

Часть I

ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА (От Антуана до Крэга)

Современный сценический язык своим возникновением обязан не только процессам обновления, происходившим в драматургии и актерском искусстве на рубеже веков, но и - реформе сценического пространства, которую одновременно совершила режиссура. В сущности само понятие сценического пространства, как одной из структурных основ спектакля, возникло в процессе эстетической революции, начатой натуралистами в прозе и на театре. Еще у мейнингенцев в 70-е годы прошлого века их писанные декорации, тщательно выверенные и приведенные в соответствие сданными, которыми располагала тогда историческая наука, учитывавшие даже новейшие открытия археологов, были тем не менее всего лишь фоном для игры актеров. Функции организации — такой или иной — пространства сцены исторически достоверные декорации мейнингенских спектаклей не выполняли. Но уже в Свободном театре Антуана, равно как и у немецких или английских режиссеров-натуралистов, декорация получила принципиально новое назначение. Она перестала выполнять пассивную функцию красивого фона, перед которым развивается актерское действие. Декорация взяла на себя куда более ответственную

миссию, заявила претензию стать не фоном, а местом действия, тем конкретным местом, где протекает жизнь, схваченная пьесой, будь то прачечная, трактир, ночлежка, мясная лавка и т. п. Предметы на сцене, мебель у Антуана были настоящие (не бутафорские), современные, а не музейные, как у мейнингенцев. В развернувшейся впоследствии сложномерно опирался на новые открытия в области естествознания и потому склонен был рассматривать социальные проблемы в близком соответствии с законами биологии. Идея животной натуры человека в не меньшей мере, чем идея среды, правила движением «Свободных театров» Антуана, Отто Брами и других.

Между тем нельзя забывать и о том, что творчество великих актеров-трагиков продолжало развиваться и в 80-е годы XIX в., когда натурализм внятно и громко о себе заявил. Однако великие трагики постепенно оказывались в положении одиноких титанов, все еще вызывавших восхищение и все же вынужденных отступать перед совсем иной силой, завладевавшей подмостками. В сущности вовсе не случайно, что, по словам Жана Вилара, «первую революцию в театре после «Сида» произвел скромный служащий парижской Газовой компании»¹, а именно Андре Антуан.

«Век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век», как характеризовал его русский поэт Александр Блок, во Франции, Англии, Германии диктовал искусству свою волю куда энергичнее, нежели в России. Техника наступала на человека воинственно и ускоренными темпами. Железные дороги, связывая между собой все крупные города Европы, меняли привычные соотношения между ними, укорачивали расстояния, и время, потребное для того, чтобы из Парижа, к примеру, попасть в Гамбург или в Геную, сказочно уменьшалось. На улицах и в помещениях загорелись газовые, а потом и электрические лампы. Наука познавала тайны материи, быстро двигались вперед физика, химия, астрономия, техника, биология, медицина, за ними поспешали экономика, история, философия. Менялась — на глазах у художников — вся картина мироздания. Системы, предложенные Дарвином и Менделеевым, по-новому ее упорядочивали. Желание увидеть человека в новом свете, излучаемом наукой, накладывало неизбежный отпечаток на

искусство. Оно расширяло свой кругозор и стремилось учесть воздействие на природу человека окружающей среды, в самом же человеке, кроме сферы духовной, выявить и сферу биологическую.

В искусство одновременно вторгались мотивы конкретно-социальные и конкретно-физиологические. Во многом именно эти мотивы определили всю эстетику натурализма.

С другой же стороны бесспорно и то, что при всей своей вызывающей, эпатажной новизне натурализм на сцене завершал собой многовековой цикл театрального развития, начавшегося в эпоху Ренессанса. И, как это часто бывает, подводя итоги, доходя до самой последней черты, он таил внутри себя протест против той самой формы, которую усвоил и которой, казалось, следовал.

Сценический натурализм был одновременно и последним словом старой традиционной театральной системы и первым словом нового режиссерского театра.

Антропоцентрическая художественная система, созданная эпохой Возрождения к концу XIX в., завершала свое развитие. Театральный романтизм как антитезу окружавшей актера-трагика скудной, духовно-тесной буржуазной действительности выдвигал на первый план духовный мир личности, отдельной и суверенной. Герой-индивидуалист, поданный в романтическом освещении, был агрессивно враждебен реальности, где всему теперь была выставлена цена, где человек обезличивался. Постоянная для актеров-романтиков тема гордого одиночества их героя самым прямым и простым образом предопределила сценический характер выступлений этих актеров: герою не нужен был ансамбль, напротив, ему выгоден был случайный и враждебный фон, и если рядом с Отелло оказывался посредственный Яго, то это не мешало трагику с гордостью и содроганием проклясть самую реальность.

Современности, пошлой и низкой, такие великие актеры-трагики, как Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси, Людвиг Барнай, противопоставляли не только гордый, возмущенный и величественный дух героя, но и величие отдаленного прошлого, в котором личные доблести и красота великой страсти ценились неизмеримо выше, чем в новое время, в дни повсеместного торжества рационализма, деловой предприимчивости, торгашеской целеустремленности, меркантильности и расчета.

¹Жан Вилар. О театральной традиции. М., 1956, с. 28.

В этом смысле одинокие трагики явились провозвестниками пафоса историзма, влюбленности в прошлое, которым было пронизано очень скоро возникшее искусство мейнингенцев. И тот факт, что Людвиг Барнай уверенно занял в мейнингенской труппе центральное место, отнюдь не случаен: в этой примечательной частности выказала себя вполне определенная закономерность.

Натуралисты же выступили, как известно, и против пафоса историзма, и против традиций как таковых, и вообще против любого обращения к прошлому. Они ратовали за прямое, зеркальное, «точное», как любил говорить Золя, воспроизведение окружающей нынешней жизни и в литературе и на сцене. Золя писал: «Ведь что такое натурализм, попросту говоря? В науке натурализм — это возвращение к опыту и анализу, к химическим и физическим открытиям; это точный метод, который определяет ныне наши знания; в истории — это изучение фактов, отыскание первоисточников и воспроизведение по ним общественной среды; в критике — это анализ писательских особенностей, реконструкция эпохи, в которой писатель жил; ...в литературе же, особенно в романе, натурализм — это непрерывная компиляция человеческих документов, это человечество, увиденное а его реальном и вечном. Весь наш век в этом, вся гигантская работа нашего столетия...»¹.

Итак, «гигантской работой», которую должны были выполнить натуралисты и в которой Золя видел эстетическую программу целого столетия, он, вдохновитель натурализма и великий художник-натуралист, считал подлинно научный анализ всего окружающего, видимого, очевидного.

Объективно получалось, что в итоге золяистского анализа буржуазная действительность, взламывалась изнутри, скрупулезно анатомировалась, как феномен социально-биологический.

Очень выразительны в этом смысле моменты сближения двух школ, сменивших одна другую,— например, натуралистические приемы, с помощью которых играл в конце XIX в. Лира Цаккони, унаследовав романтические концепции. Он пользовался новым, только что выкованным оружием: романтическая

трактовка роли опиралась на натуралистическую аргументацию и оснащалась натуралистическими подробностями'.

Натурализм восстал против возвышенных героев Шекспира или Шиллера, воспротивился вообще героической концепции личности и героическому пафосу театра. В известной мере это объяснялось тем, что ничего возвышенного и патетического натурализм в окружающей художников буржуазной обыденности не видел и не находил.

Натурализм выступил против «извечной» старинной фальши «театра» от лица самой действительности, во имя правды жизни, а также — во имя «точной литературы» и неоспоримой науки. Именно поэтому Золя и Антуан сбрасывали с тогдашнего «корабля современности» Шекспира, Шиллера и Мольера, не говоря уже о Расине, Корнеле и, наконец, Викторе Гюго. Натурализм предполагал равнение на природу, на «натуру» в физическом и биологическом ее смыслах (откуда и самый термин — «натурализм»). Но при этом, будучи кровно связан с реалистической прозой XIX в. натурализм и на театре,— как и в романах,— взял на себя обязательство подвергнуть беспристрастному и беспощадному анализу современное общество и без обиняков, безо всякой стыдливости или скромности говорить о социальных невзгодах. Взамен идеи героической личности натуралисты выдвинули идею подавляющей человека среды. В полном соответствии с открытиями экономики, естествознания и исторической науки XIX в., словно опьяненный этими открытиями, натурализм дерзко перевернул цели театра: условия существования, современный быт и биологические инстинкты человека он сделал главным предметом изображения.

Молодому бунтующему поколению натуралистов маститый шго представлялся «напыщенным пустозвоном». По поводу одной из поэм Гюго Золя писал: «Формула романтизма целиком здесь налицо... мы читаем, улыбаясь: нас смешит этот апокалиптический зверь с брюхом, набитым риторикой и скрипучим механизмом. Теперь, когда мы требуем точных документов,

1 Emile Zola. La naturalisme au theatre. Paris, 1881, p. 183.

наблюдений и анализа» разыгрывать перед нами такой жалкий фарс — это насмешка!»¹.

Итак, натуралисты требовали от театра «точных документов, наблюдений и анализа». Тем не менее этого им оказалось недостаточно. Натуралисты — в литературе и на сцене — изображали повседневное, обыденное, заурядное, но в заурядном отыскивали грязное, в обыденном — больное, в «прозе жизни», которая стала для них девизом, высматривали трущобы, нищие ночлежки, спускались на дно — так низко, в такие социальные пропасти, о которых прежде искусство не смело и помышлять, которых оно не замечало, ибо само существование их считалось внеэстетичным. Боевые задачи новой школы потребовали неизмеримо большей активности, нежели простое воспроизведение, иллюстрирование обыденной жизни. Объектом внимания натуралистов стало убогое, загнанное, болезненное, скверное, мерзкое. Их внутренней темой было все то же отчаяние, которое совсем недавно одушевляло актеров-романтиков. Но их отчаяние иначе себя выражало. Натуралисты хотели ткнуть зрителя носом в грязь, в кровь и блевотину — и этого добивались на сцене точно так же, как Золя в прозе. Если романтиков не интересовало тщательное и точное изображение среды — достаточно было вывести на сцену героя, чтобы все «остальные» оказались обязаны служить ему только жалким фоном (а потому место героя — на авансцене, его окружения — на втором плане), то натуралисты, наоборот, в героя не верили. Они с презрением относились к самой мысли о том, что некий одиночка, хотя бы и великан, способен противостоять жестокой детерминированности (социальной и биологической), которая «правит бал» реальной действительности. Достаточно было изобразить «западню среды» и быта низов, гнилые трущобы, пьянство, больную жизнь, изнурительный труд, чтобы увидеть, что здесь нет места герою, что тут ему нечего делать. «Герой» в этом театре был бы смешной фигурой.

Натуралистическому театру понадобилась зато неопровержимая правда вещей, аксессуаров, подробность и доподлинность всей обстановки, повествовательная характеристика места действия. Ибо вопрос, где происходит действие, в сущности был для натуралистов важнее, чем вопрос, кто собственно, действует.

Пафос становился бранным словом, вопрос о «красоте» спектакля отпадал сам собой и многовековая система сценических условностей стремительно разрушалась. Тут-то и выяснилось, что прежде всего необходимо заново осмыслить пространство сцены. Французский историк театра Дени Бабле пишет: «Пространство для натуралистов имеет значение капитальное: чтобы создать на сцене впечатление, аутентичное доподлинной жизни, нужно организовать картину, которая бы полностью определяла движения персонажей внутри нее».

Задача точного и детального воспроизведения на сцене бытовой и социальной среды, окружающей человека в его повседневной жизни, повлекла за собой и другие радикальные перемены.

Эмиль Золя в книге «Натурализм в театре» писал: «Точная декорация... приобрела в театре такое же значение, как описание в наших романах... Следовало бы, чтобы всем показалось, как только поднялся занавес, что они находятся у папаши Гранде... Декорации следует осудить, как только они выходят за пределы этой научной функции, как только они перестают служить анализу фактов и действующих лиц»¹. Подчеркнем, что Золя твердо говорит о научной функции декорации, что театр обязан анализировать факты и, наконец, что декорация должна создать иллюзию подлинной жизни и тем самым слить театр с жизнью, уничтожить проклятие разделяющей их условности.

Развивая мысли Золя, Антуан писал: «Среда определяет движения персонажей, а не движения персонажей определяют среду. В этом нет ничего нового; но в этом и состоял весь секрет впечатления новизны, которое производили опыты Свободного Театра»².

Впоследствии Б. Брехт, который называл натурализм «грубым и плоским реализмом», резонно заметил, что едва ли не самым уязвимым звеном этого метода было изображение «среды как судьбы». Он полагал, что в системе натурализма среда «Рассматривалась, как природа, то есть как нечто неизменное и неизбежное». С точки зрения задач революционного театра Брехта натуралистический театр, конечно, выглядел крайне пассивным, даже капитулянтским. Но и Брехт увидел, что в

¹ Emile Zola. La naturalisme ...p. 140.

² Andre Antoine. Causier sur la mise en scene. Paris, 1921 , p. 306.

драматургии натуралистов, находившейся под влиянием «великого французского буржуазно-цивилизаторского романа... начала повелевать сама действительность». Выделяя этот главнейший аспект, Брехт все же явно недооценил эмоциональную силу первых натуралистических спектаклей и был неправ, утверждая, что «к отвращению, вызванному запахом нищеты, примешивалось умиление, вызванное сострадательностью писателя»¹. В исторически конкретных обстоятельствах второй половины XIX в. сценические выступления натуралистов — и прежде всего театра Андре Антуана — обладали огромной энергией социальной критики, выставя на всеобщее обозрение тайные и тщательно скрываемые социальные пороки, социальные болезни и язвы. «Умиления» не было вовсе ни у Золя, признанного вождя всего движения, ни у его последователей, создавших «Свободные театры» Европы.

Подобно тому, как прозаик-натуралист в своем романе неизбежно начинал с подробнейшего, обстоятельного описания места действия, режиссер-натуралист описание места действия воспроизводил тщательно и досконально.

Старая ренессансная сцена-коробка была для этой цели очень удобна. Отказываясь от дежурных павильонов и заменяя их детализированной, конкретной и точной декорацией, режиссер получал искомую и в сущности неподвижную картину: «вырез из жизни». Движение времени воспроизводилось только сменой картин. Пока шла картина, время «стояло», — в картине ничего не менялось. Зато от картины к картине могло измениться многое, убогая обстановка могла смениться роскошной и т. п. Характерно, кстати, что натуралистическая декорация, как правило, стремилась замкнуться в интерьере. В комнатном пространстве, отрезанном от природы, освещенном искусственным светом, время легче было остановить, там легче было изолироваться и сосредоточиться на бытовом, биологическом и социальном «анализе фактов и действующих лиц».

«Созерцая вырез жизни,— говорил Жан Жюльен,— зритель должен забыть, что он находится в театре». Сцену необходимо отделить от зрительного зала невидимой «четвертой стеной, прозрачной для публики, но непроницаемой для актера». Актер должен чувствовать себя так, «как будто он находится

у себя дома»¹. Андре Антуан мыслил на сцене утрированно-прозаически, литературно. Его спектакли, претендуя на назначение «выреза из жизни», воспроизводили на сцене обывденное жизненное пространство. Справедливо говорили — и продолжают говорить,— что «спектакль-картина» есть нечто противоречащее природе театра, как искусства пространственно-временного. Но в этом-то дерзком противоречии как раз и выразилось по-своему смелое новаторство золяистского спектакля. Впоследствии время показало, что принцип «картины», ограниченной рамками портала, оказался гораздо более живучим и плодотворным, чем можно было ожидать. Дальнейшая история театра продемонстрировала использование принципа «спектакля-картины» уже не в натуралистическом, а в импрессионистском и символистском стиле.

