барро, Питер Брук, с театроведами Дени Бабле, Дональдом Онслегером, Гербертом Маршаллом, Джорджем Нэшем, Феруччо Маротти), Крэг охотно излагал свои воззрения.

А театр тем временем менялся, и менялся быстро. Техника сцены совершенствовалась. Некоторые проблемы, технически неразрешимые в 1910‑е годы, в 20‑е и в 30‑е годы уже решались без затруднений, а в 50‑е и 60‑е — совсем легко. Чем более изощренной становилась театральная машинерия, тем быстрее и бесшумнее менялись очертания композиций, тем выразительнее они освещались, тем увереннее чувствовали себя актеры в свободно трансформирующемся пространстве сцены. То тут, то там сценическая практика снова и снова подхватывала идеи Крэга, их по-разному применяя и варьируя. Но пора подлинного торжества и признания этих идей пришла после второй мировой войны. Вещие слова Станиславского о том, что Крэг «опередил век на полстолетия», подтвердились с поразительной точностью.

Эдвард Крэг, который написал обстоятельную биографию своего отца, только одну шестую часть этой книги (62 страницы из 366) уделил пяти десятилетиям его жизни — с 1917 по 1966 г. Ибо эти пять десятилетий действительно не богаты событиями: в отличие от Станиславского, Рейнхардта, Мейерхольда, Крэг не двигался вперед, он будто остановился в ожидании. Продолжая метафору Станиславского, мы могли бы сказать, что Гордон Крэг полстолетия терпеливо ждал, пока век его нагонит.

{308} Однако во взаимоотношениях Крэга с Шекспиром в 20‑е годы произошли некоторые перемены, заслуживающие внимания. Духовный климат Европы конца 20‑х годов заставил режиссера по-иному взглянуть на обе шекспировские трагедии, «Гамлет» и «Макбет», чья образность ранее предопределила всю крэговскую целостную концепцию театра. Этой концепции Крэг оставался верен. Но конкретная интерпретация обеих пьес, к которым всю жизнь было приковано внимание режиссера, отнюдь не застыла в формах, сложившихся до первой мировой войны. Напротив, фантазия Крэга, возбуждаемая потрясениями, перенесенными Европой военных лет и послевоенными социальными сдвигами, породила образы и стилистически и тематически новые, вобравшие в себя и выразившие собою иное мироощущение художника. Оно дает себя знать и в серии крэговских гравюр к «Гамлету», изданному «Кранах-прессе» в 1929 г., и в работе над «Макбетом», поставленным по плану Крэга в Нью-Йорке годом раньше.

Те, кто занимался сценической историей «Гамлета» в период между двумя войнами, обычно уделяли внимание и упомянутым выше спектаклям М. Чехова и К. Марджанова, и сенсационной постановке Н. Акимова в театре им. Вахтангова, и неосуществленным замыслам Мейерхольда, и двум французским постановкам, где, вслед за Сарой Бернар, принца датского сыграли актрисы — Сюзанна Депре в спектакле Люнье-По и Маргерит Жамуа в спектакле Гастона Бати, и актерским образам Джона Гилгуда, Лоренса Оливье, Густава Грюндгенса. Вне поля зрения театроведов оставалась работа Крэга, выполненная не в театре и даже не для театра, а в виде большого цикла книжных иллюстраций.

Над этими иллюстрациями к «Гамлету» Крэг трудился несколько лет. Веймарской фирмой «Кранах-прессе», заказавшей Крэгу серию гравюр по дереву для роскошного издания трагедии Шекспира, руководил уже хорошо нам знакомый Гарри Кесслер. Оставив к этому времени политическую и дипломатическую деятельность, «красный граф» задался целью превратить книгопечатание в высокое искусство, а книгу в подлинно художественное творенье, созданное совместными усилиями виртуозов-типографов: шрифтовиков, наборщиков, печатников, переплетчиков, с одной стороны, иллюстраторов, резавших гравюры на дереве — с другой[[492]](#footnote-15).

Двухтомное издание Гомера и «Эклоги» Вергилия с оригинальными, специально для «Кранах-прессе» сделанными гравюрами Аристида Майоля, принесли фирме Кесслера широкую известность. Следующим предприятием явилось небывалое по красоте и тщательности подготовки издание «Гамлета».

{309} Текст «Гамлета» тут дан в классическом переводе Августа Вильгельма Шлегеля, дополненном, однако, вставками Герхардта Гауптмана. Добавленные Гауптманом эпизоды задолго до финала вводят в трагедию Шекспира тему и фигуру Фортинбраса, который, по Гауптману, претендует на датский престол и потому пристально следит из Норвегии за событиями, совершающимися в Эльсиноре. Параллельно тексту трагедии на больших листах форматом 34 x 23 см в издании «Кранах-прессе» помещены дошекспировские тексты, излагающие легенду о Гамлете (латинская хроника Саксона Грамматика, старофранцузская версия Франсуа де Бельфоре, староанглийское и старонемецкое ее переложения, а кроме того комментарии Кесслера к первоисточникам трагедии).

Задумывая это издание, Кесслер долго подыскивал шрифт, которым надлежало книгу набрать. Выбор пал на шрифт «бастард», примененный в 1457 г. учениками Гуттенберга, Фаустом и Шоффером, когда они печатали знаменитую «Майнцкую Псалтырь». Гарнитура «бастарда» была изготовлена заново. Облик шрифта, чья латинская строгость несла с собой и толику готического средневековья, идеально соответствовал целям Кесслера: ведь вполне можно было допустить, что книгу, набранную «бастардом», некогда держал в руках принц Гамлет, виттенбергский студент. Игра красного и черного шрифтов, набор, осуществленный тремя разными кеглями, а также искусные вариации макета создавали на каждом развороте разнообразные возможности для художника.

С полиграфической точки зрения небывалым по тем временам новшеством явилось то, что Крэг сумел отпечатать некоторые свои черно-белые, вырезанные на самшите гравюры как бы в два цвета, густой черной краской указывая главных персонажей и тем самым выдвигая их из толпы в центр внимания. (Например, в многофигурной композиции «Мышеловки» насыщенным черным тоном выделены двое: Гамлет и Клавдий.) Достигался этот эффект способом простым, но трудоемким. Уже отпечатанный оттиск затем еще несколько раз пропускался через печатный станок. При повторной печати книжную полосу отделял от наборной рамы лист плотного пергамента, где были прорезаны контуры фигур, которые надлежало отпечатать более густым цветом. Краска ложилась точно и только в эти прорези. Работа требовала и кропотливости, и опыта. Но типографский опыт у Крэга был, и немалый: с 1908 г. он издавал свой журнал «Маска», причем часто сам и набирал текст, и гравировал иллюстрации, и печатал. А кроме того ему в помощь Кесслер пригласил в Веймар английского мастера-печатника Гейджа Коула. С ним вместе Крэг и работал над гравюрами «Гамлета».

Полосы книги и ее поля в данном случае заменили Крэгу театральный планшет. Его гравюры либо напоминают о «Гамлете» {310} 1911 г., либо предвещают идеи новой постановки, осуществить которую Крэгу не довелось.

Один за другим персонажи выходят на широкие поля книги. Многие из них нам знакомы давно: мы узнаем «черные фигуры», вырезанные Крэгом из дерева в 1907 – 1911 гг. Теперь эти «черные фигуры» вошли в пределы книги. Мрачный, высокий Дух с оскалившимся черепом и пустыми глазницами. Стражник Бернардо, твердо расставивший ноги и заслонившийся щитом, коренастый, угрюмый. Полоний, курносый глупец, который мнит себя хитроумным политиком и не знает, что ему предназначена Шекспиром и Крэгом шутовская роль: живое олицетворение самодовольного чванства и косного, прозаического здравого смысла. Офелия, пока еще нарочито «непроявленная», смутная, слушает Полония, прислонясь спиной к деревянному креслу и опустив голову. В ней угадываешь причудливую смесь дочерней кротости и глухой, тайно клокочущей чувственности, покорности и своенравия. Тихий омут. Далее — двойной портрет: король Клавдий и королева Гертруда, он — чуть впереди, она — чуть позади, он — с выражением жестокой силы, застывшем на круглом, лунообразном лице китайского бонзы, она — будто встревоженная тень за спиной владыки. У Гертруды — тщательно уложенная прическа и пустое лицо, видны только жадные, резко очерченные губы. А вот и вечные близнецы, Розенкранц и Гильденстерн: одинаково подобострастные, бескостные позы, одинаково склоненные в почтительном поклоне змеиные головы, тупые лица и угодливо сложенные ручки…

Но рядом с образами, возникшими в сознании Крэга еще до первой мировой войны, тут, на больших листах толстой матово-белой бумаги, теснятся новые образы, гораздо более экспрессивные.

Новая манера сказывается в том, как теперь интерпретирует Крэг тему Духа. Прежде Дух был уже вне человеческих страданий или страстей. В новой серии гравюр Крэга Дух и там, далеко за пределами бытия, все еще содрогается от боли и гнева. Очертания фигуры утратили четкость и твердость навечно застывших линий, она вся будто завибрировала, затряслась И — завопила. «Эстетика вопля», свойственная графике Гросса и Мазереля, проступила в том, каким теперь явился Крэгу Дух. Кости скелета скрывает широкая королевская мантия, складки ее падают прямо вниз, и вдруг, возле щиколоток, скашиваются, подламываются, ибо Дух не стоит на ногах, а висит в воздухе. Голые кости рук заломлены возле того места, где полагается быть если не лицу, то хотя бы черепу. Но и черепа нет. Есть пустота, огромная зияющая дыра, она-то и вопит, изрыгая проклятья. А чуть повыше, над кричащей пустотой реет королевская корона.

Другая гравюра на ту же тему вновь возвращает Духу некую {311} монументальность: он вознесен высоко вверх, будто венчает собою скалу, у подножия которой лежат, скрючившись и боясь поднять головы, оцепеневшие от ужаса стражники. Тут все пронизано страхом, трепещет фигура Духа, трясется скала, гравюру бьет холодная дрожь.

Начиная трагедию с такой нервной интонации, стремясь в новых гравюрах обозначить скопившийся за пределами пьесы потусторонний ужас, Крэг, как только он переходит из сферы небытия в сферу бытия, тотчас усиливает в графических характеристиках властителей Эльсинора мотивы плотские, земные. Гертруда горделиво стоит перед нами, будто позируя, спокойная, уверенная в себе. Грубое лицо с сильным подбородком, твердо очерченным носом, низким лбом и похотливо приоткрытым ртом повернуто в профиль. Волосы аккуратно приглажены и зачесаны назад, полная рука привычно подобрала шлейф роскошного платья. Тяжелое ленивое тело хочет казаться царственным. Ни духа, ни души в нем нет, королева недоступна тревогам или угрызениям совести. Другой портрет Гертруды показывает ее в момент, когда она, облокотясь на камень балюстрады, напряженно следит за поединком Гамлета и Лаэрта. Крэг повернул Гертруду спиной к зрителям так, что платье довольно откровенно облегло бедра. Вся поза выражает нетерпенье. Рука {314} сжалась в кулак. Лицо же вновь схвачено в профиль. Как заострились и подбородок, и нос, как вытянулась вперед верхняя губа, как взволнованно прикушена нижняя! Но это — не смятение чувств, не растерянность и не страх, нет, всего лишь жадное любопытство.

Еще более враждебно теперь глядит Крэг на Офелию. Она, будто кафешантанная певичка, натягивает чулок, охотно демонстрируя точеную ножку. Волосы струятся книзу широкой волной, их ниспадающие линии сливаются с линиями высоко задранной юбки. Круглое глуповатое личико, чуть вздернутый носик, пухлые губки — ничего поэтичного в ней Крэг не видит. Былая зыбкость и неустойчивость облика исчезли. Никакой девической скромности, напротив, развязность, бесстыдство, близкое к беспутству.

Странствующие актеры — фантастические существа, не то птицы, не то люди. С пышным и эффектным оперением, в громоздких масках, закрывающих лица, они ходят, выпятив грудь, на высоченных котурнах.

Двое могильщиков друг на друга не похожи. Один — в широкополой шляпе, мятых штанах и коротком плаще, с лопатой в руке, вполне мог бы сойти за современного дворника. Зато другой, который {315} сидит в могиле и, весело осклабившись, держит череп Йорика на высоко поднятой ладони, — настоящий шекспировский шут, ему неведомо, какое тысячелетье на дворе, его лохмотья вовек не износятся. А кроме того никак не скажешь, что ему и сам черт не брат. Именно что брат: у могильщика — хвост крючком!

Навстречу этим шутовским фантазиям Крэга, им возражая, их опровергая, мчатся фантазии трагедийные, очерченные уверенными, быстрыми, хлесткими линиями. Гамлет в этой книге — конечно, совсем не тот задумчивый, серьезный, скорбный молодой философ, каким сыграл его Качалов. Но даже и не тот суровый Гамлет, подобный {316} воинственному Христу, какой виделся Крэгу в период работы над спектаклем МХТ. Его новый Гамлет — моложе, веселее, легче, это юный герой, ловкий, дерзкий, саркастичный, действующий без промедленья. Он стремителен и он беспощаден.

