Крэг Э. Г. **Воспоминания, статьи, письма** / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступит. ст. А. Г. Образцовой, коммент. Ю. Г. Фридштейна, перев. с англ. В. В. Воронина, Г. Г. Алперс, В. Я. Виленкина, Ю. Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. М.: Искусство, 1988. 399 с.

*А. Г. Образцова*. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга 6 [Читать](#_Toc336608704)

**Предшественники и современники**

Эллен Терри и ее тайное «я» (Фрагменты книги) 47 [Читать](#_Toc336608710)

Генри Ирвинг (Фрагменты книги) 88 [Читать](#_Toc336608718)

Несколько слов о творчестве Э. У. Годвина 151 [Читать](#_Toc336608732)

Айседора Дункан (Выступление Гордона Крэга по английскому радио) 157 [Читать](#_Toc336608733)

Письма Крэга к Айседоре Дункан

1. *24 октября 1907 г.* 161 [Читать](#_Toc336608734)

2. *Конец декабря 1907 г.* 163 [Читать](#_Toc336608736)

**Об искусстве театра**

Искусство театра. Диалог первый 165 [Читать](#_Toc336608738)

Ступени 184 [Читать](#_Toc336608739)

Артисты театра будущего 187 [Читать](#_Toc336608744)

Актер и сверхмарионетка 212 [Читать](#_Toc336608750)

Заметка о масках 233 [Читать](#_Toc336608751)

Искусство театра. Диалог второй 240 [Читать](#_Toc336608752)

О призраках в трагедиях Шекспира 264 [Читать](#_Toc336608753)

Символизм 272 [Читать](#_Toc336608754)

В защиту художника 273 [Читать](#_Toc336608755)

Пьесы Шекспира 275 [Читать](#_Toc336608756)

Призыв к двум театрам 278 [Читать](#_Toc336608757)

В защиту серьезного театра 285 [Читать](#_Toc336608761)

**Встречи в Москве**

Письмо Джону Семару 290 [Читать](#_Toc336608763)

Предварительные наброски Крэга к беседам с участниками спектакля «Гамлет» в МХТ 292 [Читать](#_Toc336608764)

Письма Гордона Крэга

К. С. Станиславскому

1. *2 мая 1908 г.* 297 [Читать](#_Toc336608766)

2. *7 февраля 1909 г.* 297 [Читать](#_Toc336608768)

3. *28 июня 1909 г.* 299 [Читать](#_Toc336608769)

4. *Июль 1909 г.* 299 [Читать](#_Toc336608770)

5. *5 сентября 1909 г.* 299 [Читать](#_Toc336608771)

6. *11 сентября 1909 г.* 300 [Читать](#_Toc336608772)

7. *14 ноября 1910 г.* 301 [Читать](#_Toc336608773)

8. *30 ноября 1910 г.* 301 [Читать](#_Toc336608774)

9. *11 декабря 1910 г.* 302 [Читать](#_Toc336608775)

10. *20 февраля 1911 г.* 302 [Читать](#_Toc336608776)

11. *2 мая 1911 г.* 303 [Читать](#_Toc336608777)

Л. А. Сулержицкому

1. *Июль – август 1909 г.* 304 [Читать](#_Toc336608778)

2. *Июль – август 1909 г.* 305 [Читать](#_Toc336608780)

3. *Июль – август 1909 г.* 305 [Читать](#_Toc336608781)

4. *1909 г.* 306 [Читать](#_Toc336608782)

5. *Октябрь 1909 г.* 307 [Читать](#_Toc336608783)

6. *23 сентября 1910 г.* 308 [Читать](#_Toc336608784)

М. П. Лилиной

1. *Февраль 1911 г.* 309 [Читать](#_Toc336608785)

2. *29 июня 1935 г.* 310 [Читать](#_Toc336608787)

О. Л. Книппер-Чеховой

1. *Февраль – март 1911 г.* 312 [Читать](#_Toc336608788)

2. *Март 1911 г.* 312 [Читать](#_Toc336608790)

3. *Декабрь 1911 г.* 313 [Читать](#_Toc336608791)

4. *2 апреля 1935 г.* 313 [Читать](#_Toc336608792)

5. *5 мая 1935 г.* 314 [Читать](#_Toc336608793)

6. *1 сентября 1935 г.* 314 [Читать](#_Toc336608794)

7. *1 января 1956 г.* 314 [Читать](#_Toc336608795)

А. Г. Коонен

1. *5 февраля 1911 г.* 315 [Читать](#_Toc336608796)

2. *2 марта 1911 г.* 315 [Читать](#_Toc336608798)

3. *Март 1923 г.* 316 [Читать](#_Toc336608799)

4. *18 ноября 1923 г.* 316 [Читать](#_Toc336608800)

5. *Ноябрь 1923 г.* 316 [Читать](#_Toc336608801)

6. *9 февраля 1924 г.* 317 [Читать](#_Toc336608802)

А. Я. Таирову. *18 ноября 1923 г.* 317 [Читать](#_Toc336608803)

С. Г. Бирман

1. *22 апреля 1935 г.* 318 [Читать](#_Toc336608804)

2. *3 июля 1935 г.* 318 [Читать](#_Toc336608806)

3. *14 августа 1935 г.* 321 [Читать](#_Toc336608807)

С. М. Эйзенштейну

1. *18 декабря 1935 г.* 322 [Читать](#_Toc336608808)