Задачи, которые выдвигала перед театром Антуана современная драма, потребовали от его искусства большой утонченности, — и он этой утонченности добился, несмотря на эпатазирующую грубость и скандальность ряда его спектаклей. Новая техника игры, которую проповедовал и демонстрировал сам Антуан, предлагала актерам искать опору в правдивой обстановке, создаваемой для них декоратором, — «включаться в среду», играть в глубине сцены, в ее отдаленных уголках. Он так мизансценировал действие, что актеры сплошь да рядом оказывались повернутыми спиной к публике. «Игра спиной» самого Антуана скоро стала восхищать рецензентов, которых поначалу этот прием шокировал и озадачивал.

Первым и едва ли не главным достижением Свободного театра был бескомпромиссный и небывалый по тем временам реализм сценической обстановки. Эффектной живописности Декораций была объявлена непримиримая война.

С гордостью именуя себя «хорошим солдатом» Эмиля Золя, Антуан вслед за Золя утверждал: «декорации — это то же, что описание в романе», более того, «они являются своего рода экспозицией сюжета».

Практика Антуана в этом смысле была упрямо последовательной. Сохранилась фотография первого спектакля Свободного театра, разыгранного в 1887 г. на тесной и узкой сцене. Все

1 Б. Брехт. Театр, т. 5, кн. 2. М., 1965, с. 53-54.

1 Цит. по кн.: А. А. Гвоздев. Западноевропейский театр на рубеже и XX столетий. Л.-М., 1939, с. 86.

же и в этих невыгодных условиях устроенная Антуаном декорация поражает своей вызывающей жизнеподобностью. Бедная квартирка. Жалкая меблировка. Покосившийся портрет на стене. Продавленный диван. Короче говоря, это — одна из тех декораций, которые должны были, по мысли Антуана, соответствовать «нашим квартирам и их обычной обстановке»¹. Мало того, Антуан первый «стал пользоваться декорацией, чтобы усилить атмосферу пьесы, он заставил даже аксессуары играть определенную роль, он потребовал от актера, чтобы его искусство заключалось не только в слове и жесте, но распространялось на молчание и на неподвижность»².

Кроме того, французский новатор тщательно разрабатывал, очищал от эффектов и насыщал жизненностью такие важные моменты действия, как выход актера на сцену и уход актера со сцены. Подчеркивать, специально «подавать» выходы и уходы Антуан своим актерам запрещал. Если публика встречала или провожала актера аплодисментами, Антуан не скрывал раздражения, даже ярости.

Скромность, бедность, простота — вот принципы Антуана, выдвинутые против пышности; богатства и эффектности старого театра.

Даже в исторических пьесах (которые он ставил чрезвычайно редко, в виде исключения из общего правила) Антуан искал совершенно новые, скромные по внешности, но эмоционально сильные средства выразительности, например, в сцене заседания военного совета гасил лампу и водружал на длинный стол четыре тусклых фонаря. Вообще освещение сцены он все время старался приблизить к реальному, дать ощущение подлинности, поэтому он часто размещал источники света не за пределами «картины жизни» (рампа, софиты и т. п.), а внутри ее, прямо на сцене. Сценические «картины» Антуана, как правило, мрачны и темны, печальны или тревожны.

Такой же отпечаток понурости, мрачности обрели у Антуана и самые удачные его массовки — во «Власти тьмы» (поставленной раньше, чем в России, в 1888 г.), в «Ткачах» Гауптмана (1893). Современная толпа раздраженных, возбужденных людей, одетых в обыденные мятые пиджаки и потертые брюки, с

мрачноватой экспрессией размещена и мизансценирована Антуаном в бедном, невыразительном, но зато чрезвычайно достоверном интерьере. Деревянные столы, деревянные табуретки, деревянные переплеты окон — вот, собственно, и вся обстановка, словно обступающая драму. Толпа вся 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. Такая замкнутость сценических композиций вообще характерна и принципиальна для режиссуры Антуана.

По сравнению с антуановскими спектакли Станиславского приобрели атмосферу. Это надо понимать не только метафорически (в смысле отношений между людьми, выверенных по эмоциональному камертону), но и — буквально. Театральное пространство наполнилось воздухом. Сама природа вышла на сцену театра. Сырой весенний вечер, сад на берегу озера, кваканье лягушек — вот атмосфера начала «Чайки» в постановке Станиславского. «А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел... жизнь кончилась. Это уже импрессионизм».

Сценический импрессионизм, о котором писал Станиславский, это и есть тонкое согласование всех изменений «внешнего настроения» мира природы с «внутренним действием» человеческой души, которое было открыто Чеховым. О том, как «внешнее настроение» вело Станиславского к «внутреннему действию» видно из его рассказа о репетициях «Трех сестер»¹. Станиславский и Немирович-Данченко первоначально совершили над «Тремя сестрами» всю ту работу, которую проделывал над пьесами Ибсена, Гауптмана, Толстого Андре Антуан во имя Достижения бытовой достоверности. Но там, где Антуан считал свою задачу выполненной, Станиславский только начинал искать. Ибо предметом искусства Антуана была проза жизни, условия существования, а для Станиславского важнее становились человеческие отношения, состояния души. На спектаклях Свободного театра» Антуана, по словам одного из артистов

¹ См.: А. А. Гвоздев. Западноевропейский театр, с. 91, 96.

² Андре Антуан. Дневники директора театра. М. -Л., 1939.

¹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. 1954, с. 222, 235. В дальнейшем ссылки даются на это издание.

его труппы, Шарля Дюллена,— «все сводилось к правде обыденности, к безжалостному рационализму, столь же ложному, как и романтическая бессмыслица...»¹. Станиславский в чеховских спектаклях выступил сразу и против «романтической бессмыслицы» и против «безжалостного рационализма правды».

Характерно, что Станиславский и Немирович-Данченко требовали от Симова, который оформлял чеховские спектакли, создания особой, гармонически соответствующей высокому душевному строю чеховских героев лирической красоты сценических пейзажей. Они добивались светотеневой лирики в духе Левитана и Серова. Вместо еловой аллеи возле дома Прозоровых в последнем акте «Трех сестер» появились осенние березы. Белая маркиза прикрывала скромную веранду, придавая старому дому усадебный вид. И вообще усадебная интимность, усадебная обжитость и прирученность природы была органичным мотивом для Станиславского, для его концепции чеховского пространства,— пространства, аккомпанирующего человеческой душе, находящегося с ней в гармонии.

Из такого,—поэтического по сути,— понимания жизненного пространства героев Чехова проистекали многие особенности ранних чеховских спектаклей МХТ, в частности — понятия атмосферы и настроения, которых в принципе были лишены спектакли Антуана.

Весенний ветер, врывающийся утром в гостиную сестер Прозоровых в первом акте, уютный звук скребушей мыши, слышимый в зимние вечера,— все это признаки непрерывного присутствия жизни на сцене; шуршание осенних листьев под ногами идущего на дуэль Тузенбаха, военный марш, под звуки которого не только полк, но, казалось, сама жизнь покидала сцену,— все это уже становилось определенной интерпретацией смысла жизни, а не только сценической описью ее быта и обихода, вполне удовлетворявшей Антуана в спектаклях о современной действительности.

Чеховская гроза во втором акте «Дяди Вани», где никто не спит и все бродят по дому, как собственные тени,— это ведь не информация о внешнем мире, но его диалог с людьми. Целью чеховских спектаклей раннего МХТ стал образ, интерпретирующий жизнь, а не только фиксирующий ее опознавательные

признаки. В «Вишневом саду» весь образ жизни обитателей обреченного имения — в равной мере и хозяев и слуг — создавали и реплики, написанные драматургом, и паузы, открытые режиссером. Настроение имело свой ритм, оно возникало в дышащем и непрерывном (именно благодаря паузам) сценическом времени.

В чеховских спектаклях МХТ внятно слышались интерпретирующие жизнь мотивы, от которых намеренно в борьбе с романтизмом — освобождал свои спектакли Антуан. Выше мы назвали его, метод «сценической описью». Это выражение не должно звучать уничижительно. Описание жизни без попытки поэтизировать ее, во имя одного только дотошного показа ее низкой во всех мелочах и подробностях оскорбительной прозаичности-метод, исторически необходимый во времена Золя и Антуана. Такой метод, кстати сказать, подчас возрождается и позднее, в периоды, когда выясняется, что жизнь изменилась к худшему, а искусство, не замечая беды, все еще парит над действительностью.

В спектаклях Антуана среда была враждебна человеку и в таком — враждебном ему — качестве исследовалась. В спектаклях МХТ человек был в своей среде укоренен, воспринимался с ней вместе и заодно. У Антуана и других натуралистов детерминированный средой человек сам по себе особого интереса не вызывал — он был игрушкой среды. Чаще всего — сломанной, испорченной игрушкой.

Станиславский добивался гармонии человека и среды, в которой психологические и социальные конфликты находили бы высшее свое разрешение в идеальном плане. Часто этот идеальный план видят лишь в мечтах героев о будущем. Герои мечтают о будущем, это верно, но Чехов-то показывает их идеальный душевный строй в настоящем времени. Эксперименты с настоящим временем на сцене — одно из самых главных практических, а потом и теоретических достижений режиссерской мысли Станиславского.

Впервые найденный Антуаном принцип показа «картины жизни» подвергся радикальному преобразованию в чеховских спектаклях раннего МХТ, и не только потому, что «картина Жизни» вышла за пределы интерьера, вобрала в себя природу, настроения, пронизывавшие и пейзаж, и людей, но еще и по-
что «картина жизни», какой увидели ее Станиславский и

¹Шарль Дюллен. Воспоминания и заметки актера. М., 1958, с. 46.

Немирович-Данченко, непременно развивалась во времени. Статичной, неподвижной прозе Антуана возразила динамика, овеванная ощущением неизбежных перемен, пусть даже смутным, пусть даже неопределенно далеким. Изошренные звуковые партитуры спектаклей раннего МХТ, с изысканной наблюдательностью фиксируя шумы природы, скрип дверей, дребезжание оконных рам, песню, долетевшую откуда-то издалека, паузы, возникавшие в разговорах, и т. д. и т. п., создавали небывалое в истории мирового театра острое ощущение протяженности и подвижности времени.

Если в спектаклях Антуана, при всей их храброй прозаичности, при всей готовности режиссера показать жестокость, грязь, мизерабельность бытия и пренебречь во имя этой цели любыми условностями театра, сценическое время было все же временем условным, условно остановленным, то в искусстве Станиславского и Немировича-Данченко сценическое время воспринималось как время реальное. Как минимум, к этому стремились, и в принципе сценическая секунда совпадала с секундой жизненной. Концепция сценического пространства тоже радикально менялась, пронизанное движением времени пространство иначе осмысливалось и получало новые функции.

Антуан, кстати сказать, предчувствовал неизбежность реформы Станиславского. Он говорил: «Существует два принципа постановки. Одну я назвал бы «пластической» (декорации, костюмы, аксессуары, освещение) и другая, которую я назвал бы «внутренней». Искусство «внутренней» постановки у нас еще неизвестно. Это должно быть искусство раскрытия самой интимной глубины произведения, его тайны — психологической или философской — движениями актера, местом, в которое мы его помещаем, чтобы эти движения раскрывали таинственный «подтекст» («dessots») действия и слова. Правда на сцене — это всего лишь начало»¹.

Однако Андре Антуан так никогда и не осуществил «внутреннюю постановку», о которой мечтал. Станиславский же разгадал то самое, о чем мечтал Антуан. А затем, позднее, стал упорно искать разгадку и другой тайны театра — тайны превращения сценического пространства; оказалось, что и оно, пространство,

способно перевоплощаться, как актер перевоплощается в роль другого человека.

Менялась вся грамматика сценического языка, и самые талантливые артисты это прекрасно чувствовали, они испытывали потребность в этих изменениях. Прославленная Комиссаржевская создала театр, который должен был противопоставить раздробленности сил Александринки целостность и новую организованность ансамбля. Когда это не вполне удалось ей в Пассаже, она подчинила себя и свою труппу режиссерскому деспотизму Мейерхольда. Его диктатура оказалась для великой лирической актрисы слишком жесткой и непереносимой. Но, расставшись с Мейерхольдом, Комиссаржевская вскоре вообще решила покинуть сцену. Ибо самое понятие актерской свободы стало иным. Свободной от общей режиссерской концепции спектакля Комиссаржевская уже быть не хотела. Она понимала, что безвозвратно прошли те времена, когда ей можно было свободно и мощно солировать в бесформенном, неорганизованном пространстве сцены, на неупорядоченном фоне, среди кое-как «подыгрывающих» партнеров и статистов. А свободной по-новому, свободной внутри организованной режиссером композиции спектакля она еще быть не могла. Новой свободе противился весь ее прежний опыт и самый склад ее дарования. Мы скоро увидим, что в те же годы точно такая же драматическая коллизия разыгралась между Элеонорой Дузе и Крэгом. Актер стал испытывать острую, но часто еще непосильную и болезненно трудную для него потребность ощутить и реализовать свою свободу в согласии с режиссером, внутри общей и целостной формы спектакля.

Очень выразителен в этом смысле и протест Станиславского-Нигера против режиссуры в роли Брута в спектакле Вл. И. Немировича-Данченко «Юлий Цезарь» (1903). Огромная дистанция отделяла спектакль Художественного театра от знаменитой и программной постановки мейнингенцев (1874), впервые выдвинувших перед искусством сцены проблему историзма вообще и проблему археологической достоверности деталей в частности. Искусство знаменитой немецкой труппы неоднократно привлекало к себе внимание театроведов. И все же по сей день нельзя считать эту страницу истории театральной режиссуры до конца расшифрованной. Вопрос о поэтике мейнингенцев и их концепции истории вообще-то выходит за рамки данной статьи.

¹ Цит. по кн.: 5. Ойотте. Ёа пше еп зсёпе с! АпЮте а ВгесЫ. Раш, 1959, р. 44.

Тем не менее, говорить о реформе сценического пространства на рубеже двух столетий и вовсе обойти молчанием две знаменательные постановки «Юлия Цезаря» — на мейнингенской сцене и на сцене МХТ — невозможно. И, в частности, по той причине, что, хотя московский спектакль эстетически и концепционно отличался от мейнингенского, тем не менее он во многих отношениях сохранял связи с постановкой герцога Георга II.

К слову сказать, поныне еще недостаточно глубоко выяснены важнейшие последствия, которые обозначились в русском театре в результате гастролей мейнингенской труппы. Мейнингенцы впервые побывали в России в 1885 г., во второй раз — в 1890 г. Анализируя спектакли, показанные труппой герцога Георга II во время вторых ее гастролей, Алексей Н. Веселовский писал, что после первого приезда мейнингенцев, то есть за прошедшие пять лет, в русском театре «много изменилось. То, что казалось слишком необычным и спорным, усвоено и считается вполне естественным; постановка на лучших русских сценах значительно ушла вперед, народные и боевые картины стали ее украшением, ансамбль, считавшийся достоянием лишь избранных групп, становится нормальным условием истинно художественной игры, и значение каждой отдельной личности, как бы скромно ни была она поставлена, поднялось во имя провозглашенного мейнингенцами демократического принципа игры сообща»¹.