В первый раз на страницах книги мы видим принца среди многофигурной композиции. Гравюра Крэга повторяет — чуть ли не под копирку — знаменитую вторую картину спектакля МХТ. Все так же высятся в центре, венчая собою пирамиду власти, коронованные тени Клавдия и Гертруды. Только теперь это именно тени: блеск золота, некогда слепивший глаза московскому партеру, гравюра передать не может или не хочет, королевская чета и свита даны мутным серым тоном, заполнившим весь лист, подобно мареву. В левой части листа сильным и густым черным цветом вдавлена — как бы наперекор дымной мути королевства — фигура Гамлета. Нынешний Гамлет более агрессивен. Облокотясь на правую руку и с вальяжной грацией вытянув перед собою ноги, принц левой рукой, резко и прямо выброшенной вперед, как будто пронзил воображаемой шпагой невидимого врага. У Шекспира Гамлет в этот миг саркастически сопоставляет кажущееся и действительное, и Крэг, подхватывая мысль героя, вслед за принцем, сомневается в реальности царствующих особ и их многочисленной челяди: все они {317} туманны, бесплотны. Дворцовому церемониалу, хотя и властному, но абсолютно мнимому, возражает, храбро и дерзко, единственный здесь живой человек — Гамлет.

В сотый раз перечитывая «Гамлета», Крэг умышленно начинает тему принца в старой мизансцене Художественного театра. Преемственность сохранена, но есть и развитие, мысль режиссера движется дальше.

Вот стремительный, радостный бег принца навстречу бродячим комедиантам. Широкий шаг сейчас, кажется, пересечет всю правую страницу разворота, преодолеет частокол шрифта. Руки вытянуты вперед, волосы отброшены ветром, черный плащ летит за его спиной, Гамлет спешит обнять актеров!

Другой портрет зафиксировал Гамлета в словесной пикировке с Полонием. Фигура принца остановлена в явственно иронической позиции; одна рука убрана за спину, другая почтительно прижата к груди, чуть наклоненное вперед лицо закрыла, как черная маска, сплошная густая тень. Освещен только рот и волевой подбородок, видна тонкая прорезь смеющегося глаза. Вольно клубятся юношеские кудри. Принц чувствует превосходство над собеседником, играет с ним, играет словами, дурачит его.

В момент убийства Полония Гамлет наклонился, напряженно прислушиваясь, лицо его озарено злорадной улыбкой, правая рука торжествующе поднята, левая, со шпагой, опущена вниз и резко отведена назад, к ноге, другая нога выброшена вперед и слегка согнута в колене. Сила чувствуется во всем — и в том, как быстры его движенья, и в том, как тверда рука со шпагой, и в том, как напряжены мускулы ног. Нет, этот Гамлет ни о чем не сожалеет и готов тотчас нанести новый удар.

Героическая кульминация книги, завершение всей многолетней крэговской работы над «Гамлетом» — гравюра, изображающая паническое бегство придворных в сцене после «Мышеловки». Посреди разбегающихся во все стороны серых жалких людишек, на троне, покинутом Клавдием, твердо стоит черный торжествующий победитель — Гамлет. Он высоко поднял голову. Горделиво развеваются перья парадной шляпы. Левая рука поднята. Поза полна динамики. Такого рода пластический образ найден Крэгом впервые.

Кроме самого Гамлета густым черным тоном выхвачен из переполоха серых теней и Клавдий. Король позорно бежит с поля боя, мантия, взлетевшая ввысь, захлестывает его лицо, мечется за спиной, подобно языку огня. Нервная экспрессия композиции создана устремленными вправо и влево от вертикально поставленной фигуры Гамлета движениями испуганных серых силуэтов, почти падающим силуэтом Клавдия, и, вдобавок, выразительно — по контрасту — оттенена прямыми горизонталями ступеней.

{319} Перед нами проходят режиссерские образы, предназначенные для сцены, если можно так выразиться, по сцене тоскующие. Все эти образы связывает между собой новая тема, которая могла бы придать сценической композиции Крэга в высшей степени актуальный смысл: тема взбунтовавшейся молодости, не желающей мириться ни с отжившей и одряхлевшей властью, ни с одряхлевшей идеологией. Гамлет веймарского издания — воплощение юношеской бескомпромиссности, ненависти к «жирному веку», уверенности в том, что на смену мертвечине прошлого придет, и очень скоро, иная, сильная и свежая жизнь.

Лишь однажды на протяжении всего цикла из 72 гравюр фантазия Крэга вырывается за пределы возможностей театра. Сцена с черепом Йорика вдруг толкает воображение режиссера туда, куда актеры за ним последовать не могут. На развороте книги запечатлена поразительная догадка художника. Слева мы видим слегка опустившего голову Гамлета в длинном черном плаще. Его рука прикоснулась к черепу. И сам Гамлет, и череп, который лежит перед ним на невысоком постаменте, оба пристально смотрят на правую страницу книги, на другую сторону разворота. А там — не детство даже, там — младенчество Гамлета: огромный высокий и веселый Йорик в широком балахоне, в дурацком колпаке с длинным пером, ласково склонился над ребенком и пальцами делает ему «козу». Нагой малыш, принц Гамлет, сидит на полу и во все глаза смотрит на шута. Нынешней горечи (Гамлет с черепом) противопоставлена давнишняя идиллия. Самое шутовство тут силой и отчетливостью воспоминания облагорожено, омыто печалью.

{321} Вскоре после этой ностальгической остановки мы видим взвихренные фигуры сражающихся Гамлета и Лаэрта. Одно из мгновений их поединка передается широким разлетом ног и рук Гамлета и выразительной скрученностью тела отпрянувшего Лаэрта. Оба они в этот миг безоружны — не потому, что выронили или выбили друг у друга из рук мечи, а потому, что Крэгу мечи не понадобились: все сказано пластикой тел.

Победоносное и воинственное звучание гамлетовской темы, характерное для серии иллюстраций к изданию «Кранах-прессе», свидетельствует о том, что Крэг в середине 20‑х годов смотрел в будущее с надеждой. Послевоенная европейская ситуация сперва внушала ему определенный оптимизм.

Но во второй половине 20‑х годов тучи над Европой снова сгустились. В Италии, где жил Крэг, 3 января 1925 г. произошел так называемый государственный переворот: власть захватил Бенито Муссолини, и скоро стало ясно, что фашизм влечет за собой тиранию, что чернорубашечники стремятся к тоталитаризму, к открытой диктатуре. Крэг всегда испытывал глубочайшее отвращение к культу силы, к тиранической власти. В известной мере он выразил эти чувства в постановке «Претендентов на престол» Ибсена, которую осуществил в 1926 г. в Копенгагенском Королевском театре. Спустя короткое время два американских театральных деятеля — режиссер Джордж Тэйлор и художник Дуглас Росс — обратились к Крэгу с просьбой поставить какую-нибудь пьесу в их Кникербокер-театре в Нью-Йорке. Крэг предложил «Макбета», но с условием, что сам он сделает только планы, чертежи и рисунки, а выполнять его предначертания будут американские оформители. Американцы это условие безропотно приняли. Они побывали в Генуе весной 1928 г., Крэг тотчас же принялся за работу, и в ноябре того же года в Нью-Йорке уже состоялась премьера.

То, что американцы действовали в таком быстром темпе, конечно, не удивительно. Удивляет скорость, с которой выполнил свои обязательства Крэг, особенно если учесть, что в это время кесслеровское издание «Гамлета» еще отнимало у него и силы, и время и что вся композиция «Макбета», созданная им за несколько месяцев, очень далека от его макбетовских эскизов начала века. Разгадка этой стремительности в охватившем Крэга желании со всей категоричностью, без промедленья высказаться «на злобу дня». Казалось, трудно найти в тогдашней Европе художника, более далекого от политики, чем Крэг. И тем не менее его новые рисунки к «Макбету» — весьма решительное, четкое политическое высказывание.

Трагедия, всю жизнь занимавшая его воображение, переводилась теперь в план прямолинейной антифашистской «мелодрамы». На многих рисунках этого цикла Крэг собственноручно начертал {323} столь неуместное для «Макбета» определение: «мелодрама». Снижение жанра, сдвиг в сторону кровавой елизаветинской мелодрамы, чуть ли не уголовной хроники, совершались обдуманно и твердо. Режиссер упрощал и выпрямлял трагедию, сознательно сводя весь ее смысл к однозначной истории возвышения и гибели тирана, к «карьере» Макбета, вдруг обретавшей теперь под рукой Крэга нечто сходное с гораздо более поздней брехтовской «Карьерой Артуро Уи».

Правда, рисунки Крэга не содержат конкретных намеков на дуче и его камарилью. Но в эскизах запечатлена картина разнузданного, торжествующего зла. Трагедийный сюжет переведен в план злодейской авантюры. Крэг хотел показать, что макбетова победа влечет за собой деформацию человеческого естества, превращение человека либо в урода-тирана (Макбет), либо в урода-рабыню (леди Макбет).

Сопоставлять эскизы Крэга со сценической реальностью нью-йоркского спектакля мы не станем. Эту работу выполнили, и весьма скрупулезно, американские театроведы[[493]](#endnote-480). Из их анализа ясно, что постановка имела весьма отдаленное отношение к замыслу Крэга. Но сами по себе крэговские идеи, запечатлевшиеся в многочисленных эскизах и чертежах, чрезвычайно интересны.

Общая сценическая установка представляла собой большую подковообразную конструкцию, приподнятую над уровнем сцены. В центре установки и по бокам ее были лестницы, спускавшиеся на планшет. На плане Крэг сделал такую надпись: «Можно использовать вертящуюся сцену. Ступени обязательны»[[494]](#endnote-481). Значит, на этот раз — впервые — Крэг соглашался на применение поворотного круга, видимо, именно потому, что замышлял трагедию упростить, превратить ее в политическую мелодраму.

Некоторые мотивы новой интерпретации «Макбета» *обладали* теперь умышленной грубостью. Ведьмы, например, были выдворены из сферы сверхъестественного Зла в сферу театрального гиньоля. Перед нами какие-то ободранные трупы, повылазившие из могил. Висят дряблые груди, сквозь гниющую плоть проступают кости. Одна из ведьм — вообще не женщина, а бородатый длинноносый старик, с идиотическим видом сложивший руки на животе. Другая — какой-то странный гибрид трехгрудой женщины и птицы, над сюрреалистическим тройным бюстом большими крыльями запахнута шаль, широко расставлены птичьи глазки, когтистая лапа сжимает палку. Третья ведьма — долговязая, худая нищенка неуверенно стоит на широко расставленных тонких ногах. Разглядывая друг друга, ведьмы хохотали: каждая, не замечая собственного уродства, видела уродство двух своих спутниц.

Леди Макбет Крэг сперва назначил было и Гекатой, предводительницей {324} ведьм. Но потом предложил более простое и сильное решение: леди в начале — ретивая помощница Макбета, его добровольная и подобострастная служанка, а в финале — совершенно одичавшая старуха с растрепанными седыми космами над сморщенным лицом. Безумные глаза — как черные угли. Остановившийся взгляд. Тело поверх ночной рубашки прикрыто широким и нелепым халатом, на ногах — огромные мужнины шлепанцы. Но главное — руки, ладони, которые леди держит прямо перед собой, соединив их в некий крендель и тщась стереть с них воображаемую кровь… Вся фигура, как и фигуры ведьм, разом и смешна, и страшна. Самый ужас поставлен в смешное положение — так возникает гротеск, зловещий и тревожащий.

И ведьмы и леди Макбет теперь в восприятии Крэга — люди социального дна, человеческие обноски. Разнузданной волей Макбета все они выброшены на обочину трагедии, и если вообразить, что трагедия их пощадит, то все равно неминуемы нищета, голод, медленная смерть.

Крэг специально внушал исполнительнице роли леди Макбет, что не надо «бояться уродства», что она обязана «быть уродливой», что бывают «и в сорок пять лет старухи, которые выглядят на все восемьдесят»[[495]](#endnote-482). (Разумеется, актриса Флоренс Рид эскизом и советами Крэга пренебрегла. Фотография запечатлела ее в позе, которую отверг бы и герцог Мейнингенский: чуть ли не балетным жестом вытянула вперед руку с горящим светильником, другую руку изящно отвела назад, длинное платье в пол, гладко причесанные белые волосы, накрашенный ротик, «вдохновенные» глазки — и, конечно, больше тридцати лет ей не дашь.)

В первых эпизодах Макбет теперь виделся Крэгу тучным, самодовольным воякой, распираемым жаждой власти, предвкушающим славу и величие, заранее готовым к роли земного бога. Крэг сразу же водрузил фигуру Макбета на своего рода пьедестал: сценическое пространство пересекала крутая линия моста, на этом мосту, чуть левее центра, с копьем наперевес, стоял Макбет в ожидании почестей, которые он заслужил, а справа к нему не без опаски приближались другие воины.

Два эскиза I акта (I, 1 и I, 3), выполненные Крэгом разноцветными мелками (доминирует серо-голубое и ржаво-коричневое), очень красивы: великолепно найденный пролет моста сразу как бы возносил Макбета над миром, распростертым внизу, фиксировал момент победы и горделивую осанку триумфатора.

Если крэговский Макбет конца 1900‑х годов знал «упоение в бою», то Макбет конца 20‑х годов испытывал совсем иное упоение: не риск «темной бездны на краю», а чванство своей грубой силой. Крэг теперь называл Макбета «тупицей». Для этого тупицы Макбета {325} в словах «ужасное — прекрасно» не было ни загадки, ни парадокса. Напротив, он мог бы сказать, что только то и прекрасно, что внушает ужас. Внушать ужас — его привилегия, его страсть, его болезнь. Только вот этого — собственной болезни — ему понять не дано: «слуга дьявола», Макбет не догадывается, что, подымаясь все выше и выше по лестнице власти, совершая за убийством убийство, он постепенно превращается в маньяка. Ему кажется, что кровавая лестница ведет вверх, а она спускается вниз — в лабиринт безумия.

Эскизы, на которых запечатлены дальнейшие эпизоды трагедии, по самому характеру графики контрастно соотнесены с эскизами I акта. В набросках I акта победитель грозно стоит на фоне светлых небес посреди притихшего мира. В набросках II акта экспрессивные очертания сдвинувшихся с места параллелепипедов и кубов со всех сторон окружают Макбета, наступают на него. Фигура Макбета как бы утратила определенность очертаний. Она вписана в {327} тесноту кубов белой, рвущейся линией. Рисунок экспрессионистичен, и Макбет подобен бледному привидению: он будто в бреду, но и сам являет собой некую галлюцинацию. Его существование сомнительно.

Характерно: Крэг, применяя свои ширмы, на этот раз отказывается от устремленности ввысь, от вертикалей, ранее напоминавших небоскребы. Параллелепипеды и кубы, словно шатаясь, плывут вокруг Макбета. Они не достигают портала сцены, и высотность их своевременно пресечена, остановлена. Горизонтальные и косые линии хмуро рассекают пространство над головой тирана, прижимая его к планшету. Шекспировская метафора «карлик в плаще титана» умышленно сведена к однозначности: перед нами просто карлик, пигмей, ничтожество. Если тиран, то уж во всяком случае не титан, таков окончательный крэговский вердикт «по делу Макбета».

Столь же категоричны и столь же экспрессивны решения массовых сцен. В начале III акта Крэг нафантазировал многолюдную {328} массовку. Вереница черных людей с факелами (вероятнее всего, навеянная процессиями куклуксклановцев и потому-то предложенная Крэгом для американского спектакля) вторгается в замок, создавая образ озверевшей толпы. Такая же страшная в ярости и неистовстве толпа громил Макбета врывается в замок Макдуфа (IV, 2), чтобы растерзать его жену и детей. На эскизе надпись Крэга: «сплошная масса, толпа, но именно сплошная»[[496]](#endnote-483). Эти слова стоит сопоставить с крэговскими размышлениями о фашизме. «Не так-то легко определить, что такое фашизм, — писал он в 1927 г., — зато гораздо легче определить, что такое фашист: это {329} человек, который плечом к плечу с другими, без размышлений, идет за своим вожаком»[[497]](#endnote-484). Подобное восприятие фашистских толп, охваченных массовым психозом, экстазом разрушения, и было выражено в массовках «Макбета», как их тогда замышлял Крэг. Вся композиция «трагедии-мелодрамы» по идее Крэга завершалась апокалиптическим образом разрушенного Дунсинана: это — мир после гибели тирании, мир, тиранией опустошенный и изуродованный. Сценическая конструкция, сохраняя прежние очертания огромной подковы, полностью преображалась, превращалась в устрашающий хаос перекошенных линий, в бедлам искореженных {330} катастрофой решеток, патетически искривленных преград, в какое-то подобие гигантской разбомбленной тюрьмы. Ничего похожего на прежнее параллельное и мощное одухотворенное согласие крэговских вертикалей. Раньше движение вверх было на эскизах Крэга беспредельным и запредельным, оно уводило за края сценического портала, уносилось в небеса. Теперь оно кончается в пределах сцены острыми пиками, углами, внезапными обрывами разнонаправленных линий.

Крэг надеялся выстроить спектакль воинственный и горький, хотел внушить зрителям чувство тревоги за будущее. В его пометках на макбетовских эскизах 1928 г. нередко встречается выражение «суггестивный» — он имел в виду внушенный образ, внушенную идею, силу внушения, свойственную искусству.

Можно уловить нечто сходное между «Макбетом», каким он виделся тогда Крэгу, и «Трехгрошовой оперой» Брехта — Вайля, впервые с грандиозным успехом исполненной в Берлине в том же 1928 г. Брехт переделывал старинную «Оперу нищих» Джона Гэя (о постановке которой раньше подумывал и Крэг), сближая ее с современностью, чтобы сообщить миру о нависшей над ним опасности. Реальные общественные взаимоотношения у Брехта обнажались с веселым цинизмом, и в этой бесшабашной веселости слышалось подлинное счастье избавления от иллюзий и фраз, от осточертевшей лжи. Крэг сдвигал «Макбета» на грань мелодрамы, дабы столь же честно и прямо указать на угрозу тирании, которую он провидел.

В новой композиции уже не было веры, что мир может спасти герой. Взаимосвязь между трагедиями «Макбет» и «Гамлет», всегда волновавшая Крэга, теперь была разорвана. В этот макбетовский мир, в это макбетовское пространство Гамлет не войдет никогда. Да и сам Макбет стал уже другим. Весь смысл трагедии — в утверждении полнейшей тщеты макбетовского «шума и ярости».

Недаром именно эти слова — «шум и ярость» — избрал молодой Уильям Фолкнер в качестве заглавия романа, который начал писать в том самом 1928 г. В интервале между двумя войнами взгляд художников на героя и на героическое деяние стал скептическим, если не презрительным. Небывалая дотоле антипатия к героическому во всех его ипостасях была резко выражена в нескольких нашумевших романах, почти одновременно изданных в 1929 г.: «На западном фронте без перемен» Э.‑М. Ремарка, «Смерть героя» Р. Олдингтона, «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя и еще более грубо, даже злобно в «Путешествии на край ночи» Л. Селина (1932).

{332} Крэг начал свое «путешествие на край ночи» раньше всех этих прозаиков, что и не удивительно: ему сопутствовал Макбет.

Как мы помним, впервые Крэг еще ребенком вышел на сцену в Чикаго. По странному капризу судьбы его практическая театральная деятельность, которая в Америке началась, в Америке нью-йоркским «Макбетом» и закончилась.

Но Крэг на премьеру не приехал. Тому было много причин: за год до премьеры погибла Айседора Дункан, за несколько месяцев до премьеры умерла его мать, Эллен Терри — эти утраты глубоко опечалили Крэга. Кроме того, по-видимому, он в данном случае и не надеялся, что его эскизы получат мало-мальски убедительное сценическое воплощение. Ведь еще тогда, когда Росс приехал к нему в Геную, Крэг с разочарованием писал в дневнике, что американец «никогда не прочел ни одной строки в моих книгах, никогда не видел моих эскизов и рисунков», а его новых намерений не понял: идеи «не воспринимаются проворными людьми». Беседы со своим заокеанским гостем Крэг уподобил «игре в теннис исчезающими мячами, — ни один не возвращается от Росса»[[498]](#endnote-485). В этих условиях наивно было бы ожидать постановки, адекватной замыслу Крэга.

И действительно, спектакль Кникебокер-театра представлял собой весьма банальное зрелище в старомодно-викторианском духе. Крэговские гротески «трагедии — мелодрамы» американские постановщики и актеры не восприняли, дерзкие эскизы Крэга послужили поводом для создания робко-подражательных декораций.

В 1935 г. по приглашению директора московского Малого театра С. Амаглобели Крэг приехал в Москву, где пробыл два месяца. Как только он посмотрел два спектакля Малого театра, «Волки и овцы» и «Дон Карлос», сразу же всем стало ясно, что надежды Амаглобели привлечь Крэга к работе в «Доме Островского» беспочвенны. Вообще московские театральные впечатления Крэга в 1935 г. были, за исключением «Короля Лира» в Госете, не очень сильными. Вместе с Мэй Ланьфанем он смотрел «Принцессу Турандот» и снисходительно похвалил «легкую вещицу», куда Вахтангов «бросил веселость своего духа». Видел в Камерном театре «Египетские ночи», в ГосТИМе — «33 обморока», но газетные репортеры никаких похвал от него не дождались. По-настоящему горячо, взволнованно и пылко он восторгался только «Лиром» — игрой Михоэлса, декорациями Тышлера. Редчайший, если не уникальный случай в жизни Крэга: этот спектакль он просмотрел четырежды. В частности, сказал, что «сценические вещи в “Лире” были бесценной помощью постановке — и все вместе блестяще сотрудничало с актерами. Таким образом, пьеса была раскрыта {334} для нашего понимания, и каждый момент из 4 1/2 часов представления был восхитителен»[[499]](#endnote-486).

Оставим на долю биографов догадки, почему ни Крэг, ни Станиславский в 1935 г. повидаться не захотели (а не хотели оба, это факт), почему Крэг так много времени провел с Мейерхольдом и Таировым, в их театрах и в их домах, хотя и в ГосТИМе, и в Камерном он видел определенно слабые спектакли. Интересно другое: Крэг возражал против того, чтобы его называли «театральным мыслителем, философом». Он говорил: «Я человек — вам это может показаться парадоксальным — действительности и конкретного опыта. Все мои теоретические положения, как и режиссерские идеи, явились результатом исключительно проверенной на опыте долголетней практики»[[500]](#endnote-487).

Будущее все же по справедливости оценило Крэга прежде всего как театрального мыслителя. В конце книги Дени Бабле о жизни и творчестве Крэга приведен внушительный перечень его учеников и последователей. Французский театровед говорит о воздействии Крэга на Мейерхольда и Брехта, на теории Антонена Арто, о влиянии Крэга, заметном в творчестве Леопольда Йеснера, в сценографии Александры Экстер, Рене Альё, Иозефа Свободы и др. Список мастеров театра, многое у Крэга почерпнувших, продолжить легко — среди них и Теренс Грей, и Жан-Луи Барро, и Жан Вилар, и Питер Брук, и Джорджо Стрелер, и Патрис Шеро, и Отомар Крейча, и Питер Холл и, конечно же, Юрий Любимов вместе с его сценографом Давидом Боровским.

Но идеи Крэга живут не только в работах тех или иных конкретных мастеров. Эти идеи, провозглашенные и экспериментально опробованные в начале века, изменили язык современного театра, дали ему новые средства выразительности, а вместе с тем вернули ему и некоторые старые, коренные, изначально театру присущие свойства.

По-разному соотносясь и соприкасаясь с театральными идеями Станиславского, Мейерхольда, Брехта, с ними вплотную смыкаясь или же далеко от них уходя, театральная эстетика Крэга стала ныне, к концу столетия, всеобщим достоянием. Она усвоена не только театром, но и кинематографом наших дней — теми искусствами, чья образная энергия и образная сущность сконцентрированы в актере.

Театральное искусство XIX столетия развивалось вслед за великой литературой века, за прозой Бальзака и Золя, Толстого и Достоевского, подхватывая повествовательные темпы и размеренные ритмы реалистического романа, вбирая в себя его описательный метод и аналитический стиль. Театр XX в. движется вместе с искусством новой эпохи, улавливает ее напряженную {335} пульсацию, ощутимую в творчестве Пруста и Пикассо, Джойса и Кандинского, Шагала и Кафки, Фолкнера и Шостаковича, Чаплина и Феллини, Манцу и Маркеса. Особенность эволюции Крэга состоит в том, что его искания устремились по шекспировскому трагедийному руслу: он сумел ввести поэзию Шекспира в форму, закономерную для искусства нашего времени.

Крэг опирался только на классику, но смотрел не в прошлое, а в будущее. Новое он находил в сфере вечного.

Отбросив заботы об отождествлении сценической жизни с жизнью реальной (сегодняшней или давнишней), Крэг разорвал цепь фабульной последовательности, сковывавшую целиком зависимый от литературы докрэговский театр и предложил формы собственно сценического обобщения. В его искусстве однозначность уступила место многозначности, законченность — бесконечности, аналитический метод отвергнут ради свободного потока ассоциаций, тщательно подготовленная иллюзия — ради магии сценических образов.

В отличие от Рейнхардта, Мейерхольда или Вахтангова и многих их последователей, Крэг никогда не прибегал к обнажению приема, не разоблачал тайны театра и не приоткрывал его «кухню»; точно так же он был абсолютно равнодушен к идее театра-праздника. По Крэгу лишь самодвижение искусства, таинственное для публики, способно перенести потрясенного зрителя в мир духовных борений, больших страстей, высоких дум.

Открытые Крэгом новые принципы преобразили все три основных компонента сценического искусства: время, место и действие. Действие перестало повиноваться логике причинно-следственных связей: эти связи сознательно оборваны. Ярмо детерминизма было сброшено. Один эпизод сопрягался с другим по логике свободного, внешне как будто бы даже произвольного сопоставления. Связь воспринималась лишь как условность. Эпизоды монтировались один за другим так, как диктует фантазия автора спектакля, а не так, как их выстраивает в неразрывный ряд жизненная необходимость. Новый метод связи, впервые практически примененный в московском «Гамлете», быстро подхватили Мейерхольд на театре и Эйзенштейн в кино. (Оба они признавали, что Крэг оказал на них прямое влияние.) То, что Эйзенштейн позднее называл «монтаж аттракционов», есть, в сущности, именно крэговский монтаж эпизодов по тайной связи, по скрытому, подспудному ходу мысли и по свободной ассоциации. «Аттракцион (в разрезе театра), — писал Эйзенштейн, — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения {336} воспринимающего»… И далее Эйзенштейн резюмировал: «Путь познавания — “через живую игру страстей” — специфический для театра»[[501]](#endnote-488). Этот путь когда-то был указан Шекспиром и сцене XX в. предложен Крэгом. Эпизоды в крэговской структуре спектакля соотнесены один с другим так, что предшествующее впечатление сохраняется в последующем, действие идет толчками, ударами, все активнее вторгаясь в сознание зрителя. Композиция целого складывается в расчете на могущество зрительского воображения. Идея сперва мерцает, а потом осознается в потоке сменяющихся ассоциаций и дает их течению общий, целостный смысл.