Мы должны, конечно, учесть, что самое понятие ансамбля у Алексея Веселовского звучит несколько иначе, не так, как оно интерпретировалось позднее, в Московском Художественном театре. Но совершенно необходимо заметить и другое: прямое указание Алексея Веселовского на большие перемены, которые произошли в русском театре под воздействием мейнингенцев в период с 1885 по 1890 г., т. е. за восемь лет до открытия МХТ.

Стоит перечислить основные структурные принципы построения спектакля, которыми руководствовалась труппа Георга II. Прежде всего мейнингенцы провозглашали и утверждали очень резко — даже ценой приглушения актерских индивидуальностей — принцип целостности сценического зрелища.

¹ А.Н. Веселовский. Представления мейнингенской труппы. - «Артист», 1890, кн. 7, с. 137-138.

С догматической твердостью создавалась живописная подвижность композиции. Со сцены неумолимо изгонялись симметрия и статика, — выразительными признавались только динамичные, а динамичными — только асимметричные построения. Актер никогда не должен был находиться в центре сцены. Но всегда — немного справа или слева от центра, фронтальные, выстроенные параллельно линии рампы композиции или даже движения не допускались, равно как не допускалось и расположение отдельных актерских фигур в фас к зрительному залу.

Римский форум на живописном заднике декорации к «Юлию Цезарю», в частности, был поставлен косо — в три четверти. Это поза считалась наиболее «естественной». Линии движений героев и толп прочерчивались 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. То есть поза оставившегося актера непременно должна была предвещать движение. Статичность воспринималась как признак безжизненности и лжи. Динамика была желательна всегда. Особое же внимание уделялось верности перспективы. Фигура актера размещалась на сцене так, чтобы масштабы человеческого тела зрительно уменьшались по мере отдаления от линии рампы. Прилагались огромные усилия для преодоления чувства замкнутости сценического пространства. 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.

Цель, значит, ставилась очень ясная: разомкнуть пространство сцены, намекнуть зрителям, что оно имеет свое продолжение и не кончается там, где повешен живописный задник. (Ан-¹Уан, наоборот, настаивал, что сцена вырывает из жизни весь кусок, его интересующий, и там, за сценой, ничего нет и быть ¹ Должно; отсюда — прочно утвердившийся по отношению к композициям Антуана термин: «закрытое место».)

Историзм был главной целью мейнингенцев, даже, если угодно, их манией. Творения, созданные свободной фантазией Шекспира или Шиллера, они хотели разыграть в точном соответствии с теми сведениями, которыми располагала (применительно к эпохе, изображенной в дайрой пьесе) в XIX в.

историческая наука. Вопреки отзывам некоторых современников (Л. Барная, например), труппа Георга II устремляла главные усилия не к постижению духа автора, но — к точному воспроизведению эффектной и колоритной внешности той или иной эпохи.

Требование историзма, понятно, влекло за собой и обязанность создать иллюзию полной достоверности всего, что творится на сцене. Дабы не нарушать иллюзию, мейнингенцы предпочитали строить массовки, да и все свои композиции в глубине сцены, подальше от рамп. Антуан, который просмотрел у мейнингенцев 12 спектаклей, писал, что «не видел ни одного исполнителя, который подошел бы к суфлерской будке ближе, чем на два метра» и заметил, что никто из актеров «не отваживается выйти на просцениум», что «почти все центральные сцены разыгрываются на третьем плане»¹.

Это боязнь просцениума, близости к публике в высшей степени характерна для мейнингенцев, чья главная цель — иллюзия исторической реконструкции. (Надо, однако же, заметить, что и сам Антуан тоже решительно загонял актеров в глубь сцены, гнал их прочь и подальше от линии рамп.)

В «Юлии Цезаре» (1903) Художественный театр стремился показать жизнь древнего Рима не сквозь двойную призму шекспировского и своего видения, а — устранив дистанцию, показать эпоху Цезаря «прямо», создать действительно точную историческую реконструкцию эпохи. «Постановка, — подводил итоги Станиславский через 20 лет в «Моей жизни в искусстве», — делалась не столько в плане трагедии Шекспира, сколько в историко-бытовом плане, на тему «Рим в эпоху Юлия Цезаря»...»². Такой метод был открыт именно мейнингенцами.

Вот этот-то, «историко-научный» метод создания спектакля «не столько в плане трагедии Шекспира», сколько на тему эпохи, послужившей драматургу источником и материалом — будь то древний Рим или средневековый Эльсинор, — скоро перестал удовлетворять Станиславского. Историко-научный, историко-бытовой принцип внешнего реализма, столь последовательно воплощенный в спектакле «Юлий Цезарь», тут же и оказался исчерпанным.

Характерно, что Станиславский-актер в этом именно спектакле МХТ вдруг испытал на себе самую давящую, угнетающую силу общей режиссерской концепции, противился ей, хотел и не мог себя ей подчинить. С именем Станиславского в ту пору связывали самое понятие «режиссерского деспотизма», против которого выступали многие приверженцы «актерского театра». В убеждении, что режиссер — полновластный создатель спектакля, Станиславский был тверд. И, как актер, не испытывал никаких неудобств или страданий, играя Астрова в «Дяде Ване» или Сатина в «На дне», напротив, охотно повиновался режиссерской воле Вл. И. Немировича-Данченко. А с Брутом все вышло иначе, и в «Юлии Цезаре» он чувствовал себя скверно, спорил с Немировичем-Данченко еще на стадии замысла спектакля и во время репетиций. Немирович-Данченко настаивал: «...вот тут-то я и попрошу совсем, бесконтрольно, пойти за мной»¹. Конечно, Станиславский понимал, что он в данном случае — один из актеров. — должен, обязан «бесконтрольно» повиноваться режиссеру-постановщику. Однако же Немирович-Данченко его попрекал: «репетировали Вы, нарушая мою мизансцену...»². Итак, актер Станиславский спорил с постановщиком, выступая в этот момент в совершенно для него необычном, почти невероятном качестве противника той самой жесточайшей дисциплины и ансамблевости, которую он же и культивировал в труппе МХТ. И тем не менее (или поэтому), как известно, роль Брута ему не задалась. «Бедный К. С. играет, как затравленный, — писала О. Л. Книппер вскоре после премьеры, — как это все остро»³.

Не вникая с должной тщательностью в подробности подготовки спектакля «Юлий Цезарь» и не стремясь его всесторонне охарактеризовать, заметим все же, что вся драматическая коллизия возникла скорее всего как неизбежный результат отступления МХТ от принципов, уже выработанных в процессе воплощения чеховских пьес. Эти принципы и методы надлежало испытать, опробовать и в сфере трагедии, на материале высокой классики. Нужны были не просто новые формы, нужны

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., 1954, с. 250.

² Я. Виноградская. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. I. М., 1971, с. 427.

³ Там же, с. 432.

¹ Апйгё Апlоте. Мез зонугагз зиг le Шёalге Ньге. Рапз, 1921, р. 112-113.

² К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 265.

были новые формы трагического на сцене — вот что с глубокой остротой осознал Станиславский. И по сути дела именно новые трагические формы он искал, когда предпринял после 1905 г. ряд экспериментов со сценическим пространством. (Большие полотняные «палатки»-экраны в «Драме жизни», черный бархат и веревочные контуры вместо бытовой обстановки в «Жизни человека».)

Главной целью постановочных поисков Станиславского в те годы было отыскание универсального «простого фона» для наиболее рельефного воплощения на сцене «трагедии человеческого духа». Внутри этой эстетической задачи, которую поставила перед театром режиссерская мысль Станиславского, находились две частные проблемы, относящиеся к истолкованию понятий правды и сценической условности.

Первая — и с 1906 г. наиглавнейшая для Станиславского — это проблема внутренней правды актера, его «творческого самочувствия» на сцене: Станиславский начинает разрабатывать свою «систему». Вторая проблема непосредственно вытекала из первой и состояла в том, чтобы создать на подмостках такие сценические условия, которые бы пробуждали воображение актера, стимулировали бы искомое органическое творчество.

Весьма интересно, что начало работы над «системой» внутренней актерской техники совпало с наиболее смелыми экспериментами Станиславского в области сценического пространства и поисками внешних постановочных средств выразительности.

О проблеме внешней и внутренней правды Станиславский писал: «Но ведь я говорю... о правде моих чувств и ощущений, о правде внутреннего творческого побуждения, стремящегося выжаться. Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом,— правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам... Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы, публичность творчества и проч.— сплошная ложь. Я знаю это, и мне до них нет дела... С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни»¹.

Эта сторона новаторской деятельности Станиславского до

сих пор недостаточно оценена — даже в трудах таких крупных западных историков театра, стремящихся к систематизации, как Д. Гасснер, Х. Киндерман, СильванДомм, Дени Баблейдр. Все они склонны усматривать новаторство Станиславского только в сфере сценической интерпретации чеховской драматургии и в создании «системы» актерского творчества.

Между тем если в первый период своей деятельности (до 1905 г.) Станиславский полностью дискредитировал устаревший романтический театр, то начиная с 1905—1906 гг. он решительно атакует методы сценического натурализма (именуя его «внешним реализмом») и опровергает недавние завоевания мейнингенцев и Антуана с остротой, радикальностью и смелостью обобщений, нередко опережая других современных ему театральных новаторов. Он беспощадно изобличает любые подделки «под натуру» или «под историю»; он теперь смеется над их «ложью». Поиски Станиславского нацелены против условной псевдоистории и псевдоестественности.

Из пережитого Станиславским в те годы глубокого недовольства «натуральностью» и «историчностью» (недавно его увлекавшими) напрашиваются самые серьезные выводы. Речь идет не только об изменчивости самых понятий художественной правдивости и художественной условности на сцене — изменчивости, которую тогда впервые постиг Станиславский и которая его поначалу просто ужаснула.

Станиславский вдруг увидел театральную условность именно там, где только что и он и другие режиссеры 1900-х годов видели одну лишь психологическую, бытовую и историческую доподлинность и где ему открылись теперь жалкая подделка, одна бутафория, тусклая будничность. Он восстал против всего этого.

Ради чего? Во имя чего? Опять же во имя правды. Но правды не повседневных лишь человеческих переживаний, а -правды движений человеческого духа. Тут важнейший рубеж в эволюции творческой мысли Станиславского. Он потому и начал знаменитое открытие «давно известных истин», потому и стал углубляться во внутренний мир личности, героя, что испытал острую необходимость найти новые формы для жизни человеческого духа в ситуациях трагедийного масштаба и значения. Потому он и занялся поисками такого «простого фона» на котором актер чувствовал бы себя творчески свободно.

¹К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 304-305.

Он экспериментировал с фоном без устали. Он мучительно искал — теперь это так понятно — поэтическое пространство.

В западноевропейском театре поиски такого рода велись еще с начала 1890-х годов. Французские поэты-символисты противопоставили свою иррационалистическую программу движению «свободных театров» натурализма и прежде всего, конечно, теоретику и лидеру этого движения Эмилю Золя. Так называемые проклятые поэты Франции, ученики Верлена и Бодлера взбунтовались против того, что всегда почиталось едва ли не главным признаком театрального искусства: против действия. Против действия и во имя поэзии отказались от обычного здания и играли где попало, в крохотных залах и зальчиках. Поначалу отказались и от коммерческой продажи билетов и от надежного актерского профессионализма. Обычный спектакль был отвергнут и заменен интимным камерным представлением, пронизанным едким лиризмом умолчаний, музыкальных пауз и недосказанностей, всей той острой смесью мечтательности и желчной иронии, смутной неудовлетворенности и неосознанного довольства, которая связывается обычно с атмосферой французского «конца века».

Спектакли французского символистского театра были адресованы всего лишь изысканной и нищей элите Парижа. Но именно здесь увидели впервые свет рампы пьесы начинающего драматурга-символиста Мориса Метерлинка («Непрощенная» и «Там внутри» — театр Поля Фора, 1891 г.); здесь же у поэтов был впервые показан и знаменитый политический фарс «отца абсурдистов» Альфреда Жарри «Король Убю» (театр «Творчество», 1896 г., постановка выученика Антуана Люнье По); здесь же был создан и особый новый тип театрального представления, в основу которого положена не пьеса, не драматургическое сочинение для театра, а — поэма или цикл стихотворений, которые поэт отнюдь для сцены не предназначал. Так был создан спектакль «Пьяный корабль» по Артуру Рембо, театрализованные вечера поэзии Маллармэ и Бодлера («Художественный театр» Фора, 1891 г.).

Но главным в сценическом эксперименте французских символистов был фон: стилизованные живописные панно, с помощью которых пространство сцены как бы исчезало и которые должны были лишь косвенно, каждый раз особым образом согласовываться со звучащим на сцене словом поэта. Слово и

живопись должны были — по замыслу французских символистов — соединиться на сцене и вернуть театру утраченную им поэзию. Как бы то ни было, то был первый случай в истории мирового театра, когда сцену оформляли не декораторы, а настоящие художники. Морис Дени делал панно для пьес Метерлинка, Валлотон оформлял постановку «Отца» Стриндберга в театре «Творчество» (1895 г.), над «Королем Убю» Жарри и «Глиняной тележкой» Калидасы работал Тулуз-Лотрек, над оформлением «Пер Гюнта» Ибсена — Эдвард Мунк (театр «Творчество», 1897 г.).

Следующим этапом в развитии условной формы сценического пространства явились шесть лондонских спектаклей Гордона Крэга (1900—1903). Стремясь расширить пределы сцены, Крэг пристраивал к подмосткам огромный просцениум, убирал декорации, заменял их занавесями. Свет падал на его композиции сверху, с боков, из центра зрительного зала, подчиняясь не житейским, а чисто художественным импульсам. На смену английскому и французскому этапам развития символистской театральной концепции приходит немецкая вариация: «рельефная сцена» Мюнхенского театра Георга Фукса, маленькая, неглубокая, узкая. Фон должен быть не синим и далеким, как в лондонских спектаклях Крэга начала 900-х годов, и не выписанным стилизованным рисунком, как во французских спектаклях 1890-х годов, а светлым, рассеянным, с таким расчетом, чтобы фигура актера рельефно выступала из воздуха.

И вот наступает пора русских экспериментов в области пространства и искомого фона. Спектакли Всеволода Мейерхольда в театре на Офицерской так же, как и французские, имели живописные панно. Но Мейерхольд понял, что этого недостаточно. Пока он оставался в рамках символизма — в таких спектаклях, как «Сестра Беатриса» (1906), «Гедда Габлер» (1906), «жизнь человека» (1907), он находил музыкальные звучания живописных тонов, скульптурных групп, монотонной читки. Начиная с «Балаганчика» Блока (1907), Мейерхольд станет вести игру и в глубине сцены, и на самом краю просцениума, порой переступая линию рампы, все более усложняя свою сценическую палитру и эстетическую проблематику.

В размышлениях над проблемами пространства и фона Станиславский решает в 1908 г. обратиться к Гордону Крэгу, молодому английскому новатору, «специалисту по Шекспиру», как

тогда говорили. Станиславский слышал об его экспериментах. И тут сразу же, забегая вперед, надо сказать следующее.

Встреча Станиславского и Крэга, стоившая столько крови обоим и составившая одну из драматичнейших глав в мировом театре нашего столетия, была как бы предуготована всем предыдущим развитием театральных бурь на рубеже двух столетий. Тот факт, что встреча эта произошла именно на «пьесе номер один» в мировом репертуарном океане — на «Гамлете» — должно рассматривать как крайне многозначительный, в высшей степени важный для обоих режиссеров и возымевший огромные, трудно поддающиеся учету последствия во всей истории театра XX в.