Единство восприятия возникает на высоте поэтического обобщения — там, где судьба значительнее, нежели событие, символ важнее конкретности, метафора сильнее факта.

Метаморфоза не требует пояснений, она совершается потому, что метаморфоза свойственна самой природе театра. «Я превращаюсь, следовательно я существую», — мог бы сказать актер. «Я превращаюсь, значит, я живу», — вот что говорит публике крэговская «сцена с тысячью лиц» и вот что придает цельность драматическому действию, как его понимал Крэг.

Актерский образ, ранее опознаваемый и узнаваемый публикой, согласно идее Крэга, теперь был призван выполнять иную миссию: не доказывать свое тождество с реальностью, не искать в ней ни оправдания, ни обоснования, но с нею спорить, над ней возвышаться. Вместо задачи освоения действительности ставилась задача ею овладеть и вступить с нею в противоборство. Искусство не уподоблялось жизни и не уравнивалось с жизнью, искусство поднималось над жизненным опытом, дабы с высоты идеала дать ответ на главные вопросы бытия.

Понятие места, священное для театра второй половины XIX в., в системе Крэга обрело новое значение. Прежний театр уделял максимум внимания обстановке места действия, его детальнейшей обоснованности, его оснащению множеством убеждающих подробностей, его трактовке — пышной или нищей, исторической или современной, его истолкованию как образа среды, окружающей героя. Театр бывал счастлив, когда ему удавалось пригласить зрителей «в гости к сестрам Прозоровым». На сцене Крэга герои, как и у Шекспира, находились везде и нигде. Трагическая геометрия Крэга отвергла конкретность и заменила ее абстракцией. Он говорил: «Когда я ставил великую драму, я никогда не стремился показать публике точный облик архитектуры того или иного периода. Я всегда чувствовал, что каждая великая пьеса заключает в себе свою собственную архитектуру»[[502]](#endnote-489). Танец архитектуры, провоцируя вольную игру ассоциаций, сопровождался мощными световыми и звуковыми аккордами ради одной единственной цели, {337} ради того, чтобы приобщить зрителя к философскому содержанию творческого акта, совершающегося на театре.

Выработав новый принцип оформления, способного трансформироваться на глазах у зрителей, Крэг впервые в сценическом искусстве решил проблему создания множественности вариаций единой целостной формы.

Место действия лишено конкретных опознавательных знаков, пространственные координаты геометрически чисты. Их чистотой заявляет о себе основная привилегия театра: его право интересоваться исключительно жизнью человеческого духа, пренебрегая (в отличие, например, от предметной живописи или кинематографа) внешними атрибутами реальности, современным или историческим антуражем.

Материальное, царившее на прежней сцене, подчинялось теперь духовному, ответственность, возлагавшаяся на среду, перекладывалась на плечи героя. Пространство, которое прежде диктовало протагонисту свою волю, задвигалось, дабы перед ним расступиться, обнаружило готовность стать всем, чем угодно герою.

В движущемся пространстве проблема быстрой смены места действия многоэпизодной шекспировской драмы решалась без затруднений, а понятие времени обретало новый смысл. Трагическое время — время внутреннее, сжатое до предела, оно зависит от героя, от напряжения жизни его духа, героем пускается в ход, может быть ускоренным или замедленным, скачкообразным или неслышно подползающим из-за спины, а может и вовсе остановиться, застыть, замереть. Более того, время может вернуться и вспять, как бы оглядываясь назад и прибегая к инверсии. С движением реального маятника оно не согласуемо и не соотносимо. Десятилетие жизни проскальзывает за минуту или вообще изымается, пропускается, мгновение растягивается и, если нужно, недвижимо стоит, повинуясь власти режиссера.

Так замирало время в «Гамлете» Питера Брука, когда всю сцену охватывала тьма, и луч прожектора освещал одно только лицо Пола Скофилда, начинавшего монолог «Быть или не быть». Все исчезало, кроме лица Гамлета, и все останавливалось, кроме движения гамлетовой мысли. В «Гамлете» Юрия Любимова в Театре на Таганке Владимир Высоцкий произносил этот же монолог трижды, и время покорно стояло, дожидаясь, пока Гамлет троекратно пройдет по грани бытия и небытия.

В том же любимовском спектакле мощные взмахи огромного занавеса в пределах сцены обозначали и перемены места действия, и неизменность места действия. Подобно крэговским ширмам, занавес, устроенный Боровским, магически преображая пространство, провоцировал и возбуждал ассоциативные способности зрителей, {338} и действие шло вереницей эмоциональных потрясений, Которые сливались в неостановимом и необратимом потоке шекспировской трагедийной мысли.

Возникшая из шекспировской образности театральная концепция Крэга способна сокращать или удлинять дистанцию между актером и зрителем.

Шут — близко и низко, герой — высоко и далеко.

В эту универсальную концепцию одинаково просто вписываются и Лоренс Оливье, и Чарли Чаплин, и Джульетта Мазина, и Алиса Коонен, и комедия, и трагедия. Не умещается в нее только то, что называется «драмой». Концепция Крэга приемлет крайности высокого и низкого жанров, но отворачивается от «золотой середины».

На крэговском языке разговаривают герои и шуты, титаны и пигмеи, этим языком одинаково уверенно владеют и брехтовский Галилей, и брехтовский Артуро Уи, но — не мамаша Кураж. Для матушки Кураж, обыкновенной женщины, влачащей за собою свой «дом», свой бытовой воз, Брехт вынужден был искать другой язык, другую орфографию, другой синтаксис.

Новое понимание триединства времени, места и действия в сценическом искусстве, понимаемом как «медиум режиссуры», привело к осознанию целостности «тотального театра» (оба эти выражения принадлежат Жану-Луи Барро).

Мы далеки от мысли, что современный язык театра сотворил один Крэг. Нет, у него были многочисленные, а среди них и великие соавторы: Станиславский, Мейерхольд, Брехт. Кроме того, сценическую клавиатуру существенно расширили и видоизменили режиссеры, которые начали свою жизнь в искусстве позднее — в 30 – 60‑е годы. Но тем не менее идеи Крэга в нынешнем театре живут, их воздействие ощутимо всякий раз, когда сцена способна бывает соотнести земное с духовным, обыденное — с героическим, реальное — с идеальным.

# **{339}** Основные даты жизни и творчества Эдварда Гордона Крэга

#### 1872

16 января в Стивенидже (Хэртфордшир, Англия) родился Эдвард Гордон, сын актрисы Эллен Терри и Эдварда Уильяма Годвина, архитектора, художника, критика.

#### 1885

в гастрольной поездке Эллен Терри по США, в Чикаго, исполняет роль мальчика в пьесе Уильяма Уилса «Евгений Арам».

#### 1886

6 сентября умер отец Крэга, Годвин.

#### 1889

28 сентября дебютирует на сцене лондонского театра Лицеум, которым руководил Генри Ирвинг, в роли Артура Сент-Валери в мелодраме Филиппа Уотса «Мертвое сердце».

#### 1891

исполняет в театре Лицеум роли Малькольма в «Макбете» и Лоренцо в «Венецианском купце».

#### 1892

5 января играет Кромвела в «Генрихе VIII»;

10 ноября играет Освальда в «Короле Лире»;

посещает студию Губерта ван Херкоммера.

#### 1893

оставаясь в театре Лицеум, все чаще играет в небольших труппах, гастролирующих в провинции, выступает в ролях Петруччо («Укрощение строптивой»), Кассио («Отелло») и др.;

декабрь — первая самостоятельная режиссерская работа: постановка комедии Мюссе «Любовью не шутят» в Аксбриджа;

сотрудничество с художниками Уильямом Николсоном и Джеймсом Прайдом.

#### 1894

3 сентября впервые выступает в роли Гамлета.

#### 1895

осуществляет постановку пьесы С. Кауарта «Франсуа Вийон, поэт и убийца» в Абердине, играет роль Вийона.

#### 1896

в Чатеме, близ Лондона, в спектаклях труппы Сары Торн играет роли Петруччо, Макбета, Гамлета;

22 сентября играет Арвирагуса в «Цимбелине» в театре Лицеум;

19 декабря играет Эдуарда IV в «Ричарде III» в театре Лицеум.

#### 1897

17 мая играет Гамлета в лондонском театре «Олимпик»;

уходит из театра Лицеум и прекращает актерскую деятельность;

знакомится с дирижером и органистом Мартином Шоу.

#### 1898

овладевает мастерством гравюры по дереву;

начинает издавать журнал «Страница».

#### 1899

первый эскиз к «Гамлету».

#### 1900

17 мая премьера оперы Перселла «Дидона и Эней» в зале Хэмпстедской консерватории в постановке и декорациях Крэга. Дирижер Мартин Шоу.

#### 1901

26 марта новая сценическая редакция «Дидоны и Энея» и премьера оперы Перселла «Маска любви» в постановке и декорациях Крэга в лондонском Коронет-театре. Дирижер Мартин Шоу.

#### 1902

10 марта премьера «Ациса и Галатеи» Генделя в постановке и декорациях Крэга в лондонском театре Грэйт Куин Стрит. Дирижер Мартин Шоу;

декабрь — премьера музыкальной драмы Лоренса Хаусмана «Вифлеем» в {340} постановке и декорациях Крэга в зале лондонского Империал-института. Дирижер Мартин Шоу.

#### 1903

31 января премьера спектакля «Меч и песня» Р. Лэджа в постановке Фреда Терри на сцене лондонского театра Шефтсбери, декорации и эскизы костюмов Крэга;

15 апреля премьера «Викингов» («Воителей Гельголанда») Ибсена в лондонском Империал-театре Эллен Терри в постановке и декорациях Крэга;

23 мая премьера «Много шума из ничего» в Империал-театре в постановке и декорациях Крэга, в роли Беатриче — Эллен Терри;

знакомится с графом Гарри Кесслером.

#### 1904

август — покидает Англию;

знакомится в Веймаре с архитекторами Анри Ван де Вельде, Иозефом Гофманом, художником Морисом Дени;

работает над декорациями к «Спасенной Венеции» Отвея для берлинского Лессинг-театра Отто Брама;

декабрь — знакомится с Айседорой Дункан.

#### 1905

знакомится с режиссером Максом Рейнхардтом;

первый эскиз Крэга к «Макбету»;

делает эскизы к «Электре» Гофмансталя для Элеоноры Дузе (спектакль не

был осуществлен);

пишет и издает книгу «Искусство театра».

#### 1906

выставки эскизов Крэга в Лондоне, Роттердаме, Флоренции;

5 декабря премьера «Росмерсхольма» Ибсена в театре Пергола во Флоренции в декорациях Крэга, в роли Ребекки Вест — Элеонора Дузе.

#### 1907

поселяется во Флоренции;

пишет статьи «Артисты театра будущего» и «Актер и сверхмарионетка»;

выполняет цикл офортов «Движение»;

создает первый макет принципиально новой сцены с подвижными ширмами.

#### 1908

получает приглашение К. С. Станиславского осуществить постановку в Московском Художественном театре;

по договоренности с руководителем лондонского «Театра Его Величества» Бирбомом Три работает над планом постановки «Макбета» (спектакль не был осуществлен);

март — выпускает первый номер театрального журнала «Маска»;

октябрь — приезжает в Москву для переговоров со Станиславским.

#### 1909

апрель — май совместно со Станиславским работает в Петербурге и Москве над постановкой «Гамлета»;

устраивает во Флоренции экспериментальную студию «Арена Гольдони».

#### 1910

15 февраля – 10 апреля работает в Москве над постановкой «Гамлета»;

разрешает поэту и драматургу Уильяму Йетсу впервые применить систему ширм в Театре Аббатства в Дублине;

получает патент на изобретенную им систему ширм.

#### 1911

выпускает в свет сборник статей «Об искусстве театра»;

выставки эскизов и макетов Крэга в Лондоне и Нью-Йорке;

23 декабря премьера «Гамлета» в Московском Художественном театре. Постановка Гордона Крэга и К. С. Станиславского. Режиссер Л. А. Сулержицкий, музыка И. А. Саца, в роли Гамлета — В. И. Качалов.

#### 1912

сентябрь — выставка 95 рисунков и 7 макетов к «Гамлету» и «Макбету» в Лондоне.

#### 1913

издание большого альбома эскизов Крэга «К новому театру» с его комментариями и размышлениями об искусстве сцены;

открывает во Флоренции Школу театрального искусства.

#### **{341}** 1914

февраль — участвует в международной выставке театральных художников в Цюрихе, знакомится с Адольфом Аппиа;

завершает большой макет для постановки «Страстей по Матфею» И. С. Баха.

#### 1915

в связи с начавшейся первой мировой войной прерывается издание журнала «Маска», закрывается Школа театрального искусства;

Крэга посещает во Флоренции французский режиссер Жак Копо.

#### 1918

поселяется в Рапалло близ Генуи;

на протяжении года издает журнал «Марионетка»;

возобновляет издание журнала «Маска».

#### 1919

издает книгу «Театр в движении».

#### 1923

выпускает в свет книгу «Сцена» с приложением лучших офортов из цикла «Движение» 1907 г.

#### 1925

поселяется в Стурле близ Генуи.