Вернемся, однако, к вопросу о пространстве. Станиславский, как уже сказано, жаждал нового, поэтически простого фона для актерского действия. То, что предложил ему Крэг, было даже для безудержной фантазии Станиславского невероятным, немыслимым. Станиславский хотел простоты, Крэг предложил, чтобы простота была движущейся, он продемонстрировал Станиславскому концепцию кинетического пространства, которая, как и предсказывал Станиславский, стала через полвека после их знаменательной встречи основой современного сценического языка¹.

Концепция пространства, предложенная Эдвардом Гордоном Крэгом, завершила собой цикл развития символизма на сцене и сразу же вышла далеко за его пределы.

Совершилось освобождение пространства, и с этого мгновения стали возможны все последовавшие потом пространственные метаморфозы театра.

Крэг принес театру совершенно новое и неожиданное по тем временам восприятие самого понятия «внешний мир». Сценическая среда, как он ее воображал и мыслил, не зависела от конкретных — современных или старинных — реальных условий человеческого бытия. Странность и космичность крэговской

¹ В мае 1909 г. К. С. Станиславский писал Л. Я. Гуревич, что Крэг «творит изумительные вещи... 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 какой опередил век на полстолетия» (Собр. соч., т. 7, с. 433).

сценической архитектуры в том виде, в каком она сформировалась в период с 1905 по 1911 г., состоит в том, что она — архитектура эта — не изображает ни экстерьер, ни интерьер; она вообще ничего не «изображает».

Однако она и не функционирует как настоящая, полезная архитектура. К стенам Крэга нельзя прислониться, они ни от чего не укрывают; его архитектура возникает, является и движется не в природных условиях, а в театральных. Поэтому в отличие от настоящего зодчества — она есть символ. Символ чего? Символ самого Пространства, как категории физической и философской. Крэговское пространство — пример символического тождества, попытка дать физическое и зримое воплощение философских категорий бесконечности и вечности. Но, кроме того, крэговское пространство есть также выражение состояния души и движения мысли, оно есть пространство внутреннее — структура. Именно в этом качестве принцип Крэга и привлек Станиславского.

«Невидимый мир» Крэга отличался от метерлинковского невидимого «трагизма в повседневности» тем, что исследовал не повседневное, не обыденное сознание, но — сознание, трагически вспыхнувшее, принужденное в некие страшные и избранные моменты явственно увидеть то, что в повседневном бытии человека зашифровано условными словесными обозначениями.

Первый из известных крэговских эскизов относится к 1899 г., второй к 1901 г. Интересен первый — эскиз сцены в комнате королевы («Гамлет», акт III, сцена 4). Никакой комнаты. Массивное, напоминающее каменный лабиринт нагромождение неподвижных толстых стен, уходящих ввысь, столь же массивная, возвышающаяся над линией рамп, каменная горизонталь пола. Доминируют прямые линии и углы. Впечатление тюремной камеры или 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?

Королева: Нет. Ничего. Лишь то, что перед глазами.

Гамлет: И не слышать?

Королева: Лишь наши голоса.

Гамлет: Да вот же он! Туда, туда, туда взгляните...>

Дальше, как известно, Гамлет подробно описывает невидимую Королеве и отчетливо видимую ему, Гамлету, фигуру Опдя.

Гамлет воочию видит то, чего не видят ни глаза, ни слепое, обыденное сознание его матери.

Гамлетовская тема продолжает развиваться в последующих эскизах Крэга, все еще не находя себе сценического воплощения. Замечателен эскиз к I акту; сделанный в 1903 г. Он гораздо менее абстрактен, чем эскиз 1899 г., тут уже ясно ощущается не только «мысленное» пространство, но и сценическое. Светлые огромные массивы стен и темные маленькие фигуры образуют очень лаконичное и очень напряженное — по ритму и фактуре — соединение в пространстве. Перед нами, впервые в истории театральной декорации, «кубы».

Крэг уже начинает свою реформу: он предлагает объемность и архитектурность вместо любых декораций. Максимальное упрощение вместо детализации. Некоторые из принципов его будущей общей концепции здесь уже ясно выражены:

- 1) общее впечатление достигается «частью вместо целого»;
- 2) доминируют могучие вертикали;
- 3) объемность выражена прямыми линиями и углами;
- 4) плоскости объемов требуют особого, нерампового и вне бытового освещения.

Все объемы должны были освещаться так, чтобы воспринимались их контуры и окраска в те или иные моменты действия, но отнюдь не их фактура. Крэг не желал, чтобы зрители ощутили, к примеру, шершавость или сырость камня (хотя в аналогичных обстоятельствах именно это пожелали бы и Антуан, и Отто Брам, и Станиславский, и даже Рейнгардт). Принцип Крэга был иным: он добивался того, чтобы свет передавал мысль. Прикосновение же руки к мокрому камню тотчас превратило бы далекий и возвышенный мир образов в близкую и «низкую» повседневность, абстрактное философское пространство Крэга — в театральную бутафорию.

Дабы этого избежать, Крэг изобрел целую теорию освещения сцены и впоследствии конфликтовал с директорами театров, которые его приглашали, ссорился с ними чаще всего именно из-за их нежелания освещать крэговские декорации так, как он того требовал. Для него проблема освещения сцены

стала проблемой кардинальной эстетической важности, как только он обратился к Шекспиру¹.

Начались скитания Крэга по театрам Европы. Первым его пригласил к себе немецкий режиссер-натуралист Отто Брам, чтобы ставить «Гамлета». «Но вот курьез—напишет в 1909 г. Вс. Мейерхольд — в Берлине Э. Г. Крэг рядом с Отто Брамом,—какая насмешка!.. О. Брам, стоявший столько времени во главе «Свободной сцены», которая через А. Хольца и И. Шлаффа —самых ревностных подражателей Эмиля Золя стремилась возвращать дерево современного искусства от корней натурализма, мог считаться конченным человеком для тех юнейших, из среды которых явились такие реформаторы сцены, как Э. Г. Крэг, М. Рейнгардт, Г. Фукс»². Мейерхольд оказался прав: не только «Гамлет» не был поставлен, но в итоге встречи всеми уважаемого Брама с эксцентричным молодым англичанином разразился скандал из-за... двери. Оформляя один из спектаклей, Крэг мелом обозначил контур двери: ему и контура было достаточно. Брам был потрясен до глубины души. Он требовал, чтобы дверь была настоящая и в натуральную величину. Казалось, эта пресловутая «настоящая дверь», из-за которой поссорились Отто Брам и Гордон Крэг в 1904 г., стояла на самой границе между натурализмом и символизмом.

На еще более далекую дистанцию от привычного отошел

¹ Мещанская драма, которая возникла до романтического театра и затем вплоть до натуралистического переворота развивалась в параллель ему, создала два стандарта универсальной декорации — «комнатную» и «садовую». В них шли «хорошо сделанные пьесы» французской школы здравого смысла (Ожье, Скриб, Дюма-сын и др.), да и вообще все произведения дорежиссерского театра — пьесы Гоголя, Грибоедова, Тургенева, Островского в России, Бальзака во Франции и т. п. Экстерьерные сцены игрались в «садовой» декорации, интерьерные — в «комнатной», получившей ходовое наименование «павильона». Против «павильона» с негодованием выступили все силы режиссерского театра. Но в Англии, где театр не пережил крайностей и потрясений натурализма, павильон очень долго сомнению не подвергался. В павильоне же, как и потом в натуралистическом театре, освещение на сцене должно было быть мотивировано житейски: зритель должен был понимать, откуда и почему льется свет. При этом, правда, столь явная условность, как рамповое освещение павильона, не обсуждалась и не подвергалась сомнению. ² Вс. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 1. М., 1968, с. 168.

Крэг, когда оформлял для Элеоноры Дузе спектакль «Росмерсхольм» во Флоренции (1906 г., Театр «Пергола»). Вот как описывает Айседора Дункан декорации Крэга: «Никакой египетский храм не был никогда так прекрасен. Никакой готический собор, никакая античная базилика не были так величественны. Разве это жалкий зал «Росмерсхольма»? Я не знаю, что подумал бы Ибсен. Быть может, и он, подобно нам, восхищенно созерцал эту картину без слов.

Элеонора крепко прижала меня к себе. По ее прекрасному лицу текли слезы. Затем, взяв меня за руку, повела меня через темные коридоры на сцену. Войдя, она громко крикнула: «Гордон Крэг, пойдите сюда»...

Крэг ликовал, он был точно в экстазе, его взору рисовался ряд грандиозных творений, посвященных Дузе, о которой он говорил уже только восторженно.

Увы, это был единственный вечер, когда гений Дузе предстал в декорациях Крэга»¹.

Зимой 1906—1907 гг. Крэг делает первые наброски устройства новой сцены. Перед нами особое ритмическое сочетание прямоугольников и параллелепипедов. Крэг в отличие от Фукса, Рейнгардта и других в те годы был далек от практических задач театра, полностью погрузившись в изучение того, чего «как бы и нет»: пустого пространства между планшетом сцены и верхом сценической коробки.

Крэг искал ирреальное на сцене. Вместе с тем Крэг дал первую в нашем веке философски обобщенную модель трагического на сцене, увидев в трагедиях Шекспира не конфликты характеров и не картины прошлых эпох, но чреватые грозными катаклизмами глобальные композиции напряженно трагического стиля. (Следует заметить, что в многочисленных крэговских эскизах, которые он делал не для определенного спектакля, а «для себя», стремясь найти этим идеям некий пластический эквива-

лент, мы не обнаруживаем эскизов, навеянных Ибсеном или другими авторами «новой драмы». Ибсена Крэг стремится транспонировать в шекспировском регистре.)

В 1907 г. он, наконец, открыл движущиеся по сцене вертикальные плоскости. От идеи стен и вертикалей Крэг перешел к их материализации в движении. Параллелепипеды прежде лишь расчленяли умозрительно пространство, теперь они должны были задвигаться. Пространственное мышление Адольфа Аппиа, развиваясь параллельно и независимо от Крэга, было близким Крэгу по сценическому языку и полностью ему противоположным по содержанию. Аппиа строил свои лестницы для мифологических персонажей Вагнера, готовил статичный фон для актера. В концепции же Крэга главенствовали Шекспир и трагедия; царила не опера, а дух человеческий, который, по Крэгу, может, а подчас и должен быть выражен вовсе не реальной человеческой фигурой, а тем, что лишено плоти и материи — движением самого пространства.

Почти исчерпывающе проанализировал общность и различия между пространственными концепциями Крэга и Аппиа С. Волконский тогда же, в 1912 г. Он писал в статье, озаглавленной «Аппиа и Крэг»: «Крэг весь в высоту, он вертикален; Аппиа весь в ширину, он горизонтален. Прямыми ребрами своих ширм, складывающимися под самыми разнообразными углами... Крэг — в особенности благодаря отсутствию потолка — сумел дать самое сильное впечатление «высоты», какого вообще достигал театр... Никогда пластическая, созидаящая роль освещения на сцене, — я бы сказал, — материализующая сила света, не выступала с большей наглядностью. Те же самые парусиновые ширмы превращались в великолепный «архитектурный материал», когда были облиты лунным сиянием: освещение съедало ткань, оставались одни линии. Крэг более радикален, нежели Аппиа... он совершенно отказывается от живописи... отбросив живопись, он 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»¹.

¹ Элеонора Дузе и Гордон Крэг (Из воспоминаний Айседоры Дункан). - «Современный театр», 1928, № 16. Дузе играла в «Росмерсхольме» во время своих гастролей в Ницце. Но ввиду того, что размеры сценической коробки здесь отличались от флорентийского театра, ей пришлось обкорнать крэговские декорации по краям, изменив тем самым их пропорции. Это безмерно возмутило Крэга, и они с Дузе навсегда расстались. «Так, - писала Дункан, - закончилась попытка Дузе посвятить свое творчество гению Гордона Крэга».

1Сергей Волконский. Художественные отклики. — «Аполлон». СПб., 1912, с. 119-123.

Наступил период, когда по меткому выражению Сильвана Домма на смену «театру поэтов» (французский символизм 1890-х годов) пришли «поэты театра»¹.

Почти все эскизы Аппиа к «Тристану», «Валькирии» и к «Парсифалю» (в последнем есть даже вертикали: неподвижно стоят древесные стволы без ветвей и крон, образуя какой-то странный потусторонний лес, явный предвестник сюрреалистических образов) — суть пейзажи замершего в посмертном оцепенении мира. Все здесь застыло, и время остановилось.

Композиции Крэга, напротив, до предела наэлектризованы и динамичны, это мир не после катастрофы, а перед ней, его все время прорезают невидимые молнии. Иными словами, Аппиа стремился угадать воображаемое место действия и найти пространственный эквивалент германским мифам и музыкальной мысли Вагнера.

Позиция Крэга по отношению к Шекспиру была более активна. Художник выражал свое восприятие поставленных Шекспиром трагических проблем в динамике, долженствовавшей выразить мятущийся дух, встревоженный разум, взаимоотношения трагического героя с вечностью и судьбой.

Теперь сама идея активной (по отношению к драме) концепции режиссера представляется само собой разумеющейся: естественно, что каждый постановщик трактует пьесу так или иначе, — будь то пьеса современного автора или классическая. Тогда же проблема интерпретации по сути дела впервые была поставлена теоретически: как проблема. На практике еще принято было говорить о том, как исполнил роль тот или иной артист. И тут уж было где разгуляться талантливым перьям театральных критиков. При этом, само собой, шла речь и об актерской трактовке роли. Но по отношению к пьесе в целом, к творчеству драматурга в целом, наконец еще шире — к жизни в целом, — вопрос о концепции и трактовке не возникал. Предполагалось, что жизнь — это жизнь, и что Мольер, Шекспир и другие классики таковы, каковы они есть.

Но что это значит, и каковы они, то есть, как они воспринимаются сегодня в отличие от вчерашнего восприятия, — этот вопрос только еще как бы витал над головами театральных практиков.

Шекспир, как целое, как особый мир, предстал в конце XIX — начале XX в. разорванным надвое: в одних театрах Европы по-прежнему играли только главные, только великие, отдельные поли шекспировского репертуара, в других, подражая мейнингенцам, — только жизненный материал, от которого Шекспир отталкивался, чтобы создать свои трагедии.

Последовательные приверженцы этого метода выбирали преимущественно те пьесы Шекспира, где указана эпоха, ясна география пространства и где больше житейской логики и быта — «Юлий Цезарь», «Венецианский купец», реже — «Укрошение строптивой».

Отголоскам романтического произвола и бродяжничеству трагиков противопоставлялись академизм и стабильность. Обязательным признаком настоящего театра стали: присутствие народных толп на сцене и отрицание центрального положения главного героя — трагического центра спектакля.

Децентрализация и демократизация шекспировского мира шли рядом, рука об руку. Понятие героя было заменено понятием ансамбля, трагедия шекспировской личности — исторически-масштабной картиной эпохи. Эпоха вместо автора — таков был режиссерский по своей многотрудной организации и историко-научный по цели способ отказа от Шекспира. Реформа Крэга восставала и против «эпохи» в понимании мейнингенцев и против «страсти» актеров-романтиков.