#### 1926

17 ноября, премьера «Претендентов на престол» Ибсена в Королевском театре в Копенгагене, осуществленная Иоганном и Адамом Паульсенами по плану Крэга, в его декорациях.

#### 1928

21 июля смерть Эллен Терри;

19 ноября премьера «Макбета» в нью-йоркском Кникербокер-театре, осуществленная режиссером Джорджем Тэйлором и художником Дугласом Россом по эскизам и постановочному плану Крэга.

#### 1929

прекращается издание журнала «Маска»;

выходит в свет «Гамлет» Шекспира в издании «Кранах-прессе», в немецком переводе Шлегеля с добавлениями к тексту Герхардта Гауптмана и с 72 гравюрами Крэга.

#### 1930

повторение веймарского издания «Гамлета» на языке оригинала с 75 гравюрами Крэга;

издает книгу «Генри Ирвинг».

#### 1931

издает книгу «Эллен Терри и ее тайное “я”».

#### 1935

приезд Крэга в Москву, знакомство со спектаклями советских театров, беседы с Вл. И. Немировичем-Данченко, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым, С. М. Михоэлсом;

встречи с Б. Брехтом, Э. Пискатором и Мэй Ланьфанем;

отвергает предложение Муссолини поставить в римском Колизее спектакль «Камо грядеши» по Г. Сенкевичу.

#### 1936

покидает Италию и переселяется во Францию.

#### 1937

работает над гравюрами к «Робинзону Крузо» Д. Дефо.

#### 1939

в Нью-Йорке выходит в свет издание «Макбета» с иллюстрациями Крэга.

#### 1945

встреча с актером и режиссером Жаном-Луи Барро в Париже.

#### 1953

Крэга посещает в Вансе молодой режиссер Питер Брук.

#### 1957

издает книгу воспоминаний «Указатель к истории моих дней».

#### 1959

Крэга посещает в Вансе артист Лоренс Оливье.

#### 1962

90‑летие Крэга, выставки его эскизов, гравюр и макетов в Лондоне, Париже, Амстердаме, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и др. городах.

#### 1966

29 июля Крэг умер в Вансе, Франция, в возрасте 94 лет.

# **{349}** От автора

Выражаю глубокую признательность всем, кто щедро помог мне в работе над книгой советами и материалами, прежде всего Г. А. Недошивину, А. А. Аниксту, А. В. Бартошевичу, зарубежным коллегам Lesley Milne (Англия), Denis Bablet, Béatrice Picon (Франция), Fausto Malcovati (Италия), Ellendea and Carl Proffer, Alma H. Law, Herbert Marshall, Arnold Rood (США), а также директору Центральной научной библиотеки ВТО В. П. Нечаеву, сотрудницам библиотеки Е. Г. Гнесиной и Г. В. Фискаловой, старшему научному сотруднику музея МХАТ О. А. Радищевой и особенно К. Л. Рудницкому.

*Татьяна Бачелис*

# **{342}** Примечания

### Принятые сокращения

1. *Bablet*, Craig — *Bablet D*. Edward Gordon Craig. Paris, 1962.

2. *Bablet*, Le Décor — *Bablet D*. Esthétique générate du Décor de Théâtre de 1870 à 1914. Paris, 1965.

3. *Craig Edward* — *Craig Ed*. Gordon Craig. The Story of his Life. N. Y., 1968.

4. *Index* — Craig Edward Gordon. Index to the Story of my Days. N. Y., 1957.

5. *Kindermann* — *Kindermann H*. Theatergeschichte Europas, Bd. VII – X. Salzburg, 1965 – 1974.

6. *Senelick* — *Senelick L*. The Craig — Stanislavsky «Hamlet» at the Moscow Art Theatre. — Theatre Quarterly, vol. 22. L., 1976.

7. *Виноградская* — *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 1 – 4. М., 1971 – 1976.

8. *Немирович* — *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма, т. 1 – 2. М., 1979.

9. *Станиславский* — *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8‑ми т. М., 1954 – 1961.

10. *Строева* — *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского, 1898 – 1917. М., 1973.

11. *Чушкин* — *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов. М., 1966.