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

Чтобы осуществить на практике свои замыслы, Крэг должен был в первую очередь упразднить сценическую перспективу — главное достижение эпохи Ренессанса. Строго говоря, перспективные декорации ликвидировали еще натуралисты во главе с Антуаном (тут момент решительного отказа Антуана от мейнингенского метода, для которого перспектива была и выгодна и желательна). Крэгу, однако, предстояло ликвидировать главный принцип перспективы, коронную ее идею: создание иллюзии. Ведь перспектива в живописи вообще и перспективная декорация, в частности, своей рациональностью, конечностью и тщательной организацией общей для всей публики точки зрения на изображение (какое угодно: на холсте художника

¹ Ойотте. Ба гшзе еп зсёле с! 'АпЮте а ВресЫ. Рапз, 1959, р. 82.

или на сцене) ограничивала пространство разумно постигаемыми границами, замыкало его пределами видимого, а видимое превращало в иллюзию реальности, «самой жизни».

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 разумот 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.

Между итальянской «ученой комедией» XVI в. и французским классицизмом конца XVII в. в Англии сравнительно короткий срок (конец XVI и начало XVII в.) существовал театр, построенный совсем на иных пространственно-временных и действенных принципах — елизаветинский театр поры Шекспира. Устройство шекспировского театра радикально отлича-

лось и от античных амфитеатров, и от многоярусных ренессансных зданий, и от средневекового площадного театра, где происходили мистерияльные представления. «Глобус» шекспировской поры сохранил некую внутреннюю связь лишь с площадным балаганом. Шекспир, руководствуясь устройством сцены «Глобуса», игнорировал повествовательность ренессансной декорации с ее перспективной, иллюзорной геометрией. Трудно сказать, боролся ли Шекспир-режиссер с классической традицией или же попросту пренебрег ею. Так или иначе, актерское движение в театре Шекспира вовсе не желало статуарной красоты поз.

И все же нельзя сказать, что подмостки здесь были трактованы только как подмостки. Нет, они превращались во что угодно — в лес, дворец, в поле битвы — и превращения эти происходили мгновенно, но только не в изображении, а в воображении зрителей, актеров и поэта. В этом-то пункте шекспировский сценизм резко отличался и от средневекового балагана, и от античной оркестры. Оркестра и, подмостки средневекового балагана ни во что не «превращались» даже и в воображении; они оставались тем, чем и были на самом деле,— местом для игры артистов.

Подмостки снова будут обнажены и истолкованы только как подмостки лишь в XX в. в мейерхольдовском «Дон-Жуане» (1910), и с этой точки зрения в поэтике Мейерхольда следует усматривать возрождение античной театральной идеи (позднее открытие Мейерхольда обретет прочное, классицистски-уравновешенное решение в постоянной сценической установке Жака Копо).

Гордон Крэг продолжал совсем иную традицию — традицию театра Шекспира. Шекспировская сцена «Глобуса» владела именно магией театральных метаморфоз. Для декорации просто не оставалось ни места на сцене, ни времени в драме. В театре Шекспира время несло с трагическим ускорением.

Отказ от единства места означал либо необходимость мгновенной смены декораций — в условиях тогдашней техники сцены немыслимую, либо — активную и творческую деятельность воображения актеров и зрителей. В шекспировском театре было доказано, что фантазия артистов и публики легко и охотно подчиняется воле трагического поэта.

Шекспировское устройство театра осталось уникальным эпизодом истории сценического искусства. На рубеже XIX — XX вв. некоторые энтузиасты старинных театров пытались это устройство возродить в условиях современного города. Меньше всех о подобного рода музейных реконструкциях думал Гордон Крэг. В 900-е годы он искал новые внутренние соответствия шекспировской поэтике на обыкновенной сцене: пытался совершенно освободить подмостки не только от бутафории, но вообще от вещей. От вещей, мебели, быта. Абсолютно пустая сцена и мгновенные ее преобразования — вот чего добивался Крэг, мобилизуя для этой цели три выразительных средства: свет, звук, движение. Не считая главного условия: пустоты сцены. Приведя актера в движение, динамизируя свет и звук, Крэг хотел добиться свободы метаморфоз в сфере мысли. Иными словами, Крэг хотел сделать видимым развитие (и саморазвитие) трагической идеи на освобожденной, очищенной от вещей сцене.

Но, как это нередко бывает, излишняя последовательность приводит к догматизму. Крэговское «или-или», многократно декларировавшееся им на страницах журнала «Маска», состояло в следующем. Крэг отнюдь не так плохо относился к реализму, как это кажется на первый взгляд. Недаром же он буквально влюбился в Московский Художественный театр, в Чехова, в Станиславского. Этот легендарный англичанин обожал Москву. Тут он был близок Рильке — в любви к России. Но Крэг считал несовместимым в одном и том же спектакле, скажем, появление живого петуха и абстрактного по своему значению занавеса, членящего пространство. И многое из того, что впоследствии свободно сочеталось Брехтом (и чего Крэг не видел), представлялось ему в начале века эстетически несовместимым.

Крэгу ни разу за всю его жизнь не пришлось в голову, что именно «магия превращения» пустой сцены, которой Крэг был заворочен, она-то и допускает, а в иных случаях даже и требует внезапного появления на этой пустой сцене самых натуранатурнейших деталей жизни, реалий. Этот смелый прием сочетания абстрактного пространства и островков быта в нем появится гораздо позднее — в режиссуре Мейерхольда, в театре Брехта и их последователей — Любимова, Стрелера, Бессона, Шеро и др. Крэг в 900-е и 1910-е годы оставался своего рода неумолимым «аристократом духа». Он стремился сохранить

волшебство Театра. В этом смысле он отличался, скажем, от Юлиуса Рейнгардта, чьи искания вполне закономерно вылились в формы так называемой массовой режиссуры (его собственный термин).

Усилия Рейнгардта, даже тогда, когда он ставил мистические по духу спектакли, были устремлены к демократизации театрального зрелища. Он стремился активизировать театр и ради этой цели хотел разрушить, сломать линию рампы и вовлечь зрителей в действие. Преодолеть линию, разделяющую театр надвое, стремились и другие. То была одна из иллюзий художников, жаждавших сделать театр подлинно массовым. Делаются эти попытки и теперь.

Между тем линия, разделяющая актеров и зрителей, — священна. Без нее театра нет. Попытки ее стереть, уничтожить (заведомо безнадежные) были вызваны тем, что перспективная декорация, восторжествовавшая к концу XVII в. во всех театрах Европы, заставившая забыть и средневековую сценическую традицию, и свободную сцену комедии дельарте, и свободную сцену шекспировской трагедии, добиваясь иллюзии, как, едва ли не главной цели искусства, в сущности превратила отделенность актеров от публики (естественную и неперемennую) в разобщенность между актерами и зрителями (противоестественную).

Искусство сцены стало управляться законами другого искусства — живописи. Закон перспективы мейнингенцы наивно перенесли и на изображение толпы (по мере удаления от линии рампы фигуры воинов, например, становились все меньше и в конце концов их заменяли детьми, потом — куклами; так мейнингенский театр изображал солдат Валленштейна).

Идея «четвертой стены», выдвинутая, как мы помним, французскими натуралистами, усиливая значение линии рампы и превращая ее в стену, прозрачную, но по обоюдному условию актеров и зрителей — непроницаемую, — уже посягала на ренессансный принцип очевидного, и вместе с тем его углубляла, доводила очевидность до абсолютной иллюзии.

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 тогда 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 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!

В античном театре действие тоже было торжественно отделено от зрителей орхестрой, гигантскими масками, кутурнами, наконец, хором. Над всем возвышался необъятный купол неба — прекрасный синий фон был не позади, а над масками, которым небо придавало также и масштаб, необходимый для встречи с гигантским амфитеатром греческого полиса. Город и театр были в момент празднества пространственно и духовно уравнены в правах.

Обо всем этом неизбежно приходится напоминать, когда речь идет о театральных исканиях начала нашего века. Исконные театральные законы тогда подвергались самым различным теоретическим истолкованиям.

Прошло достаточно времени с тех пор, чтобы трезво судить об этих теориях. Из символистских концепций две кажутся нам диаметрально противоположными: теория Вячеслава Иванова и теория Крэга.

Вячеслав Иванов под влиянием Ницше и его работы «Рождение трагедии из духа музыки» создал «теорию соборности», предполагавшую такое слияние актеров и публики, которое - в идеале — должно было привести к исчезновению театра во имя жизни. А жизнь должна была стать столь же совершенной, каким бывает искусство. У этой теории было много сторонников. В ней привлекала массовость, забота о всеобщем единении душ в некоем «дионисийском» экстазе.

Крэга нисколько не занимали ни экстаз, ни дионисийство, ни «соборность». Он вовсе не желал «слияния» с публикой. Он хотел только по собственной воле свободно управлять ее воображением. Вот почему он так решительно отстаивал диктаторские права режиссера.

В 1905 г. вышла его книга «Искусство театра» («The art of the theatre») где Крэг в диалогической форме (диалог ведется между зрителем, любителем театра, и профессионалом-режиссером) подробно и общедоступно обосновывает необходимость единства замысла спектакля.

Вот по поводу этой-то знаменитой книги Мейерхольд в 1909 г. написал: «Того, кто будет читать Э.-Г. Крэга, хочется предостеречь от ошибки понять книгу так, что Крэг против актера на сцене, в пользу марионетки»¹. И в данном случае Мейерхольд тоже был совершенно прав: Крэг затеял свою реформу не «против» актеров и не ради театра только, а ради тех философских идей, которые, считал он, призван выразить новый театр.

Не человек — «мера всех вещей», как утверждала ренессансная культура; вокруг человека огромен непостижимый мир трагического; чем большее давление извне испытывает дух человеческий, тем трагичнее жизнь этого духа. Ее-то и должно выразить новое искусство — непременно масштабно и обобщенно. Надо вернуться к обостренно трагическому восприятию сущего. Необходимо достигнуть в новом театре необычайно острого восприятия и жизни и смерти.

Причем эту остроту далеко не всегда ведь можно ощутить, расслышать в переживаниях отдельного индивидуума. В укрупняющем искусстве театра, как понимал его Крэг, понятие человека не исчерпывается понятием индивидуальности. Индивидуальность и личность — не одно и то же.

Театральный герой дочеховской драматургии (включая и таких героев Ибсена, как Брандт, Пер Гюнт) тем и герой, что перестает быть только лишь частным лицом и принимает на себя одного ответственность за все человечество. В образе героя понятие личности индивидуальными особенностями и характерными чертами не исчерпывается. Иными словами, проблема человеческого духа неизмеримо обширнее психологии или 1Вс. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 1, с. 168. Анализ теории Крэга о «сверхмарионетке», изложенной им еще до начала работы со Станиславским, выходит за рамки проблематики данной статьи. См. об этом в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (Собр. соч., т. 1, с. 336). См. также: А. Аникст. Возникновение научной Истории театра в XX веке. - В сб.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв. М., «Наука», 1977, с. 11-13

«характера». Судьбу героя при любом толковании, даже насильно, не сведешь ни к «частному случаю», ни к бытовому происшествию.

Соответственно и сценический образ человека, особенно же образ трагический, всегда находящийся на грани между жизнью и смертью, даже самым тщательным отбором и подбором конкретных, характерных и точно наблюденных черт не раскроешь.

Все это было ясно Крэгу, неотвязно думавшему о трагедиях Шекспира, и он понимал, что необходимо искать и найти какие-то новые формы обобщения в искусстве театра, — не бутафорские, не декламационные, не громкие, но, тем не менее, — сильные, личность выражающие интенсивностью сверхличных проблем и чувств. Неотложно нужно было непременно отыскать какой-то особый, новый, тревожный и динамичный способ выражения всечеловеческой боли, глубочайшего трагизма.

Искания Крэга связаны были, кроме того, с ощущением, что время утопической гармонии человека с обжитым и утепленным жизненным пространством кончилось; нет никакой гармонии и никакого тепла. Приближение великих катаклизмов предчувствовали многие художники конца первого десятилетия нашего века, его выразили на свой лад и поэты (Блок, Рильке), и композиторы (Скрябин, молодые Стравинский и Прокофьев), и живописцы (Пикассо). В своем журнале «Маска» Крэг писал, что проблемы духа вышли далеко за пределы частной жизни и индивидуальной психологии, кое-где разорвав уже и те связи, которые были еще так недавно нужны персонажам новой драмы. Людям Чехова, персонажам «Кукольного дома» или «Привидений» Ибсена, комедий Шоу, даже стриндберговским антигероям прежде всего нужна была комната. В конце прошлого века в английском театре «Лицеум» учитель Крэга — Ирвинг предпочитал для своих шекспировских постановок закрытые пространства, стабильные интерьеры, где все было устойчиво и прочно: в викторианском, властном стиле.

Крэг же распаивает перед зрителями начала 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.

Крэг считал, и не без серьезных на то оснований, что именно

Гамлету это чувство свойственно в наибольшей мере. Что, собственно говоря, этого сильного, ищущего справедливость героя — таким Крэг видел Гамлета более всего мучает именно сознание своей трагической свободы. Вероятно, главным, что открыл тогда английский новатор в сверхсознании Гамлета, и была еретическая с точки зрения сцены, желавшей с некоторых пор повиноваться только достоверности и разуму, антинатуралистическая и антидетерминистская мысль о свободе воли, не подтвержденная (но и не опровергнутая) философией, биологией и психологией рубежа веков. Эксцентричный ученик Ирвинга наслаждался чувством сообщничества с Шекспиром на почве одной из тех идей, которые «вашей философии не снились» («Гамлет», акт первый, сцена пятая. Перевод Б. Пастернака.)

Так, во всяком случае, виделась Крэгу субъективная сторона универсальной современной трагедии, которую, по его мнению, несла в себе шекспировская вселенная. Но у этой, как и у всякой трагедии, имелась и объективная сторона. И тут-то уж — по Крэгу — не смогут помочь ни свобода воли, ни интеллект, ни героический дух самого Гамлета. Между объективной и субъективной сторонами трагедии оставался зазор, виделась коренная антиномия, которую английский режиссер преодолевать не стал. Не захотел. Оставил просветы, разрывы между ширмами, членившими сценическое пространство.

Попросту говоря, Крэг стал рассматривать театр и читать Шекспира не от имени сильных или слабых, а от имени погибающих. От имени тех, кому нет спасения. Вот почему в хорально высоких крэговских пространственных композициях люди так малы. Однако — они малы, а не ничтожны, более того, они малы — и очень значительны. В этой значительности человеческих фигур сказалось театральное чутье Крэга¹.

¹ Многие люди театра и театральные критики, в отличие от Станиславского, долго не могли понять, зачем Крэгу понадобилось противостояние гигантских вертикалей оформления сцены и — относительной малости человеческих фигур. Например, американский режиссер и историк театра Ли Симонсон в своей книге «Сцена - это постановка» (Lee Simonson. The stage is set. N. V., 1932) возмущался тем, что между фигурой Макбета и стенами его замка на одном из макетов Крэга, сделанных для Бирбома Три в 1909 г., соотношение такое же, как между ростом человека и восьмизэтажным домом: масштабы нарушены, пропорции смещены. Станиславского же нарушение пропорций нисколько не беспокоило.

Как только Крэг воспринял пространство сцены как целое, как материал искусства, он стал мыслить пространством также подвижно, ритмично, как мыслит словами и образами поэт.

Слава о ранних лондонских крэговских «спектаклях в сукнах» с просцениумом, сильно выдвинутым в зрительный зал, быстро катилась по Европе. Его теории привлекали внимание всех практических деятелей западноевропейского театра. Крэга стали звать к себе многие, на некоторые приглашения он охотно соглашался, но работать с ним оказалось трудно. Не выдержал Отто Брам, не выдержала Дузе, так мечтавшая о совместном с Крэгом творчестве. Удивительное упорство проявил уже прославленный Макс Рейнгардт. После кабарежного театра пародий «Шум и дым», после постановок «На дне» (1903) и «Сна в летнюю ночь» (1905) Рейнгардт в течение ряда лет усиленно уговаривал Крэга работать с ним вместе. Особенно долго обсуждались между Рейнгардтом и Крэгом идеи постановок «Бури», «Цезаря и Клеопатры», «Короля Лира», «Орестеи» и «Макбета». Но дальше разговоров, споров и эскизов дело не пошло. Судя по характеру творчества обоих режиссеров, расхождения, видимо, возникали именно в сфере общего замысла спектакля. Присущая тогдашнему творчеству Рейнгардта дробность рисунка движения групп и персонажей должна была крайне раздражать английского режиссера. Тем не менее Крэг сделал для Рейнгардта бесчисленное количество набросков, не теряя, видимо, надежды убедить Рейнгардта в примате целого над частностями, в важности общего философского замысла облика спектакля. И всякий раз Рейнгардт просил внести в эскизы изменения, сделать их «сценически правильными». Крэг приходил в бешенство и категорически отказывался. Один из эскизов «Макбета» (1906), сделанный для Рейнгардта, представляет собой как бы этюд на тему времени, попытку ритмически организовать сценическое пространство.

Угадывается витая пологая лестница, под ней зияет вход, видна светлая фигура леди Макбет; вокруг — во всю ширину, глубину и высоту сцены — вздымаются линии, то образуя огромный столб, то растекаясь по земле, то сгущаясь в закругленных и овальных завихрениях; их призрачному волнению нет выхода, их клубящемуся, смерчеобразному движению справа твердо отвечают и возражают прямые линии, которые сходятся

геометрически четким углом. Прямой угол повторен четыре раза вполне материально и архитектурно неопровержимо.

Очень долго, мучительно долго Крэг вынужден был демонстрировать свои новые идеи только в эскизах и трактатах. Он был моден, упрям и — невоплотим, как тогда думали. И вот Крэга позвал лучший в мире театр, единственный театр, решившийся реализовать самые странные и дерзкие его сценические идеи.

Глава, посвященная Крэгу в книге «Моя жизнь в искусстве», следует непосредственно после глав, рассказывающих об экспериментах Станиславского со сценическим пространством при постановке «Драмы жизни» Гамсуна и «Жизни человека» Андреева. Напомним еще раз, что Станиславский в те годы искал новый «простой фон для актера», такой фон, благодаря которому, если режиссер пожелает, на сцене можно будет увидеть, как фигуры «...толпами рождаются из тьмы и пропадают в ней», как возникает «...множество огромных, до потолка, человеческих фигур, летающих по воздуху» и т. д.¹

Станиславский отдал в руки Крэга руководство постановкой, а сам пошел к нему в помощники во имя «Гамлета». Очевидно, что философское размышление о смысле жизни стало для Станиславского в тот исторический момент куда более существенным, нежели пристальный анализ человеческих взаимоотношений в конкретных, все равно исторических ли, современных ли условиях повседневного бытия.

Без всякого сомнения, Станиславский прекрасно сознавал, что «жизнь человеческого духа» Гамлета не передашь средствами лишь психологического анализа. Требовался некий философский синтез, нужно было выразить в актерском действии движения, борения и столкновения идей. Но как, с помощью какой актерской техники? Тут в тупике оказывались оба режиссера-сопостановщика. Они сходились в главном: надо идти от внутреннего мира Гамлета, исходить из его мыслей, монологов и чувств.

Станиславского чрезвычайно увлек действительно небывалый замысел Крэга: все происходящее на сцене есть не что иное, как проекция взгляда Гамлета. Трагедия разыгрывается в сознании самого трагического героя. Все действующие лица —

1 К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 321-322.

суть лишь комбинации его, Гамлета, размышлений, своего рода персонификации его мыслей, снов, воспоминаний и ассоциаций. И все же по поводу этого замысла на протяжении трех лет совместной работы Станиславский и Крэг спорили много и горячо (подчас Станиславский спохватывался и задавал Крэгу такой, например, вопрос: «Но все-таки Полоний— существует?»). Они оба искали, спорили, экспериментировали — каждый на свой лад. Шли на компромиссы. Станиславский, скрепя сердце, соглашался, чтобы у Полония была пластика какого-то земноводного, а Крэг в свою очередь соглашался с экзерсисами Станиславского по «системе», хотя в принципе «систему» не принимал.

Параллельно с «Гамлетом» в Московском Художественном театре Крэг по договору с Бирбомом Три, режиссером и директором одного из лондонских театров, работал еще и над «Макбетом». Его образ жизни складывался таким образом. Он жил во Флоренции и одновременно занимался сразу двумя шекспировскими трагедиями, в интерпретации Крэга тесно между собой связанными. Затем на несколько недель приезжал в Москву, где сутками трудился в заветной комнате, выделенной для его экспериментов в помещении Художественного театра, в Камергерском переулке. С «Макбетом», вернее с Бирбомом Три, пришлось в конце концов расстаться, как раньше Крэг расставался с другими. Станиславского же Крэг бросить не мог. Несмотря на все их со Станиславским разногласия, Крэг ни в одном театре Европы не встречал дотоле такого заинтересованного отношения и такого глубокого понимания. В сознании Крэга сам Станиславский как творческая личность тогда в какой-то мере отождествлялся с Гамлетом. Да и вся атмосфера Художественного театра с его бескомпромиссно-творческим, абсолютно не коммерческим подходом к искусству резко отличалась от царствовавшего в тогдашнем театральном европейском мире духа коммерциализма, буржуазности. Немало издательских «писем из Москвы» по этому поводу напечатал тогда Крэг в журнале «Маска», который он издавал на английском языке во Флоренции.

Другими словами, Крэг, как и Станиславский, был мечтателем. Это их роднило и объединяло.

В данной работе, которая посвящена проблемам сценического пространства в режиссуре XX в., нет возможности подробно

рассмотреть весь круг сложнейших идейно-художественных проблем и противоречий, характерных для творческих исканий Станиславского и Крэга 10-х годов и столь явственно сказавшихся в их работе над «Гамлетом». Укажем лишь на некоторые, наиболее очевидные.

Как и Крэг, Станиславский мечтал тогда об идеальном «Актере с большой буквы». Но уже во время совместной работы над «Гамлетом», особенно весной 1910 г., когда Станиславский изложил Крэгу суть своих исканий в области внутренней актерской техники, обнаружились многие разногласия между ними. Крэг в «Записных книжках», которые вел в Москве, записал под датой 6 марта 1910г., что «многое интересно в новых идеях Станиславского», но в принципе «подход к актеру со стороны подсознания» он, Крэг, считает неправильным¹. Станиславский же, со своей стороны, в письме к Крэгу от 21 апреля 1910 г. уверял, что работал с Качаловым над ролью Гамлета, «согласно Вашим указаниям и моей системе, которая Вам не нравится, но которая отвечает Вашим целям лучше, чем что-либо другое»². На первый взгляд пропасть разделяла тогда, в 1910 г., взгляды Станиславского и Крэга на вопросы актерской техники, и дело тут не только в том, что Крэгу не нужен был «бытовой актер». В этом пункте у них как раз расхождений не было — применительно к пьесе «Гамлет». Глубина различий в подходе к актеру состояла в том, что 1910г. для Станиславского — своего рода пик в его увлечении индийской теорией «праны» и проблем подсознания. В режиссерском экземпляре, хранящемся в Музее МХАТ, мы находим поразительно интересную и подробнейшую разработку К. С. Станиславским III и IV действий шекспировской трагедии — с очень частым, наэлектризованным употреблением терминов «лучевпускание» и «лучеиспускание»³. Диалоги трагедии в этом документе предстают словно бы заряженными электрическим током: мельчайшие детали фраз пронизаны

¹ Цит. по кн.: Согаоп Сга1\$. Тье 51огу оГЫз 1лГе. Ву Ейауагс! Сгащ. N. V, 1968, p. 259.

² Цит. по кн.: И. Виноградская. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2, с. 243.

³ К. С. Станиславский, К. А. Марджанов. Запись мизансцен и характеристик к постановке трагедии Шекспира «Гамлет», 1910, март. Музей МХАТ. Архив К. С., тетрадь III.

движущимися навстречу друг другу токами разнозаряженных частиц. Видимо, по мысли Станиславского, каждое слово «Гамлета» должно было высекать искры, молнии. Крэг же занимался иным: ему было важно, чтобы Качалов в роли Гамлета мог в сцене «Мышеловки» перескакивать через барьер, отделяющий авансцену, на которой выступает яркая толпа бродячих актеров, — к далекой золотой пирамиде власти, расположенной далеко в глубине сценической площадки. И потом, позднее, в итоге спектакля «Гамлет», Крэг и Станиславский пойдут различными путями, ища каждый свою методику. Станиславский на несколько лет углубится в изучение подсознания, Крэг с головой окунется в проблемы актерской пластики, будет настойчиво экспериментировать в сфере ритмов, в том числе — и ритуальных. Но все это — потом. Пока же они, эти столь разные люди, в течение трех лет работали вместе.

Что до Крэга, то он согласился работать в Художественном театре над постановкой «Гамлета» минимум по трем причинам: 1) руководители МХТ готовы были предоставить ему, наконец, свободу действий, которой Крэг не добился ни у Брами, ни у Дузе, ни у Рейнгардта, ни у Бирбома Три; 2) чтобы реализовать на сцене только что (в 1907 г.) открытый им принцип движущихся в пространстве абстрактных плоскостей, расчленяющих пространство и образующих особую, кинетическую структуру спектакля в целом; 3) чтобы в роли Гамлета увидеть Станиславского (эта его надежда не сбылась).

Необходимо подчеркнуть, что существенных различий в трактовке центрального образа между постановщиками не было. И Станиславский и Крэг хотели дать на сцене первого *сильного* Гамлета — вопреки установившейся традиции. Дальше в диалогах двух великих режиссеров о Гамлете возникали творческие дискуссии, естественно, намечались существенные различия в самом понимании *силы* героического характера принца-мыслителя, а также соответственно и в истолковании самого источника внутреннего трагизма Гамлета. Все эти дискуссии носят, вообще говоря, нормальный характер творческого процесса. Было бы поистине печально, если бы такие люди, как Станиславский и Крэг, решившись ставить совместно шекспировского «Гамлета», вообще не спорили. Нет, к счастью, они спорили, хотя и были согласны в трех главных пунктах интерпретации: трагедия Гамлета на сцене должна быть раскрыта

изнутри (тут с разных концов сходились и психологизм подхода Станиславского и крэговский тезис о духовности конфликта трагедии); далее и Станиславский и Крэг, оба стремились к обобщенному философскому звучанию спектакля в целом¹. Наконец Станиславский и Крэг были согласны также и в том, что конечным идейным смыслом, «смыслом смыслов», должно оказаться утверждение силы добра. Тут возникали оттенки, вспыхивали споры, плела свои нити полемика. Так у Станиславского в понимании центрального образа доминировала тема жертвенности. Крэг же трактовал внутреннюю трагедию Гамлета как трагедию справедливости. В этом смысле особенно интересно одно из высказываний во время долгих теоретических диалогов 1909 г. в Петербурге: «Его личная трагедия, — говорил Крэг о Гамлете, — начинается в тот момент, когда он осознает необходимость совершить справедливую месть во имя блага Дании»². Иными словами, английский режиссер под понятием духовности подразумевал далеко не только какие-то мистические, непознаваемые и ускользающие «надмирные» мотивы, но и вполне реальные, социальные даже стороны трагедии — трагичность самой необходимости гражданского подвига.

Если же вернуться к вопросам формы, то надо отметить еще одно новшество, которое открыл к тому времени Крэг: на сцене должна быть не бутафорская (рисованная на холсте), а подлинная фактура настоящего органического материала — камня, дерева, бронзы, полотна и т. д. Подлинная фактура в царстве беспредметности.

Требование это в те времена звучало в высшей степени экстравагантно и практически еще не могло быть осуществлено. (Именно этот принцип и был в дальнейшем неоднократно применен у Мейерхольда, в брехтовском «Берлинском ансамбле», затем — в спектаклях Питера Брука, Юрия Любимова и других режиссеров.)

В структуре спектакля «Гамлет», как его задумывал Крэг, должны были вступить во взаимодействие и столкнуться два новых принципа, открытых режиссером: гигантские движущиеся вертикали абстрактных геометрических плоскостей и -

¹ См.: Гордон Крэг. Об искусстве театра, 1912, с. 28.

² Из стенограммы беседы, записанной Урсолой Кокс. Архив Крэга. Национальная библиотека в Париже.

подлинная материальная фактура огромных движущихся ширм. В таком, заранее заданном противоречии содержался подсказанный самой трагедией смысл: мыслились трагические разрывы пространственной ткани, совершающиеся на глазах у зрителей; они, эти разрывы, соответствовали стремительным распадам времени, зафиксированным шекспировским поэпизодным членением пьесы. Крэговское пространство дробилось и двигалось, как дробится и движется шекспировское время. И, значит, в общей композиции Крэга время и пространство обязывались друг друга дополнять, друг другу аккомпанировать, друг друга подменять.

Замысел Крэга далеко опережал свое время. В нем была универсальность решения, предвосхитившая будущую идею монтажа эпизодов в мейерхольдовских и брехтовских спектаклях. Но, увы, ширмы не удалось, как того хотел Крэг, сделать из подлинных материалов — из дерева и бронзы. На деревянные рамы был натянут серый холст, и потому дальше уж все зависело от освещения, во-первых, и от актерской пластики, во-вторых.

Прошло ровно столько времени, сколько и предсказывал тогда Станиславский, чтобы идеи «кинетического пространства» смогли осуществиться: прошло полвека. В одном только Станиславский ошибся: он (как и сам Крэгтоже) думал, что все дело в несовершенной сценической технике. А дело-то оказалось вовсе не в технике, а в широте образного мышления, в освобождении от эстетических предрассудков, вприятии условностей сценического языка и т. д. Иными словами, нужна была внутренняя эстетическая свобода, а не одна только послушная техника сцены.

Сегодня многие современные мастера уверенно владеют языком метафоры, движущейся в пространстве пустой сцены,— то есть основным принципом крэговского «кинетического пространства», подчас даже и не задумываясь о том, где первоисточник их наисовременнейших пространственных решений. Они умеют реализовать на пустой сцене функциональное или символическое движение одной какой-нибудь простейшей детали, которая сама по себе абсолютно ничего не значит, лишена всякого смысла — точно так же, как ничего не значит отдельно взятая крэговская «ширма». Однако, будучи приведена в движение, эта деталь вдруг обретает образный смысл и оказывается способной мгновенно изменить место

действия; таковы занавес в «Гамлете» и простые доски в «Звездах» театра на Таганке; таков один и тот же, упорный, бунтующий, почти живой прожекторный луч, вмешивавшийся в действие персонажей спектакля о Рабле, поставленного Жаном-Луи Барро на площади; такова по своей изменчивой природе и система сценических площадок, окружающих зрителей в спектакле Арианы Мнушкиной «1789».