1. The Victorian Mind. L., 1969, p. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Уилсон Э*. Мир Чарльза Диккенса. М., 1975, с. 76. [↑](#endnote-ref-3)
3. The Victorian Mind, p. 5. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Уиттик Ар*. Европейская архитектура XX века. М., 1960, с. 14. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Ruskin I*. Works in 39 volumes, vol. 10. L., 1903 – 1912, p. 212. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Моррис У*. Искусство и жизнь. М., 1973, с. 331, 334. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же, с. 19. [↑](#endnote-ref-8)
8. Victorian Dramatic Criticism. L., 1971, p. 352. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Joseph B*. The Tragic Actor. L., 1959, p. 336. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Росси Э*. Сорок лет на сцене. Л., 1976, с. 230. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Сноу Ч. П*. Троллоп. М., 1981, с. 32. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Rosenfeld S*. A short History of Scene Design in Great Britain. Oxford, 1973, p. 120. [↑](#endnote-ref-13)
13. Victorian Dramatic Criticism, p. 96 – 97. [↑](#endnote-ref-14)
14. Kindermann, Bd. VII, S. 94. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Speaight R*. Shakespeare on the Stage. L., 1973, p. 45. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Rosenfeld S*. Op. cit., p. 122. [↑](#endnote-ref-17)
17. Victorian Dramatic Criticism, p. 100 – 101. [↑](#endnote-ref-18)
18. *Joseph B*. Op. cit., p. 336. [↑](#endnote-ref-19)
19. Воспроизведена в цит. выше кн.: *Speaight R*., p. 34 – 35. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Rosenfeld S*. Op. cit., p. 125. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Уилсон Э*. Указ. соч., с. 160. [↑](#endnote-ref-22)
22. *Сноу Ч. П*. Указ. соч., с. 101. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Speaight R*. Op. cit., p. 45. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Зингерман Б. И*. Жан Вилар и другие. М., 1964, с. 190 – 191. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Бэт П*. Живопись прерафаэлитов за все время ее существования. СПб., 1900, с. 8. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Моррис У*. Указ. соч., с. 396. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Венгерова З. А*. Собр. соч., т. 1. СПб., 1913, с. 49. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Ревалд Дж*. История импрессионизма. Л.; М., 1959, с. 99 – 100. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Rosenfeld S*. Op. cit., p. 128. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Kindermann*, Bd. VII, S. 101. [↑](#endnote-ref-31)
31. *Laube H*. Gesammte Werke. Leipzig, o. J., Bd. 6, S. 110. [↑](#endnote-ref-32)
32. Ibid., Bd. 5, S. 33. [↑](#endnote-ref-33)
33. См., напр.: История западноевропейского {343} театра, т. 4. М., 1964, с. 300. [↑](#endnote-ref-34)
34. *Richter H*. Unser Burgtheater. Wien, 1918, S. 41. [↑](#endnote-ref-35)
35. *Гервинус*. Шекспир, т. 3. СПб., 1877, с. 187, 195, 221 – 223. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Белинский В. Г*. Собр. соч.: В 13‑ти т. М., 1953 – 1959, т. 2, с. 293. [↑](#endnote-ref-37)
37. *Станиславский*, т. 1, с. 162. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. худож. произв.: В 13‑ти т. М.; Л., т. XII, 1929, с. 91. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Станиславский К. С*. Статьи, беседы, речи, письма. М., 1953, с. 175. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Манн Т*. Собр. соч.: В 10‑ти т., т. 10. М., 1961, с. 362. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Kindermann*, Bd. VII, S. 241. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Simonson L*. The Stage is Set. N. J., 1932, p. 272 – 273. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Kindermann*, Bd. VII, S. 237. [↑](#endnote-ref-44)
44. *Frenzel K*. Berliner Dramaturgie, Bd. II. Hannover, 1877, S. 112. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Antoine A*. Mes souvenirs sur le Théâtre Libre. P., 1921, p. 112, 113. [↑](#endnote-ref-46)
46. *Craig E. G*. Henry Irving. N. Y. — Toronto, 1930, p. 111. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Терри Э*. История моей жизни. Л.; М., 1963, с. 137 – 139, 142. [↑](#endnote-ref-48)
48. Victorian Dramatic Criticism, p. 115 – 117. [↑](#endnote-ref-49)
49. Артист, № 37. M., 1894, с. 157 – 158. [↑](#endnote-ref-50)
50. Victorian Dramatic Criticism, p. 120. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Brown J. R*. Free Shakespeare. L., 1978, p. 6. [↑](#endnote-ref-52)
52. Victorian Dramatic Criticism, p. 122. [↑](#endnote-ref-53)
53. Бернард Шоу о драме и театре. М.; Л., 1963, с. 251, 253, 417, 481 – 487. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Сноу Ч. П*. Указ. соч., с. 24. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Irving H*. The Drama. L., 1893, p. 44. [↑](#endnote-ref-56)
56. *Сноу Ч. П*. Указ. соч., с. 61. [↑](#endnote-ref-57)
57. *Craig E. G*. Op. cit., p. 191. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Гвоздев А. А*. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.; М., 1939, с. 278. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Терри* З. Указ. соч., с. 137. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Моэм С*. Подводя итоги. М., 1957, с. 108. [↑](#endnote-ref-61)
61. Victorian Dramatic Criticism, p. 116. [↑](#endnote-ref-62)
62. *Kindermann*, Bd. VII, S. 109. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Терри Э*. Указ. соч., с. 208. [↑](#endnote-ref-64)
64. Victorian Dramatic Criticism, p. 134. [↑](#endnote-ref-65)
65. Ibid., p. 121 – 122. [↑](#endnote-ref-66)
66. *Терри Э*. Указ. соч., с. 291. [↑](#endnote-ref-67)
67. Цит. по: *Kindermann*, Bd. VII, S. 107. [↑](#endnote-ref-68)
68. *Терри Э*. Указ. соч., с. 288. [↑](#endnote-ref-69)
69. *Аникст А. А*. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980, с. 160. [↑](#endnote-ref-70)
70. Там же, с. 328 – 333. [↑](#endnote-ref-71)
71. Там же, с. 247 – 249. [↑](#endnote-ref-72)
72. The Victorian Mind. L., 1969, p. 180. [↑](#endnote-ref-73)
73. *Zola E*. Le Naturalisme au Théâtre. P., 1881, p. 99. [↑](#endnote-ref-74)
74. Ibid., p. 137, 183. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Тэн И*. Философия искусства. М., 1933, с. 9. [↑](#endnote-ref-76)
76. *Antoine A*. Causerie sur la mise en scène. P., 1921, p. 306. [↑](#endnote-ref-77)
77. *Dhomme S*. La mise en scène contemporaine D’André Antoine à Bertolt Brecht. P., 1959, p. 42. [↑](#endnote-ref-78)
78. *Bablet*, Décor, p. 123. [↑](#endnote-ref-79)
79. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков. М.; Л., 1939, с. 91. [↑](#endnote-ref-80)
80. Shaw on the Theatre. N. Y., 1958, p. 65 – 67. [↑](#endnote-ref-81)
81. Бернард Шоу о драме и театре. Л.; М., 1963, с. 25. [↑](#endnote-ref-82)
82. Подробнее об этом см.: *Образцова А. Г*. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965. [↑](#footnote-ref-2)
83. Писатели Англии о литературе. М., 1981, с. 219. [↑](#endnote-ref-83)
84. *Пирсон X*. Бернард Шоу. М., 1977, с. 144. [↑](#endnote-ref-84)
85. И.‑В. Гете об искусстве. М., 1975, с. 421. [↑](#endnote-ref-85)
86. *Tieck L*. Schriften. Bd. 28. В., 1854, S. 264 – 269. [↑](#endnote-ref-86)
87. *Вагнер Р*. Избранные работы. М., 1978, с. 35, 358. [↑](#endnote-ref-87)
88. *Бартошевич А*. «Пиршество для глаз» и Уильям Поул. — Театр, 1981, № 7, с. 120 – 129. [↑](#endnote-ref-88)
89. Там же, с. 124 – 125. [↑](#endnote-ref-89)
90. Бернард Шоу о драме и театре, с. 302, 422. [↑](#endnote-ref-90)
91. *Styan J. L*. The Shakespeare Revolution. Cambridge, 1977, p. 48. [↑](#endnote-ref-91)
92. Ibid., p. 49. [↑](#endnote-ref-92)
93. Victorian Dramatic Criticism. L., 1971, p. 152, 154. [↑](#endnote-ref-93)
94. *Styan J. L*. Op. cit., p. 48. [↑](#endnote-ref-94)
95. *Speaight R*. William Poel and the Elizabethan Revival. L., 1954, p. 57. [↑](#endnote-ref-95)
96. {344} *Бэт П*. Живопись Прерафаэлитов за все время ее существования. СПб., 1900, с. 77. [↑](#endnote-ref-96)
97. *Barilli В*. Les Préraphaélites. P., 1976, p. 22. [↑](#endnote-ref-97)
98. *Лосев А. Ф*. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 4, 5. [↑](#endnote-ref-98)
99. *Мандельштам О*. О поэзии. Л., 1928, с. 42. [↑](#endnote-ref-99)
100. Проблемам новой драмы посвящены содержательные книги: *Шах-Азизова Т. К*. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966; *Зингерман Б. И*. Очерки истории драмы XX века. М., 1977. [↑](#footnote-ref-3)
101. *Стриндберг А*. Характеры Шекспира. — Журнал Театра литературно-художественного общества, 1908/1909, № 8, с. 24 – 25. [↑](#endnote-ref-100)
102. *Зингерман Б*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 197, 198. [↑](#endnote-ref-101)
103. Вопросы лит‑ры, 1969, № 7, с. 94. [↑](#endnote-ref-102)
104. *Maeterlinck M*. Le Trésor des Humbles. P., 1896, p. 187. [↑](#endnote-ref-103)
105. *Шкунаева И. Д*. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973, с. 60. [↑](#endnote-ref-104)
106. *Гвоздев А. А*. Указ. соч., с. 110. [↑](#endnote-ref-105)
107. *Bablet*, Décor, p. 150. [↑](#endnote-ref-106)
108. *Dhomme S*. Op. cit., p. 75. [↑](#endnote-ref-107)
109. *Asian O*. L’acteur au XX siècle. P., 1974, p. 100. [↑](#endnote-ref-108)
110. Мастера искусства об искусстве, т. V, кн. 1. М., 1969, с. 165. [↑](#endnote-ref-109)
111. *Roblcher J*. Le Simbolisme au Théâtre. P., 1957, p. 115. [↑](#endnote-ref-110)
112. *Dhomme S*. Op. cit., p. 78. [↑](#endnote-ref-111)
113. *Fort P*. Mes Mémoires. Toute la vie d’un poète. P., 1944, p. 34. [↑](#endnote-ref-112)
114. *Lalou R*. Le théâtre en Françe dupuis 1900. P., 1958, p. 34. [↑](#endnote-ref-113)
115. *Kindermann*, Bd. IX, S. 82. [↑](#endnote-ref-114)
116. *Bablet*, Décor, p. 169. [↑](#endnote-ref-115)
117. *Dhomme S*. Op. cit., p. 81. [↑](#endnote-ref-116)
118. Крэг родился в 1872 г., отцом его был известный архитектор и декоратор Эдвард Уильям Годвин, Поскольку Терри тогда еще не развелась со своим первым мужем, художником Джорджем Фредериком Уотсом, незаконнорожденного сына крестили поздно, в возрасте 16 лет. Терри — ирландка по отцу, шотландка по матери, Годвин — англичанин. [↑](#footnote-ref-4)
119. *Craig Edward*, p. 97. [↑](#endnote-ref-117)
120. *Bablet*, Craig, p. 34. [↑](#endnote-ref-118)
121. Ibid., p. 39. [↑](#endnote-ref-119)
122. *Терри Э*. История моей жизни. Л.; М., 1963, с. 317. [↑](#endnote-ref-120)
123. Index, p. 21. [↑](#endnote-ref-121)
124. *Bablet*, Craig, p. 37. [↑](#endnote-ref-122)
125. *Крэг Г*. Из воспоминаний о Сальвини. — Культура театра, 1921, № 7 – 8, с. 41 – 43. [↑](#endnote-ref-123)
126. *Craig E. G*. Henry Irving. N. Y. — Toronto, 1930, p. 77. [↑](#endnote-ref-124)
127. *Index*, p. 248. [↑](#endnote-ref-125)
128. *Brophy B*. Berdsley and his World. L., 1976, p. 56. [↑](#endnote-ref-126)
129. Ibid., p. 58. [↑](#endnote-ref-127)
130. *Craig Edward*, p. 99. [↑](#endnote-ref-128)
131. *Bablet*, Craig, p. 37 – 38. [↑](#endnote-ref-129)
132. *Д’Оревильи Б*. Дендизм и Джордж Бреммель. М., 1912, с. 30. [↑](#endnote-ref-130)
133. Писатели Англии о литературе, с. 147, 163. [↑](#endnote-ref-131)
134. *Merle R*. Oscar Wilde. P., 1957, p. 115. [↑](#endnote-ref-132)
135. *Шестаков Д*. Парадоксалисты. — Театр, 1977, № 3, с. 152. [↑](#endnote-ref-133)
136. *Моэм С*. Подводя итоги. М., 1957, с. 29, 30. [↑](#endnote-ref-134)
137. *Index*, p. 211, 227. [↑](#endnote-ref-135)
138. *Конен В*. Перселл и опера. М., 1978, с. 19, 85. [↑](#endnote-ref-136)
139. *Конен В*. Путь американской музыки. М., 1977, с. 158. [↑](#endnote-ref-137)
140. Index, p. 225 – 228. [↑](#endnote-ref-138)
141. *Извеков Н. П*. Свет на сцене. Л.; М., 1940, с. 240. [↑](#endnote-ref-139)
142. *Craig E*. Cordon Craig and Hubert von Kerkomer. — Theatre Research, vol. X, № 1, 1969, p. 11. [↑](#endnote-ref-140)
143. Ibid., p. 12. [↑](#endnote-ref-141)
144. *Bablet*, Craig, p. 57. [↑](#endnote-ref-142)
145. *Craig Edward*, p. 162. [↑](#endnote-ref-143)
146. *Конен В*. Перселл и опера, с. 86. [↑](#endnote-ref-144)
147. Theatre Research, vol. X, № 1, p. 12. [↑](#endnote-ref-145)
148. *Конен В*. Перселл и опера, с. 98. [↑](#endnote-ref-146)
149. Theatre Research, vol. X, № 1, p. 14. [↑](#endnote-ref-147)
150. Ibid., p. 14 – 15. [↑](#endnote-ref-148)
151. Index, p. 259. [↑](#endnote-ref-149)
152. *Bablet*, Craig, p. 61, 63. [↑](#endnote-ref-150)
153. Ibid., p. 60. [↑](#endnote-ref-151)
154. *Symons A*. Studies in seven art. L., 1906, p. 353 – 355. [↑](#endnote-ref-152)
155. *Bablet*, Craig, p. 67. [↑](#endnote-ref-153)