Случается даже, что современный режиссер ставит перед собой прямую реконструкторскую задачу — поставить спектакль «в крэговских ширмах»: так решил руководитель эстонского театра «Ванемуйне» Каарел Ирд спектакль «Лос капричос» Лилли Промет в 1975 г. И даже ширмы у Ирда на сцене двигались тем же точно способом, к которому пришлось некогда прибегнуть и в Художественном театре: внутри каждой прямоугольной ширмы-столба находился рабочий сцены, и таинственное геометрическое передвижение этих столбов осуществлялось бесхитростно, на колесиках, вручную. Такова была примитивная «техника», к которой Художественному театру пришлось прибегнуть, чтобы заставить вертикали двигаться и не падать. Теперь же этот вынужденный прием реконструируется с полным пиететом. С почтительностью, которую продемонстрировал в конце прошлого века английский режиссер Вильям Поул, когда пытался в точности восстановить устройство елизаветинских подмостков времен Шекспира.

Но суть, разумеется, не в подобного рода реконструкциях. Суть — в эстетической революции, которая произошла в театре, как и в других видах искусства, на переходе от прошлого к нынешнему столетию.

Суть состояла в переходе от освященного традицией принципа статичности, неподвижности сценической обстановки в том или ином месте действия — к принципу движения, изменения, метафорически говоря,— к «отмене чувства собственности» в обстановке спектакля, к отказу от мебели, вещей, предметов бытового обихода.

В апреле 1909 г. Крэг привез в Москву режиссерский план будущего «Гамлета».

Читаем у Станиславского: «Изверившись, подобно мне, в обычных театральных приемах и средствах постановки: в кулисах, паддугах, плоских декорациях и проч., Крэг отказался от всей этой избитой театральнойщины и обратился к простым

ширмам, которые можно было устанавливать на сцене в бесконечно разнообразных сочетаниях. Они давали намек на архитектурные формы — углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество»¹.

Тут все главное сказано и о самих ширмах, их целесообразности и функциях, и о том, каким Станиславскому и Крзгу виделось сотворчество зрителя: посредством воображения.

Актуальнейшая проблема взаимоотношений со зрителями по-разному решалась в четырех спектаклях, которые являются, быть может, наиболее значительными свершениями мирового театра начала XX в.

В 1910-1911 гг. почти одновременно были продемонстрированы четыре абсолютно различных и по-своему завершенных, концепционно-целостных пространственных решения: «Братья Карамазовы» Немировича-Данченко, «Дон-Жуан» Мейерхольда, «Царь Эдип» Макса Рейнгаардта и «Гамлет» Крэга и Станиславского.

Но как бы различно ни трактовались в этих четырех спектаклях взаимоотношения со зрителями, как бы ни противоплагались между собой все четыре постановочные формулы, как бы ни спорили они друг с другом, в них были общие черты. Все на сцене отныне задвигалось. Постоянству и повествовательное™ больше места не было. С комнатным уютом было покончено — раз и навсегда. Разрывы, о которых выше шла речь, стали доминантой новой концепции драматизма.

Особенно парадоксально это выглядело в «Дон-Жуане» Мейерхольда, где, казалось бы, пространство «стояло», а двигались только актеры, и в «Братьях Карамазовых», где разрывы между «кусками жизни», осколками быта обрели совершенно особый по достоверности характер.

Формулой мейерхольдовского «Дон-Жуана» были актерские дуэты, разыгрываемые, как фехтовальные дуэли — на просцениуме, в ярком бальном освещении. Мейерхольдовский «Дон-Жуан» таранил своим огромным просцениумом пространство зрительного зала театра, предвещая — в недалеком будущем — выход театра на улицы. Но между празднично церемониальной рамой и волевым напором выдвинутых вперед

пустых подмостков, непредусмотренных традицией, — самодержавно царил контраст. Доподлинной реальностью оставались лишь эти чистые подмостки, где играли актеры, — все же остальное — и царственное сверкание люстр, и гобелены Головина, и золото лож, бархат кресел; накрахмаленные пластроны мужчин и бриллианты красавиц Петербурга в зрительном зале, серебро канделябров и шоколадность мейерхольдовских арапчат на голубом ковре, все возникло только для того, чтобы праздничным театральным ритуалом приподнять подмостки над жизнью.

Пространственная идея «Дон Жуана» вывела искусство театра за пределы чисто формальной стилизации, и, внезапно, продемонстрировав абсолютно «открытую форму», положила начало новому мажорному направлению в мировом искусстве: так называемой чистой театральности.

В «Братьях Карамазовых» Вл. И. Немирович-Данченко выдвинул укрупненное понимание реализма. Условность пространственного решения стала здесь средством выражения самой достоверности. Далеко позади остался опыт «научной» режиссуры, осуществленной Немировичем-Данченко в «Юлии Цезаре». От этого периода в деятельности Немировича-Данченко сохранилось лишь стремление прорваться к большой трагедии. После трагического символизма «Анатэмы» (1909) режиссер пытается найти сценическое решение, адекватное трагической прозе Достоевского.

Постановочное решение синтезировало два временных пласта, отражало столкновение двух эпох — трагической России, какой ее видел Достоевский, с трагической Россией, какой она предстала глазам режиссера в канун мировых войн и революций.

Смелость сценического замысла состояла, по словам Станиславского, в том, что «...внешняя, декоративная сторона была сведена к скудным художественным намекам и весь центр тяжести перенесен на актеров»¹. В этих словах содержится по сути дела краткая формула сценического реализма актерского искусства XIX в. до реформы Художественного театра. К этому-то реализму и обратился Немирович-Данченко. Иными словами, если Мейерхольд, размышляя над поэтикой Мольера, обобщал сценические формы классицизма XVII в.,

то Немирович-Данченко в поисках трагического пространства героев Достоевского обратил свои взоры на актерское творчество 70—80-х годов XIX в. — театра эпохи Достоевского. Впервые были подвергнуты новой и обобщающей режиссерской обработке художественные формы актерской школы совсем недавнего прошлого, находившиеся на столь близком историческом расстоянии.

Немирович-Данченко самым решительным образом соединил два противоположных типа театра, два взаимоисключающих принципа: принцип свободы актерских темпераментов с их эстетикой крупных характеров на сцене и золяистско-антуановский принцип «выреза из жизни».

На сцене предстал пространственный образ трагически расколотой реальности. Для достижения этой цели Немирович-Данченко решительно разбил целостную картину жизни натуралистического спектакля на отдельные части и в разверзшиеся между ними сквозные пространства снова выпустил на волю темпераменты.

Новаторство сценической формы состояло в том, что в пространстве, уже по-крэговски расколотом, возникали отдельные осколки реальности. То в одном, то в другом углу сцены, точно из мглы недавнего прошлого России, возникали растерзанные самой историей и вырванные из нее рукой режиссера куски жизни Карамазовых. Реальные места действия обрывались. Лишенные завершенности части бытового интерьера ничем не были ограждены.

Воля героев билась — и разбивалась — об эти невидимые, по-крэговски невидимые границы. Вот так быт и оттачивался «до символа», по выражению самого Вл. И. Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко писал: «Для потрясающих впечатлений нужны народные сцены при полном блеске рамп... Качалов в ошеломляющей сцене кошмара будет совсем один тридцать две минуты на сцене»¹. И так было.

Но теперь сила отдельных человеческих волей проявляла себя уже не вопреки бутафорской условности декораций, как в прошлом веке, а подчиняясь суровой необходимости, в условном сценическом пространстве.

В результате — словно бы между прочим и попутно — концепция Антуана была взорвана опытом работы Художественного театра над прозой Достоевского и совместно с Крэгом над Шекспиром.

Недаром через тридцать лет, в июне 1940 г., Вл. И. Немирович-Данченко вспомнил об этом своем давнем художественном свершении в контексте неотвязных мыслей о проблеме «Шекспир и Художественный театр». Вл. И. Немирович-Данченко говорил тогда с какой-то особой горечью: «Когда говорят, что Художественный театр не может ставить Шекспира, я отвечаю, чем спектакль «Братья Карамазовы» ниже самого сильного шекспировского спектакля?»¹.

Стремление к монументальным трагическим формам отличает и третий программный спектакль 1910г.: постановку, Максима Рейнгардта «Царь Эдип» Софокла (в обработке Гуго фон Гофманстала). Рейнгардт открыл здесь так называемое большое пространство. Режиссер поставил античную трагедию на цирковой арене (цирк Шумана, Берлин), истолковав ее наподобие древнегреческой оркестры. До этого в 1905—1907 гг. Макс Рейнгардт режиссировал в том избыточном, чувственном стиле, который принято называть у нас стилем модерн. До известной степени аналогией к бурным рейнгардтовским спектаклям предшествующего «Эдипу» периода могут служить хореография Фокина, танец Айседоры Дункан, декорации и костюмы Бакста, драматургия Федора Сологуба и многие другие явления. Мейерхольд так характеризовал спектакли Рейнгардта этого периода: «Итак, «Аглавена» поставлена по методу условных приемов, предложенных Сгащ'ом. Попытки, достойные всяческих приветствий по адресу Кетбагс'а. Но только попытки. Осуществление обнаруживает высочайшую безвкусицу. Все в стиле тосЗегп... взято не сукно, а плющ. Вот начало ужаса. И получился фон, как у фотографа... Этот фон лез и оскорблял своей безвкусицей, главным образом, конечно, потому что Кешпагс11, совершенно не владея рисунком, располагал фигуры по приемам старой сцены, когда играли в павильонах»².

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. О театре романтическом и реалистическом. Ежегодник Московского Художественного театра, М., 1944, т. 1. Издание Музея МХАТ. М., 1946, с. 9.

² В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 85.

«Царь Эдип» 1910г. представляет собой крайнюю точку в том отрицании ренессансной сцены-коробки, которое характерно для многих экспериментов начала века. Все отклики русской театральной прессы¹, все анализы современных западных исследователей — даже такого приверженца Рейнгардта, как современный австрийский историк театра Хайнц Киндерманн,— сосредоточивают свое внимание не на исполнении центральной роли или новаторстве пространственного решения (хотя оно и призвано было поражать), а на режиссерской интерпретации массы, толпы. Масса была здесь впервые истолкована как громадное тысячерукое единство, как единый гигантский порыв голодных толп. Во всех хрестоматиях можно найти описание и фотографию знаменитой мизансцены Рейнгардта: одиноко возвышается в стороне фигура Эдипа, к нему тянутся — в неистовстве — единым порывом, одним движением — тысячи рук. Сценическое пространство исчезло. Арены не видно вовсе, хотя ощущение такое, словно она огромна. Но это — очередная иллюзия театра Арена, как и всякая цирковая арена, в диаметре равна 13 метрам. В спектакле Рейнгардта она казалась гигантской площадью. Главным выразительным средством всего спектакля «Царь Эдип» 1910г. были руки толпы,— этого многоголового существа, голые руки, взывавшие о помощи и спасении.

Идея этого спектакля — все человечество ищет виновного, жаждет снова и снова иметь очередного Эдипа, ибо больно чужой, оно, человечество, а не этот несчастный юный царь.

Театр и в рейнгардтовском «Эдипе» и в следующем спектакле, «Миракле», поставленном в расчете на помещение огромного католического храма, жаждал растворения в жизни, слияния с нею.

Деперсонализация и героя и массы — вот то новое, что Рейнгардт внес в искусство театра своим программным спектаклем 1910г. Такая интерпретация античной трагедии предвещала скорое возникновение сценического экспрессионизма.

В решении пространства здесь наиболее интересно развитие излюбленного Рейнгардтом мотива круга. Рейнгардт, как известно, любил пользоваться вращающейся сценой, поворотным кругом, заново открытым и технически усовершенствованным

в конце XIX в. Многие постановки Рейнгардта до первой мировой войны вновь и вновь в разных вариантах используют круговое, вращающееся движение.

Один из французских теоретиков Этьен Сурио считал, что история театра представляет собой перманентную борьбу двух пространственных систем: куба и сферы. При «кубической» системе пространственного мышления, говорит Сурио, мир драматургического произведения берется в его целостности, выбирается определенный фрагмент, «маленький куб», внутри которого представлено «все, что должно там находиться»; одна из сторон куба убирается, и внутренность его открывается зрителям. При этом куб и зрители оказываются «в прямых, фронтальных взаимоотношениях и дышат разным воздухом». В зрительном зале — воздух театра, на сцене — воздух того куса жизни, который избран драматургом. Против принципа куба восстает «принцип сферы». «Вместо того, чтобы выкраивать определенный фрагмент мира,— пишет Сурио,— находят его динамический центр, его пульсирующее сердце, место, где событие выражает себя с наибольшей патетикой... Могущество актеров распространяется без фиксированных границ, пространство открыто и свободно... Оно соединяет актеров и зрителей, актеры и зрители дышат одним и тем же воздухом... Декорации же ограничиваются только тем, что необходимо в данный момент актеру и что в эту секунду должно привлечь внимание зрителей»¹.

Прилагая эту, не лишенную остроумия теорию к реальной истории театра, легко отнести античный театр и елизаветинскую (шекспировскую) сцену к понятию «сферы», а ренессансную сцену, во всех ее последующих модификациях — от Мольера до мейнингенцев, от Антуана и Брами,—до мейерхольдовских спектаклей в театре на Офицерской, от постановок Ирвинга до «Анатэмы» и «Жизни человека» на сцене МХТ — к «принципу куба». Не подлежит сомнению, что в «Дон-Жуане» Мейерхольда, точно так же, как и в «Гамлете» Крэга и в «Царе Эдипе» Рейнгардта, действовал «принцип сферы»: зрители и артисты «дышали одним воздухом», на месте действия оставалось лишь необходимое и в царстве необходимости отыскивался

¹ «Царь Эдип» демонстрировался в цирке в Петербурге, а также в Киеве во время первых гастролей Рейнгардта в России, в 1911 г.

¹ Etienne Souriau. Le Cube et la Sphere. См. сборник: L'architecture et dramaturgie. Paris, 1950, p. 65-67.

свободный динамический центр (у Мейерхольда — артисты на просцениуме, у Рейнгардта — толпа на арене, у Крэга — фигура героя на пустой сцене).

Пространственное решение «Гамлета» было подчинено законам не прямой, а обратной перспективы. Пространственная система этого спектакля оказывалась как бы вывернутой: расчлененное ребрами вертикалей (крэговская материализация шекспировской метафоры — «распалась связь времен») — это разорванное пространство, как и на доренессансных мозаиках, безостановочно ориентировало внимание зрителей на фигуру центрального персонажа. (Крэг потому и настаивал, чтобы Гамлет был все время на сцене, пусть в тени, пусть вдали.) Как известно, в отличие от прямой обратная перспектива имеет точку схода не вне зрителя, а как бы внутри него; она потому и называется обратной, обращенной от предмета к «очам души», говоря словами Гамлета. До удивления точно той же цели служила и знаменитая золотая пирамида во второй сцене спектакля.

Это было очень похоже на блистающее золото мозаик, которое преображало все и создавало «метафизическое» ощущение, будто персонаж и зритель находятся внутренне в одном измерении, в одном пространстве.

Из этого единого мирового пространства, как часть его, должна была на мгновение материализоваться фигура «небытия» — отец Гамлета, призрак. Он появлялся то тут, то там, и также необъяснимо исчезал, уходил в стену.

Голос его, обращенный к сыну, должен был прозвучать как призыв свыше, обращенный к человеку.

Как бы то ни было, «Гамлет» в Художественном театре состоялся. И был не только единственным в театре начала века воплощением идеи крэговского пространства, символически передававшего и внутренний мир Гамлета и общее духовное движение трагедии, но также и первым театральным опытом того синтеза условного и достоверного, натуры и метафоры, которого и по сей день ищет — и добивается! — театральная режиссура.