156. Ibid., p. 68. [↑](#endnote-ref-154)
157. *Craig Edward*, p. 165. [↑](#endnote-ref-155)
158. *Брук П*. Пустое пространство. М., 1976, с. 118. [↑](#endnote-ref-156)
159. *Craig Edward*, p. 165. [↑](#endnote-ref-157)
160. *Гессе Г*. Игра в бисер. М., 1969, с. 64. [↑](#endnote-ref-158)
161. *Брук П*. Указ. соч., с. 118. [↑](#endnote-ref-159)
162. *Index*, p. 222. [↑](#endnote-ref-160)
163. Ibid., p. 224. [↑](#endnote-ref-161)
164. *Bablet*, Craig, p. 73. [↑](#endnote-ref-162)
165. *Терри Э*. История моей жизни. Л.; М., 1963, с. 318. [↑](#endnote-ref-163)
166. Index, p. 60. [↑](#endnote-ref-164)
167. {345} *Bablet*, Craig, p. 82 – 83. [↑](#endnote-ref-165)
168. *Шоу Б*. Письма. М., 1971, с. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-166)
169. *Index*, p. 82. [↑](#endnote-ref-167)
170. *Leeper J*. Edward Gordon Craig, L., 1948, p. 8. [↑](#endnote-ref-168)
171. Index, p. 212. [↑](#endnote-ref-169)
172. *Bablet*, Le Décor, p. 304. [↑](#endnote-ref-170)
173. *Index*, p. 249. [↑](#endnote-ref-171)
174. *Nash G*. Edward Gordon Craig. L., 1967, p. 28. [↑](#endnote-ref-172)
175. *Крэг Г*. Сценическое искусство. СПб., [1906], с. 10. [↑](#endnote-ref-173)
176. *Kindermann*, Bd. VIII, S. 350. [↑](#endnote-ref-174)
177. *Мейерхольд Вс*. О театре. СПб., [1913], с. 90 – 91. [↑](#endnote-ref-175)
178. *Craig E. G*. On the art of the theatre. L., 1968, p. 152, 153. [↑](#endnote-ref-176)
179. *Крэг Г*. Сценическое искусство, с. 7. [↑](#endnote-ref-177)
180. *Craig E. G*. On the art of the theatre, p. 161. [↑](#endnote-ref-178)
181. The Mask, vol. 1, 1908, № 1, p. 16 – 18. [↑](#endnote-ref-179)
182. *Bablet*, Le Décor, p. 315, 317. [↑](#endnote-ref-180)
183. *Hevitt B*. Gordon Craig and post-impressionism. — The Quarterly Journal of Speech, 1944, № 2, p. 75 – 80. [↑](#endnote-ref-181)
184. Впрочем, легко предположить, что Крэга просветил в этом смысле граф Гарри Кесслер, который в 1907 г., по свидетельству Райнера Мариа Рильке, вместе с поэтом был в Осеннем салоне «около картин Сезанна» и в 1908 г. издал в Мюнхене книгу «Импрессионисты». (См.: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 237.) [↑](#footnote-ref-5)
185. *Ревалд Дж*. История импрессионизма. Л.; М., 1959, с. 362. [↑](#endnote-ref-182)
186. Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 191. [↑](#endnote-ref-183)
187. *Прокофьев В*. Постимпрессионизм. М., 1973, с. 19. [↑](#endnote-ref-184)
188. Там же, с. 13, 16. [↑](#endnote-ref-185)
189. *Мейерхольд Вс*. О театре, с. 42. [↑](#endnote-ref-186)
190. *Craig E. G*. Scene. Oxford, 1923, p. 15. [↑](#endnote-ref-187)
191. *Bablel*, Le Décor, p. 243. [↑](#endnote-ref-188)
192. *Appia A*. L’Oeuvre d’art vivant. Geneve — P., 1921, p. 50. [↑](#endnote-ref-189)
193. Ibid., p. 16. [↑](#endnote-ref-190)
194. *Манн Т*. Собр. соч.: В 10‑ти т., т. 10. М., 1961, с. 114. [↑](#endnote-ref-191)
195. *Пирсон X*. Бернард Шоу. М., 1977, с. 121. [↑](#endnote-ref-192)
196. *Hageman K*. Der Kunst der Buhne. Stuttgart — В., 1922, S. 271 – 272. [↑](#endnote-ref-193)
197. *Bablet*, Le Décor, p. 254. [↑](#endnote-ref-194)
198. *Волконский С*. Художественные отклики. СПб., 1912, с. 119. [↑](#endnote-ref-195)
199. *Appia A*. Op. cit., p. 48. [↑](#endnote-ref-196)
200. *Appia A*. Acteur, éspace lumiere peinture. — Théâtre popelaire, 1954, № 1, p. 40. [↑](#endnote-ref-197)
201. Фукс Г. Революция театра. СПб., 1911, с. 93, 140, 141. [↑](#endnote-ref-198)
202. *Kindermann*, Bd. VIII, S. 774. [↑](#endnote-ref-199)
203. Цит. по каталогу выставки: Adoiphe Appia, 1862 – 1928. Zurich, 1979 p. 19. [↑](#endnote-ref-200)
204. *Craig E. G*. Towards a new Theatre. L. — Toronto, 1913, p. 45, 47. [↑](#endnote-ref-201)
205. *Дункан А*. Моя жизнь. М., 1930, с. 109. [↑](#endnote-ref-202)
206. *Bablet*, Le Décor, p. 291, 298. [↑](#endnote-ref-203)
207. *Craig E. G*. Towards a new Theatre. L, — Toronto, 1913, p. 35. [↑](#endnote-ref-204)
208. *Дункан А*. Указ. соч., с. 174. [↑](#endnote-ref-205)
209. *Синьорелли О*. Элеонора Дузе. М., 1975, с. 116 – 117. [↑](#endnote-ref-206)
210. *Index*, p. 292. [↑](#endnote-ref-207)
211. *Синьорелли О*. Указ. соч., с. 117 – 118. [↑](#endnote-ref-208)
212. *Дункан А*. Указ. соч., с. 179. [↑](#endnote-ref-209)
213. *Бушуева С*. Полвека итальянского театра. 1880 – 1930. Л., 1978, с. 92. [↑](#endnote-ref-210)
214. *Дункан А*. Указ. соч., с. 175. [↑](#endnote-ref-211)
215. The Mask, vol. 1, 1908, № 1, p. 12. [↑](#endnote-ref-212)
216. *Крэг Г*. Искусство театра. СПб., [1912], с. 45. [↑](#endnote-ref-213)
217. *Index*, p. 297. [↑](#endnote-ref-214)
218. Ibid., р. 293, 294. [↑](#endnote-ref-215)
219. *Bablet*, le Décor, p. 280. [↑](#endnote-ref-216)
220. The Mask, vol 1, 1908, № 1, p. 14. [↑](#endnote-ref-217)
221. В оригинале «mind’s eye» — это выражение может быть переведено и так: «глазами сознания», «глазами ума», «внутренним зрением». [↑](#footnote-ref-6)
222. Ibid., № 2, p. 29. [↑](#endnote-ref-218)
223. Ibid., p. 31, 35. [↑](#endnote-ref-219)
224. Ibid., p. 59 – 60. [↑](#endnote-ref-220)
225. Ibid., p. 32. [↑](#endnote-ref-221)
226. «Красивое» («beautiful») в тексте статьи противопоставлено «красоте» («Beauty»). [↑](#footnote-ref-7)
227. Ibid., p. 37. [↑](#endnote-ref-222)
228. Ibid., p. 60. [↑](#endnote-ref-223)
229. *Гете И. В*. Собр. соч.: В 13‑ти т., т. 7. М., 1935, с. 220. [↑](#endnote-ref-224)
230. The Mask, vol. 1, 1908, № 7, p. 142. [↑](#endnote-ref-225)
231. *Толстой Л. Н*. О литературе. М., 1955, с. 544. [↑](#endnote-ref-226)
232. *Выготский Л. С*. Психология искусства. М., 1968, с. 223 – 244. [↑](#endnote-ref-227)
233. Там же, с. 365. [↑](#endnote-ref-228)
234. *Берне Л*. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1899, с. 859. [↑](#endnote-ref-229)
235. {346} *Выготский Л. С*. Указ. соч., с. 355. [↑](#endnote-ref-230)
236. *Craig E. G*. Scene. Oxford, 1923, p. 19. [↑](#endnote-ref-231)
237. The Mask, vol. 1, 1908, № 1, p. 26. [↑](#endnote-ref-232)
238. Ibid., № 10, p. 185. [↑](#endnote-ref-233)
239. *Craig Edward*, p. 233, 235, 236. [↑](#endnote-ref-234)
240. *Выготский Л. С*. Указ. соч., с. 229. [↑](#endnote-ref-235)
241. The Mask, vol. 7, 1915, № 2, p. 149. [↑](#endnote-ref-236)
242. *Craig E. G*. Towards a new Theatre, p. 67. [↑](#endnote-ref-237)
243. Ibid., p. 6. [↑](#endnote-ref-238)
244. *Bablet*, Le Décor, p. 321. [↑](#endnote-ref-239)
245. *Craig E. G*. Scene, p. 20. [↑](#endnote-ref-240)
246. *Craig Edward*, p. 234. [↑](#endnote-ref-241)
247. Theatre Research, 1971, vol. 2 – 3, p. 8, 9. [↑](#endnote-ref-242)
248. Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве XIII – XVII вв. Очерки. М., 1977, с. 12. [↑](#endnote-ref-243)
249. *Craig E. G*. On the art of the theatre. L., 1968, p. 54. [↑](#endnote-ref-244)
250. Ibid., p. 59 – 60. [↑](#endnote-ref-245)
251. The Mask, vol. 1, 1908, № 1, p. 58. [↑](#endnote-ref-246)
252. *Craig E. G*. On the art of the theatre, p. 72. [↑](#endnote-ref-247)
253. Ibid., p. 63, 67, 82, 84, 94. [↑](#endnote-ref-248)
254. *Craig E. G*. The theatre Advancing. N. Y., 1963, p. 19. [↑](#endnote-ref-249)
255. Гоголь и театр. М., 1952, с. 377. [↑](#endnote-ref-250)
256. *Станиславский*, т. 1, с. 336. [↑](#endnote-ref-251)
257. *Craig E. G*. On the art of the theatre, p. 61. [↑](#endnote-ref-252)
258. Ibid., p. 63. [↑](#endnote-ref-253)
259. *Клейст Г. фон*. Избранное. М., 1977, с. 513 – 518. [↑](#endnote-ref-254)
260. *Эйзенштейн С*. Избранные произведения: В  6‑ти т., т. 5. М., 1963, с. 310. [↑](#endnote-ref-255)
261. *Ницше Ф*. Так говорил Заратустра. СПб., 1899, с. 76. [↑](#endnote-ref-256)
262. *Bablet*, Craig, p. 138 – 139. [↑](#endnote-ref-257)
263. *Oenslager D*. Introduction in: «Edward Gordon Craig — artist of the theatre, 1872 – 1966». N. Y., 1967, p. 9. [↑](#endnote-ref-258)
264. *Kessler H. G*. Tagebücher 1918 – 1937. Frankfurt-am-Main, 1979, S. 760. [↑](#endnote-ref-259)
265. *Craig E. G*. Henry Irving. N. Y. — Toronto, 1930, p. 76 – 77. [↑](#endnote-ref-260)
266. Встречи с прошлым. М., 1982, с. 143 – 144. [↑](#endnote-ref-261)
267. *Bablet*, Craig, p. 125. [↑](#endnote-ref-262)
268. *Дмитриева Н. А*. Пикассо. М., 1971, с. 18, 21. [↑](#endnote-ref-263)
269. Музыка XX века. Очерки. Ч. 1. 1890 – 1917, кн. 1. М., 1976, с. 247. [↑](#endnote-ref-264)
270. *Аверинцев С. С*. Символ. — Краткая литературная энциклопедия, т. 6. М., 1971, с. 826. [↑](#endnote-ref-265)
271. The Mask, vol. 1, 1908, № 2, p. 16. [↑](#endnote-ref-266)
272. *Пинский Л*. Шекспир. М., 1971, с. 396. [↑](#endnote-ref-267)
273. *Reinhardt M*. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Regiebucher. Wien, 1963, S. 32. [↑](#endnote-ref-268)
274. *Herberg D*. Max Reinhardt Verwendung der Drehbuhne. Wien, 1966, S. 22. [↑](#endnote-ref-269)
275. *Craig Edward*, p. 246. [↑](#endnote-ref-270)
276. Театр и искусство. СПб., 1910, № 35, с. 650. [↑](#endnote-ref-271)
277. *Hofmannstal H. von*. Aufreichnungen. Frankfurt-am-Main, 1959, S. 327 – 328. [↑](#endnote-ref-272)
278. *Dhomme S*. La mise en scène contemporaine D’André Antoine à Bertolt Brecht. P., 1959, p. 105. [↑](#endnote-ref-273)
279. *Braulich H*. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. В., 1969, S. 98. [↑](#endnote-ref-274)
280. Студия, 1912, № 28, с. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-275)
281. *Craig E. G*. The Theatre Advancing, N. Y., 1973, p. LXXXIV. [↑](#endnote-ref-276)
282. *Kessler H. G*. Tagebücher, 1918 – 1937. Frankfurt-am-Main, 1979, S. 342. [↑](#endnote-ref-277)
283. Писатели Англии о литературе, М., 1981, с. 50 – 52. [↑](#endnote-ref-278)
284. *Росси Э*. Сорок лет на сцене. Л., 1976, с. 210 – 217. [↑](#endnote-ref-279)
285. Шекспир в меняющемся мире. М., 1966, с. 178, 183. [↑](#endnote-ref-280)
286. *Шекспир У*. Полн. собр. соч.: В 8‑ми т., т. 7. М., 1960, с. 767 – 768. [↑](#endnote-ref-281)
287. *Аникст А. А*. Ремесло драматурга. М., 1974, с. 523. [↑](#endnote-ref-282)
288. *Пинский Л*. Указ. соч., с. 183 – 192. [↑](#endnote-ref-283)
289. *Айхенвальд Ю*. Этюды о западных писателях. М., 1910, с. 63. [↑](#endnote-ref-284)
290. {347} *Аникст А. А*. Указ. соч., с. 288, 289, 572. [↑](#endnote-ref-285)
291. *Брехт Б*. Театр: В 5‑ти т., т. 5/1. М., 1965, с. 260 – 261. [↑](#endnote-ref-286)
292. *Аникст А. А*. Указ. соч., с. 285 – 286. [↑](#endnote-ref-287)
293. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 447. [↑](#endnote-ref-288)
294. *Аникст А. А*. Указ. соч., с. 301. [↑](#endnote-ref-289)
295. *Craig E. G*. Towards a new theatre, p. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-290)
296. The Mask, vol. 1, 1908, № 12, p. 197. [↑](#endnote-ref-291)
297. *Эккерман И. П*. Разговоры с Гете. М., 1934, с. 495 – 496. [↑](#endnote-ref-292)
298. *Craig E. G*. Towards a new Theatre. L. — Toronto, 1913, p. 35. [↑](#endnote-ref-293)
299. *Bablet*, Le Décor, p. 306. [↑](#endnote-ref-294)
300. *Пинский Л*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-295)
301. *Аникст А. А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-296)
302. *Craig E. G*. Towards a new Theatre, p. 77. [↑](#endnote-ref-297)
303. Внизу страницы Крэг делает насмешливое примечание: «Прошу не думать, что здесь, говоря о знаменитом режиссере, я имею в виду сэра Герберта Бирбома Три». [↑](#footnote-ref-8)
304. The Mask, vol. 3, 1910 – 1911, № 4 – 5, p. 65. [↑](#endnote-ref-298)
305. *Станиславский*, т. 1, с. 344. [↑](#endnote-ref-299)
306. Там же, с. 479. [↑](#endnote-ref-300)
307. *Строева*, с. 282 – 283. [↑](#endnote-ref-301)
308. *Станиславский*, т. 1, с. 335. [↑](#endnote-ref-302)
309. Там же, с. 137. [↑](#endnote-ref-303)
310. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 169. [↑](#endnote-ref-304)
311. *Станиславский*, т. 1, с. 279, 285, 304 – 306, 476. [↑](#endnote-ref-305)
312. *Петров Н. В*. 50 и 500. М., 1960, с. 62. [↑](#endnote-ref-306)
313. *Станиславский*, т. 1, с. 477. [↑](#endnote-ref-307)
314. *Марков П. А*. В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976, с. 554. [↑](#endnote-ref-308)
315. *Станиславский*, т. 1, с. 322. [↑](#endnote-ref-309)
316. Музей МХАТ, архив ВЖ, № 7. [↑](#endnote-ref-310)
317. *Craig Edward*, p. 379. [↑](#endnote-ref-311)
318. *Виноградская*, т. 2, с. 118. [↑](#endnote-ref-312)
319. *Senelick*, p. 56. [↑](#endnote-ref-313)
320. *Craig Edward*, p. 246 – 247. [↑](#endnote-ref-314)
321. *Станиславский*, т. 5, с. 414 – 415. [↑](#endnote-ref-315)
322. Театр, 1908 г., 18 окт. [↑](#endnote-ref-316)
323. *Craig E. G*. On the art of the theatre. L., 1968, p. 132 – 136. [↑](#endnote-ref-317)
324. *Senelick*, p. 60 – 61. [↑](#endnote-ref-318)
325. *Craig E. G*. On the art of the theatre, p. 133. [↑](#endnote-ref-319)
326. *Станиславский*, т. 7, с. 414. [↑](#endnote-ref-320)
327. Там же, т. 1, с. 333 – 337. [↑](#endnote-ref-321)
328. Там же, т. 7, с. 414. [↑](#endnote-ref-322)
329. *Немирович*, т. 1, с. 465 – 466. [↑](#endnote-ref-323)
330. *Станиславский*, т. 5, с. 418, 461. [↑](#endnote-ref-324)
331. *Немирович*, т. 1, с. 463 – 464. [↑](#endnote-ref-325)
332. *Станиславский*, т. 5, с. 419. [↑](#endnote-ref-326)
333. *Виноградская*, т. 2, с. 160. [↑](#endnote-ref-327)
334. *Строева*, с. 224. [↑](#endnote-ref-328)
335. *Блок А. А*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 5. М.; Л., 1962, с. 359. [↑](#endnote-ref-329)
336. *Станиславский*, т. 1, с. 336. [↑](#endnote-ref-330)
337. *Craig Edward*, p. 251. [↑](#endnote-ref-331)
338. *Чушкин*, с. 29. [↑](#endnote-ref-332)
339. *Станиславский*, т. 7, с. 421. [↑](#endnote-ref-333)
340. Музей МХАТ, архив КС, № 2116. [↑](#endnote-ref-334)
341. *Полякова Е. И*. Станиславский — актер. М., 1972, с. 391. [↑](#endnote-ref-335)
342. Музей МХАТ, архив КС, № 2113. [↑](#endnote-ref-336)
343. Леопольд Антонович Сулержицкий. М., 1970, с. 338. [↑](#endnote-ref-337)
344. *Чушкин И. Н*. О художнике Егорове и «Гамлете» в МХТ. — Театр, 1970, № 1, с. 96. [↑](#endnote-ref-338)
345. *Виноградская*, т. 2, с. 170 – 171. [↑](#endnote-ref-339)
346. *Станиславский*, т. 1, с. 339. [↑](#endnote-ref-340)
347. Музей МХАТ, архив КС, № 1301. [↑](#endnote-ref-341)
348. *Виноградская*, т. 2, с. 179. [↑](#endnote-ref-342)
349. *Немирович*, т. 1, с. 474. [↑](#endnote-ref-343)
350. *Станиславский*, т. 7, с. 431. [↑](#endnote-ref-344)
351. Там же, с. 433. [↑](#endnote-ref-345)
352. *Анненский И*. Книга отражений. М., 1977, с. 165. [↑](#endnote-ref-346)
353. Тексты бесед Крэга и Станиславского весной 1909 г. здесь и далее публикуются по записям, хранящимся в Музее МХАТ, архив КС, № 1277 – 1280. В некоторых случаях сделаны уточнения по записям Урсулы Кокс, опубликованным в Англии. [↑](#footnote-ref-9)
354. В поисках реалистической образности. М., 1981, с. 207. [↑](#endnote-ref-347)
355. Музей МХАТ, архив КС, № 1392. [↑](#endnote-ref-348)
356. *Анненский И*. Указ. соч., с. 163. [↑](#endnote-ref-349)
357. Запись Станиславского, сопровождаемая зарисовками крэговских мизансцен, опубликована в «Ежегоднике МХАТ» за 1944 г. М., 1946, с. 650 – 670. [↑](#footnote-ref-10)
358. *Senelick*, p. 81. [↑](#endnote-ref-350)
359. *Станиславский*, т. 7, с. 429. [↑](#endnote-ref-351)
360. Там же, с. 370. [↑](#endnote-ref-352)
361. *Полякова Е. И*. Станиславский. М., 1977, с. 274. [↑](#endnote-ref-353)
362. *Craig Edward*, p. 251. [↑](#endnote-ref-354)
363. *Станиславский*, т. 1, с. 336. [↑](#endnote-ref-355)
364. *Senelick*, p. 76. [↑](#endnote-ref-356)
365. *Станиславский*, т. 1, с. 348. [↑](#endnote-ref-357)
366. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд, с. 169. [↑](#endnote-ref-358)
367. *Немирович*, т. 2, с. 542. [↑](#endnote-ref-359)
368. В 1909 г. Станиславский приобрел книгу «Хатха-Йога. Йогийская философия физического благосостояния человека. Соч. Рамачарака, перевод под редакцией В. Синга» (СПб., 1909) и, видимо, внимательно ее штудировал. [↑](#footnote-ref-11)
369. *Станиславский*, т. 4, с. 157. [↑](#endnote-ref-360)
370. Музей МХАТ, архив КС, № 676. [↑](#endnote-ref-361)
371. *Станиславский*, т. 1, с. 345, 347, 425. [↑](#endnote-ref-362)
372. Там же, т. 7, с. 449, 451. [↑](#endnote-ref-363)
373. *Craig Edward*, p. 259. [↑](#endnote-ref-364)
374. *Виноградская*, т. 2, с. 243. [↑](#endnote-ref-365)
375. {348} The Mask, vol. 7 – 8, 1915, № 2, p. 109 – 115. [↑](#endnote-ref-366)
376. *Станиславский*, т. 1, с. 346. [↑](#endnote-ref-367)
377. *Марков П. А*. В Художественном театре, с. 111. [↑](#endnote-ref-368)
378. Музей МХАТ, архив КС, № 1282. [↑](#endnote-ref-369)
379. The Mask, vol. 3, № 1 – 3, p. 34. [↑](#endnote-ref-370)
380. *Станиславский*, т. 1, с. 334. [↑](#endnote-ref-371)
381. *Senelick*, p. 79, 80. [↑](#endnote-ref-372)
382. Почти через год после премьеры «Гамлета» Станиславский все еще мечтал «довести до конца идею Крэга» и добиться смены декораций «на глазах зрителей, без опускания занавеса» (*Виноградская*, т. 2, с. 347). Но эта надежда так и не осуществилась. [↑](#footnote-ref-12)
383. Оба режиссерских экземпляра хранятся в музее МХАТ. Помимо них существовал и третий — режиссерский экземпляр Крэга, который ныне находится в Национальной библиотеке в Париже. [↑](#footnote-ref-13)
384. *Эфрос Н. Е*. Московский Художественный театр 1898 – 1923. М.; Пг., 1924, с. 358. [↑](#endnote-ref-373)
385. *Чушкин*, с. 46. [↑](#endnote-ref-374)
386. Там же, с. 17. [↑](#endnote-ref-375)
387. *Виноградская*, т. 2, с. 243. [↑](#endnote-ref-376)
388. Там же, с. 249. [↑](#endnote-ref-377)
389. *Станиславский*, т. 7, с. 489, 506. [↑](#endnote-ref-378)
390. *Петров Н. В*. 50 и 500, с. 61. [↑](#endnote-ref-379)
391. Л. А. Сулержицкий, с. 480. [↑](#endnote-ref-380)
392. *Станиславский*, т. 7, с. 511 – 512, 515. [↑](#endnote-ref-381)
393. *Виноградская*, т. 2, с. 279. [↑](#endnote-ref-382)
394. *Строева*, с. 273. [↑](#endnote-ref-383)
395. *Станиславский*, т. 7, с. 523. [↑](#endnote-ref-384)
396. *Виноградская*, т. 2, с. 286. [↑](#endnote-ref-385)
397. Л. А. Сулержицкий, с. 484. [↑](#endnote-ref-386)
398. Театр и драматургия, 1935, № 11, с. 27. [↑](#endnote-ref-387)
399. *Станиславский*, т. 7, с. 531, 532. [↑](#endnote-ref-388)
400. *Виноградская*, т. 2, с. 307, 310, 311. [↑](#endnote-ref-389)
401. *Babtet*, Craig, p. 187 – 188. [↑](#endnote-ref-390)
402. *Станиславский*, т. 7, с. 532. [↑](#endnote-ref-391)
403. Музей МХАТ, архив КС, № 1291. [↑](#endnote-ref-392)
404. Ольга Владимировна Гзовская. М., 1976, с. 283, 287, 290. [↑](#endnote-ref-393)
405. *Коонен Алиса*. Страницы жизни. М., 1975, с. 130 – 131. [↑](#endnote-ref-394)
406. Идея «беременной Офелии» принадлежит еще Мейерхольду (См.: *Козинцев Г*. Пространство трагедии. М., 1973, с. 95). [↑](#footnote-ref-14)
407. *Станиславский*, т. 1, с. 338 – 339. [↑](#endnote-ref-395)
408. *Чушкин*, с. 30 – 32. [↑](#endnote-ref-396)
409. Музей МХАТ, архив КС, № 1297. [↑](#endnote-ref-397)
410. *Чушкин*, с. 31. [↑](#endnote-ref-398)
411. *Виноградская*, т. 2, с. 309. [↑](#endnote-ref-399)
412. Там же, с. 308 – 309. [↑](#endnote-ref-400)
413. Там же, с. 313. [↑](#endnote-ref-401)
414. *Бирман С. Г*. Судьбой дарованные встречи. М., 1971, с. 265. [↑](#endnote-ref-402)
415. Илья Сац. М.; Пг., 1923, с. 90. [↑](#endnote-ref-403)
416. *Чушкин*, с. 33, 133, 137. [↑](#endnote-ref-404)
417. *Эфрос Н. Е*. Указ. соч., с. 332, 338, 339. [↑](#endnote-ref-405)
418. *Чушкин*, с. 47. [↑](#endnote-ref-406)
419. *Виленкин В. Я*. Качалов. М., 1976, с. 31. [↑](#endnote-ref-407)
420. *Чушкин*, с. 55, 71. [↑](#endnote-ref-408)
421. *Виленкин В. Я*. Указ. соч., с. 31. [↑](#endnote-ref-409)
422. *Чушкин*, с. 131 – 133. [↑](#endnote-ref-410)
423. Ежегодник МХАТ, 1948, т. II. М., 1951, с. 476. [↑](#endnote-ref-411)
424. *Коонен А*. Указ. соч., с. 113. [↑](#endnote-ref-412)
425. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, ч. 2. М., 1972, с. 105 – 106. [↑](#endnote-ref-413)
426. Южный край, 1911, 28 дек. [↑](#endnote-ref-414)
427. Речь, 1911, 24 дек.; 1912, 5 и 7 апр. [↑](#endnote-ref-415)
428. Вырезка из газеты хранится в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-416)
429. московские ведомости, 1911, 29 дек. [↑](#endnote-ref-417)
430. Новое время, 1911, 30 дек. [↑](#endnote-ref-418)
431. Русское слово, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-419)
432. Биржевые ведомости, 1912, 4 апр. (веч. вып.). [↑](#endnote-ref-420)
433. Речь, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-421)
434. Ежегодник императорских театров, 1912, вып. II, с. 57. [↑](#endnote-ref-422)
435. *Кугель А. Р*. Качалов. М.; Л., 1927, с. 19. [↑](#endnote-ref-423)
436. Новая жизнь, 1912, № 7, с. 201 – 203. [↑](#endnote-ref-424)
437. *Чушкин*, с. 14, 42, 107, 108, 145, 146, 151, 153, 173. [↑](#endnote-ref-425)
438. Московские ведомости, 1911, 29 дек. [↑](#endnote-ref-426)
439. *Senelick*, p. 110. [↑](#endnote-ref-427)
440. Кубанский край, 1912, 10 февр. [↑](#endnote-ref-428)
441. Санкт-Петербургские ведомости, 1912, 5 апр. (веч. вып.). [↑](#endnote-ref-429)
442. Речь, 1912, 5 апр. [↑](#endnote-ref-430)
443. Голос Москвы, 1911, 31 дек. [↑](#endnote-ref-431)
444. Обозрение театров, 1912, 6 апр. [↑](#endnote-ref-432)
445. Ежегодник императорских театров, 1912, вып. II, с. 44 – 47. [↑](#endnote-ref-433)
446. Речь, 1912, 6 апр. [↑](#endnote-ref-434)
447. *Волконский С*. Художественные отклики. СПб., 1912, с. 122 – 123. [↑](#endnote-ref-435)
448. Русское слово, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-436)
449. Театр и искусство, 1912, № 12, с. 285. [↑](#endnote-ref-437)
450. Санкт-Петербургские ведомости, 1912, 5 апр. (веч. вып.). [↑](#endnote-ref-438)
451. Утро России, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-439)
452. Студия, 1912, № 14, с. 2. [↑](#endnote-ref-440)
453. *Пастернак Б*. Воздушные пути. М., 1982, с. 396. [↑](#endnote-ref-441)
454. Новая жизнь, 1912, № 7, с. 198. [↑](#endnote-ref-442)
455. *Волконский С*. Указ. соч., с. 118. [↑](#endnote-ref-443)
456. Новости сезона, 1911, № 2314. [↑](#endnote-ref-444)
457. Русские ведомости, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-445)
458. *Волконский С*. Указ. соч., с. 119 – 120. [↑](#endnote-ref-446)
459. *Станиславский*, т. 7, с. 431; т. 1, с. 340. [↑](#endnote-ref-447)
460. {349} *Craig E. G*. Towards a new Theatre. L. — Toronto, 1913, p. 81. [↑](#endnote-ref-448)
461. См. перевод М. Морозова в кн.: *Морозов М. М*. Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 339. [↑](#endnote-ref-449)
462. *Пастернак Б*. Воздушные пути, с. 394. [↑](#endnote-ref-450)
463. *Тэн Ип*. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871, с. 380. [↑](#endnote-ref-451)
464. *Мандельштам О*. Разговор о Данте. М., 1967, с. 83. [↑](#endnote-ref-452)
465. Санкт-Петербургские ведомости, 1912, 5 апр. (веч. вып.). [↑](#endnote-ref-453)
466. Сибирская газета, 1912, 1 янв. [↑](#endnote-ref-454)
467. Новая жизнь, 1912, № 7, с. 197. [↑](#endnote-ref-455)
468. Раннее утро, 1911, 28 дек. [↑](#endnote-ref-456)
469. Театр и искусство, 1912, № 3, с. 77. [↑](#endnote-ref-457)
470. Сибирская жизнь, 1912, 1 янв. [↑](#endnote-ref-458)
471. Музей МХАТ, архив КС, № 1279. [↑](#endnote-ref-459)
472. Русские ведомости, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-460)
473. Театр и искусство, 1912, № 12, с. 267. [↑](#endnote-ref-461)
474. Русские ведомости, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-462)
475. *Чушкин*, с. 335. [↑](#endnote-ref-463)
476. *Соловьев В*. Собр. соч., т. VIII. СПб., 1903, с. 263. [↑](#endnote-ref-464)
477. Обозрение театров, 1911, 30 дек. [↑](#endnote-ref-465)
478. Утро России, 1911, 24 дек. [↑](#endnote-ref-466)
479. Новая жизнь, 1912, № 7, с. 201 – 202. [↑](#endnote-ref-467)
480. Музей МХАТ, архив КС, № 1280. [↑](#endnote-ref-468)
481. *Чушкин*, с. 116 – 117. [↑](#endnote-ref-469)
482. Южный край, 1911, 28 дек. [↑](#endnote-ref-470)
483. Московские ведомости, 1911, 29 дек. [↑](#endnote-ref-471)
484. Новая жизнь, 1912, № 2, с. 163. [↑](#endnote-ref-472)
485. Сибирская жизнь, 1912, 1 янв. [↑](#endnote-ref-473)
486. *Волконский С*. Указ. соч., с. 122. [↑](#endnote-ref-474)
487. *Виноградская*, т. 2, с. 317. [↑](#endnote-ref-475)
488. ЦГАЛИ, ф. 998, № 626, л. 491. [↑](#endnote-ref-476)
489. *Станиславский*, т. 6, с. 83, 384. [↑](#endnote-ref-477)
490. *Babtet*, Craig, p. 301. [↑](#endnote-ref-478)
491. *Kessler H. G*. Tagebücher 1918 – 1937. Frankfurt-am-Main, 1979, S. 342 – 343. [↑](#endnote-ref-479)
492. Подробнее об этом предприятии см.: *Müller-Krumbach Renate*. Die Cranach-Presse im Weimar. Weimar, 1971. [↑](#footnote-ref-15)
493. См., напр.: *Sheren P*. Gordon Craig’s only American production. — The Prinston university library cronicle, vol. XXIX, 1968, № 3. [↑](#endnote-ref-480)
494. *Craig G*. Ma vie d’homme de Théâtre. P., 1962, p. 241. [↑](#endnote-ref-481)
495. The Mask, vol. 15, 1929, № 1, p. 18. [↑](#endnote-ref-482)
496. The Drama. N. Y., 1929, № 1, p. 105. [↑](#endnote-ref-483)
497. The Mask, vol. 13, 1927, № 1, p. 36. [↑](#endnote-ref-484)
498. Цит. по: *Sheren P*., p. 169. [↑](#endnote-ref-485)
499. Советское искусство, 1935, 11 нояб. [↑](#endnote-ref-486)
500. Там же, 1935, 5 апр. [↑](#endnote-ref-487)
501. *Эйзенштейн С*. Избранные произведения, т. 2. М., 1964, с. 270. [↑](#endnote-ref-488)
502. *Craig Edward*, p. 258. [↑](#endnote-ref-489)