Закономерно, что именно на сцене Художественного театра этот опыт был впервые произведен. Тогда же, в 1910 г., проницательно угадал суть дела Вс. Мейерхольд, писавший в черновом наброске конспекта статьи о Станиславском следующее: «Очень правильно, что приглашен Craig. Всякому свое. Если

Рганиславский отдаст элемент фантастический и мистический Стащ'У, ^а себе оставит театр реалистический, это будет к благополучию Станиславского. В реалистическом театре он ^{может} быть властен, там он не даст собой командовать, как, ^{мне} кажется, командовал Егоров в «Синей птице», там при удачном подборе сорежиссера он может быть очень творчески продуктивным. Эрудиция его. Его рост по пути характера. Перечислить этапы. Остановиться на современном моменте в театре, когда слияние режиссера и художника необходимо, иначе бог знает, что происходит»¹.

На первый взгляд, можно заметить нечто сходное мейерхольдовским открытиям в том, как мыслил себе Крэг форму «Гамлета». Он, — писал Станиславский, — «мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса. Публика должна была прийти в театр и не видеть сцены. Ширмы должны служить архитектурным продолжением зрительного зала и гармонировать, сливаться с ним. Но вот, при начале спектакля, ширмы плавно и торжественно задвигались, все линии и группы перепутались. Наконец ширмы остановились и замерли в новом сочетании. Откуда-то явился свет, наложил свои живописные блики, и все присутствующие в театре, точно в мечте, перенеслись куда-то далеко, в иной мир, который лишь в намеках был дан художником и дополнялся красками воображения самих зрителей»².

Если, однако, сравнить это описание идеальной, так сказать, модели «Гамлета» Крэга со спектаклем Мейерхольда «Дон-Жуан», сделанным в те же самые годы, то мы увидим огромную разницу. По замыслу Крэга зритель должен был «точно в мечте» перенестись «куда-то далеко», увлекаемый видениями Гамлета. Свет в партитуре Крэга выполнял функцию материализации мысли Гамлета, образов, витающих в его душе. Цели Мейерхольда совсем иные: не увести зрителя в некие выси философского размышления, а, наоборот, стащить его с высот философии, учености (и модной рефлексии!) вниз, с небес на землю, в праздничную реальность театра, к неопровержимой действительности вот этого, ярко освещенного люстрой и тысячами свечей просцениума.

1 Цит. по кн.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 169. * К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 306.

Алиса Коонен, которая в очередь с О. Гзовской репетировала в «Гамлете» Офелию, вспоминала, что с самого начала содружество Станиславского и Крэга вызывало в группе МХТ «большое недоумение и даже некоторую тревогу». Актерам казались несовместимыми искания Крэга и те занятия по «системе», которые уже ввел — и именно в ходе репетиций «Гамлета» — в повседневную практику К. С. Станиславский. «В то время как Крэг работал над своим макетом, в фойе шли бесконечные застольные репетиции... «Гамлет» размечался по системе, шел скрупулезный, детальный анализ каждого простейшего физического действия». При этом, однако, мизансценический рисунок спектакля выстраивал Крэг.

«Должна сказать,— писала А. Коонен,— что замысел его постановки был поистине грандиозен, но, конечно, трудно выполним для актеров, не привыкших играть трагедию... Мизансцены, которые на моих глазах создавал Крэг, поражали смелостью».

Коонен, в частности, восхищалась тем, как решил Крэг сцену безумия Офелии, хотя в спектакле его идея не была осуществлена. «По мысли Крэга, из глубины сцены прямо на публику идет широкая лестница. Безумная Офелия появляется внезапно на верхней площадке. На ней мокрое, разорванное платье, длинным шлейфом волочатся речные водоросли. Ее с трудом можно узнать. Строгая, скованная железными правилами дворцового этикета в начале трагедии, сейчас она похожа на грубую уличную девчонку. Станным, резким голосом поет она свою песенку,— рассказывал Крэг,— и вдруг, с внезапным порывом, словно гонимая безумным страхом, кубарем катится по лестнице вниз.

Много лет спустя, увидев в спектакле Питера Брука эту сцену (играла ее Мэри Юр),— пишет Коонен,— я вспомнила трактовку Гордона Крэга: исполнение современной английской актрисы минутами точно перекликалось с его замыслом»¹.

Мэри Юр играла в 1955 г. Значительно позднее, в исполнении роли Офелии артисткой И. Чуриковой («Гамлет» в постановке А. Тарковского, Театр имени Ленинского Комсомола, 1977 г.) мы еще явственнее, нежели у Мэри Юр, видим реализацию крэговской трактовки.

Свободное пространство, необходимое, по мнению Крэга,

трагической пьесе, давало ему возможность выстраивать динамичные актерские мизансцены. Крэг поднял артистов Художественного театра с насиженных в пьесах Чехова кресел, стульев, диванов. Главное — и единственное реальное лицо в монодраме, какой представлялась Крэгу трагедия о датском принце,— сам Гамлет в исполнении В. И. Качалова должен был произносить свои монологи либо на ходу, либо стоя на коленях, либо двигаясь от линии рамп в глубину сцены и т. д. Актеру предстояло приучаться быть одиноким на подмостках, без всякого «общения» с партнером. Н. Чушкин пишет о крэговской мизансцене в эпизоде «Мышеловки»: «Не случайно, что и Гордон Крэг, достигший в этой картине смелых и неожиданных театральных эффектов, предоставил актеру целый ряд ярких и стремительных мизансцен и игровых моментов, полных экспрессии и драматического напряжения»¹.

Актеры, приглашенные Гамлетом, играли на авансцене. Ширмы были отодвинуты в глубину. Там, вдалеке, отделенные от авансцены глубоким рвом, на троне сидели золотые король и королева.

Гамлету-Качалову надлежало очень много двигаться, делать, по словам самого артиста, «крупные движения», вести себя так, будто он — «на площади». Исполнитель роли Горацио, актер К. П. Хохлов рассказывал в 1946 г. Н. Н. Чушкину: «Переходы Гамлета-Качалова были быстры и стремительны. Иногда он приближался ко мне (то есть к Горацио)... Мы были как два заговорщика. Когда Качалов спускался в люк, то был виден публике лишь до пояса. Стоя внизу, как бы срезанный до половины, он опирался локтями на край площадки актеров и смотрел «представление». В эти мгновения хорошо были видны его лицо и руки.... Лицо короля было едва различимо во мгле. Гамлет-Качалов почти все время находился спиной к королю... Играть эту сцену Качалову было трудно и утомительно, так как приходилось много двигаться, переходить с места на место, бегать, то есть преодолевать слишком много пространства»².

Любопытно и свидетельство А. Г. Коонен. по этому поводу. «...На одной из генеральных репетиций,— вспоминала Коонен,— Крэг проявил неистовое упорство. В сцене «Мышеловки»

¹ Н. Н. Чушкин. Гамлет-Качалов. Москва, 1966, с. 143.

² Там же, с. 147.

¹ Алиса Коонен. Страницы жизни. М., 1975, с. 130—131.

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 и, наконец, торжества. Василий Иванович пытался убедить Крэг, что это разрушит рисунок роли. Но Крэг не уступал. И в конце концов, махнув рукой на сдержанность, Качалов дал волю темпераменту 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... Должна сказать прямо, в результате наиболее впечатляющими в спектакле оказались те сцены, которые Крэгу удалось отвоевать у Станиславского в ту памятную ночь»¹.

Говоря кратко о характере крэговских мизансцен, отметим лишь, что движение фигур («Коридор», «Мышеловка») чаще всего шло не фронтально, по горизонтали сцены, а перпендикулярно к линии рамп: из глубины—вперед или, наоборот, с авансцены — вглубь. Такое движение резко отличало театр Крэга от «неподвижного театра» Мейерхольда, где замирающие, текучие, переливающиеся одна в другую барельефные позы серо-голубых, одинаковых монахинь в «Сестре Беатрисе» (1906) разворачивались фронтальными группами. Не осуществленный в спектакле эскиз комнаты Гамлета представляет собой попытку наглядно показать замкнутость пространства: на сцене три круга, один параллелепипед и четыре каменные лестницы. Царствует настойчивая симметрия и вогнутость воронок, благодаря чему создается как бы «минусовое», изъятое из мира пространство. Геометрией Крэг передавал гамлетовский мотив тюрьмы. Мир без деревьев и мир без вещей. Ни единого предмета нет на крэговской сцене. Наконец, вместо воздуха — свет.

Пространство у Мейерхольда в тот период было музыкальным в отличие от психологического пространства чеховских спектаклей Станиславского и от архитектурного, трехмерного, философского по содержанию пространства Крэга. По этому поводу мы найдем у Н. Чушкина интересные мысли. Он пишет в связи с проблемой освещения в сцене «Мышеловки»: «В этой

¹ А. Коонен. Страницы жизни. - «Театр», 1967, №1, с. 80.

пене актеры психологического театра приходили в особенно острое противоречие с постановщиком, которому важно было здесь достичь ощущения целого. Он категорически протестовал против намерения театра усилить освещение артистов, так как это, по его мнению, не только бы нарушило красоту сцены, испортило бы декорации («Мои ширмы!»), но и нарушило бы всю идею: «Тут не надо было вовсе никакого непрерывного переживания, никакой интимности!» — возбужденно восклицал Крэг. Он считал, что все должно быть крупно, резко, как сквозь увеличительное стекло. Основное в сцене — игра контрастного света, стремительный ритм и то впечатление тревоги, которое должно было символизировать катастрофу короля и триумф Гамлета. Он хотел достичь здесь именно этого, а не показывать поведение отдельных лиц»¹.

Художественный театр показал в декабре 1911 г. один из первых истинно философских спектаклей нашего столетия. Масштаб и историческое значение спектакля не могут быть умалены противоречиями его создателей и сложностью его конечной концепции. Пространственные идеи этого спектакля сказались в мейерхольдовской постановке «Зорь» (1920), оказали косвенное влияние на весь театральный конструктивизм, кубизм и на театральный экспрессионизм.

Работая над «Гамлетом», Крэг уничтожил самое понятие декорации в прежнем его значении, в смысле «фона». Не светлая «даль», низко и покорно ограниченная линией «горизонта», как на эскизах Аппиа; не высветленный позади линии горизонта нейтральный, близкий фон, как в Мюнхенском Художественном театре Георга Фукса; не стилизованные под художников раннего Возрождения живописные панно у Мейерхольда на Офицерской; не черный бархат, которым увлекался в 1907 г. Станиславский. «Фон» был вообще уничтожен, Крэг его отменял.

«Отсутствие горизонта, — писал Волконский, — придает всему характер замкнутости; глаз всегда упирается в предел, не «утопает», — все точно, ясно, закончено, и только освещение... Дает впечатление почти темницы, чуть не погреба, — огромного, грандиозного, но все же погреба»². Но ведь Дания — тюрьма!..

¹ Н. Н. Чушкин. Гамлет-Качалов, с. 148.

² С. Волконский. Художественные отклики, с. 118

Финал спектакля мыслился как некая царственно-несбыточная утопия. «И, наконец, где совершается смерть Гамлета? — продолжает С. Волконский. — Незабываемая картина — сочетание платформ, ступеней, террас, арок и колонн, прощальные лучи догорающего дня над угасающей жизнью; серебряный блеск победоносного Фортинбраса — вечная юность будущего дня, и колыхание огромных, небывалых знамен — эмблемы человеческих страстей, склоняющихся над почившей мыслью»¹.

Многие западные историки и теоретики театра настойчиво указывают на влияние Крэга, осязаемое в некоторых сценических решениях Брехта. Действительно, в стремлении Брехта показать на сцене мир движущийся — есть нечто общее с крэговской концепцией. Но и различия тут бросаются в глаза. Там, где Крэг сознательно разрывал в своих сценических композициях пространственные и временные связи, как бы следуя в этом смысле за Гамлетом («Порвалась дней связующая нить» — Акт первый, сцена 5. Перевод Б. Пастернака), там Брехт в новых исторических условиях иной эпохи словно бы иллюстрировал вторую половину той же гамлетовской фразы — «Как мне обрывки их соединить» Он монтировал то, что Крэгу казалось несоединимым: натуральнейшие куски жизни, бытовые и жанровые подробности — с широчайшим эпическим размахом необъятного сценического целого.

Пространственные идеи Крэга нашли свое применение и развитие в практике чешского театрального художника Йозефа Свободы. В его «кинетическом пространстве» спектакля «Гамлет» (1959 г.: 24 движущиеся вертикальные ширмы), «Царь Эдип» (1963 г.; действие происходит на гигантской лестнице, напоминающей крэговский эскиз «Ступени»), «Ромео и Джульетта» (1963), Макбет (1966) — явственно видно стремление развить крэговскую идею «движущейся архитектуры».

Так что говорить о «невоплощенности» постановочных идей Крэга не приходится. Другое дело, что самый характер их реализации в практике мирового театра требует изучения.

¹ С. Волконский. Указ, соч., с. 121.

Но вообще-то теперь уже можно с уверенностью говорить о *практичности* пространственных принципов, некогда казавшихся непонятными, абстрактными, едва ли не мистическими. Подведем некоторые итоги. К 1910г. театральная режиссура завершила начатую во времена Антуана интерпретацию пространства сцены, как одного из главных объектов искусства театра. Трактовка эта, в каких бы стилевых условиях она ни испытывалась экспериментаторами начала века, нуждалась для своей реализации в режиссуре, организующей коллективную волю театра и идейно направляющей эту волю.

Вместе с тем наметился разрыв между забегающими вперед пространственными решениями и актерской техникой. Не случайно после 1910г. почти все режиссёры-новаторы вплотную обращаются к идее создания школы, студии актерского мастерства. Станиславский углубляется в разработку «системы» и организует Первую студию МХТ. Мейерхольд создает экспериментальную студию на Бородинской. После революции он разрабатывает теорию «биомеханики». Крэг во Флоренции пытается организовать собственную школу-студию. Нетрудно заметить, что из упомянутых выше четырех итоговых спектаклей 1910—1911 г. три спектакля были трагедийными. Только мейерхольдовский «Дон Жуан» в основе своей имел высокую комедию Мольера. Но и этот спектакль, несмотря на всю его нарядную внешность, был пронизан достаточно острыми философскими обобщениями. К обобщениям философского порядка тяготели и «Братья Карамазовы» и «Гамлет» в Художественном театре, и «Царь Эдип» в постановке Макса Рейнгардта.

Другими словами выяснилось, что ни один из авторов «новой драмы» (Ибсен, Чехов, Метерлинк, Гамсун, Гауптман, Стриндберг, Шоу, Леонид Андреев) не дает театру возможность раскрыть в монументальных сценических формах и образах углубившийся трагизм эпохи. Режиссеры обратились к Софоклу, Шекспиру, Достоевскому, Мольеру.

То был в сущности первый в театре XX в. этап активного освоения мирового классического наследия. Было осознано, что живое, творческое воплощение классики требует не иллюзорного сокращения или сокращения временной дистанции между современным театром и классическим автором, но напротив — включения всех потенциальных мощностей этой дистанции в

современный театральный язык, в новый жизненный и художественный контекст современности.

Театральная режиссура начала сложный диалог между театром XX в. и классическим наследием прошлого с вопроса о различных интерпретациях места действия, с выбора сценического пространства. Все остальные элементы формы спектакля — манера актерской игры, стиль мизансцен и т. д. — были как бы предопределены главным общим образом спектакля, в основе которого — пространственная концепция, выбор места действия и его оформление режиссером и художником.