2. *5 декабря 1936 г.* 323 [Читать](#_Toc336608810)

Б. В. Алперсу

1. *13 июня 1935 г.* 324 [Читать](#_Toc336608811)

2. *17 декабря 1935 г.* 326 [Читать](#_Toc336608813)

3. *14 апреля 1936 г.* 327 [Читать](#_Toc336608814)

Из беседы Гордона Крэга с советскими писателями и театральными деятелями *(25 апреля 1935 г.)* 329 [Читать](#_Toc336608815)

Русский театр сегодня 331 [Читать](#_Toc336608816)

Несколько недель в Москве 340 [Читать](#_Toc336608823)

**Приложения**

[Работа над «Гамлетом» в письмах и высказываниях сотрудников МХТ. *Сост. Ю. Г. Фридштейн*] 346 [Читать](#_Toc336608828)

**Комментарии** 363 [Читать](#_Toc336608830)

**Указатель имен** 394 [Читать](#_Toc336608829)

# **{6}** Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга

## 1

Несомненно, что английский режиссер и художник Эдвард Гордон Крэг внес значительный вклад в историю европейского театра XX столетия. Вместе со Станиславским, Рейнгардтом, Мейерхольдом, Копо, Аппиа и другими он способствовал формированию основополагающих принципов режиссерского искусства, рожденного нашим веком. Максималист и мечтатель, утопист и фанатик, истинный рыцарь сцены — рыцарь без страха и упрека, — он всю свою долгую жизнь грезил об идеальном театре будущего, где правда навечно соединится с красотой, о театре, таящем в себе огромные духовные силы, оказывающем магнетическое воздействие на зрителей, о театре, в котором все искусства, управляемые волей демиурга-режиссера, сольются в одно нерасторжимое целое, достигнув новаторского по своей природе синтеза. В своих немногих постановках и многочисленных теоретических работах — книгах, эссе, статьях — Крэг создал грандиозную театральную концепцию, и эта концепция, при всей своей философской и эстетической противоречивости, определила ряд важных моментов в процессе сложения современной театральной системы, оказывала и все еще продолжает оказывать воздействие на искусство режиссуры разных стран.

Время внесло коррективы в художественную программу Крэга — отвергло некоторые крайности его исканий и размышлений о новом, будущем театре (он почти всегда писал и Новый и Будущий театр с большой буквы), охотно приняло на вооружение все то, что способствовало плодотворному развитию сцены. С годами у Крэга становилось не меньше, а больше единомышленников. Коллективными усилиями режиссеров разных стран продолжено дело освоения западным театром традиций театра Востока, достигнуто многое во взаимообогащении различных видов искусств в рамках отдельных театральных представлений, совершаются разнообразные опыты в области решения сценического пространства, богаче стал образный, поэтический язык театра.

Два человека предрекли трудную, трагическую и одновременно счастливую судьбу Гордона Крэга: его мать — великая английская {6} актриса Эллен Терри и реформатор русской сцены — К. С. Станиславский. Едва были поставлены в самом начале века первые драматические спектакли Крэга в Англии, участвовавшая в них Эллен Терри заявила, что театральные идеи ее сына предвосхитили развитие европейской сцены «на целый век вперед»[[1]](#footnote-2). Спустя несколько лет, познакомившись с Крэгом в процессе совместной работы над «Гамлетом», Станиславский пришел к выводу: «Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия. Это прекрасный поэт, изумительный художник и тончайшего вкуса и познаний режиссер»[[2]](#footnote-3).

Судьба Гордона Крэга оказалась трудной, как в силу исторической ситуации, сложившейся в английском и европейском театре в начале XX столетия, — того противодействия, с которым встречали повсеместно его идеи, — так и из-за его бескомпромиссности, неспособности смягчать резкость своих суждений, категоричности требований и даже из-за неуживчивого, вспыльчивого характера. Судьба Крэга была трагической, потому что многое из того, о чем он мечтал, ему так и не удалось осуществить. Но он был и счастливым человеком, так как нашел себя, любил театр более всего на свете неистовой, самосжигающей любовью, беспредельно верил в то, что искусство, прежде всего сценическое, необходимо людям, и эта всепоглощающая любовь наполняла и согревала его сердце.

С первых шагов на театральном поприще, а в особенности после того как начиная с 1905 года стали выходить его теоретические работы, имя Крэга, его эстетические позиции оказались окруженными плотной пеленой легенд, кривотолков. Ниспровергатель драматургии, готовый изгнать со сцены слово, оставив только движение, жест! Изобретатель непостижимой сверхмарионетки, объявившей войну живому актеру! Могильщик реализма на сцене, провозгласивший смерть иллюзии, правдоподобию в искусстве, противопоставив этому всемогущий символ как истинную цель творчества! И многое другое писали и говорили о Гордоне Крэге на разных языках, в разные годы. А он давал веские основания для раздражения своих оппонентов. Он их то сознательно, то бессознательно доводил до бешенства. Некоторые из его теоретических тезисов выглядели нарочито провокационными. Нетерпимый к пошлости и поверхностности в искусстве, к духу коммерции, процветающему в европейском театре, Крэг успешно множил ряды своих врагов, а чем больше их становилось, тем неистовее, с донкихотской одержимостью бросался на них с открытым забралом, не пряча лица.

Творческое сознание Крэга, его театральная концепция складывались в сложное историческое время рубежа XIX и XX веков. Ему ближе были идеалистические философские искания, а не открытия материалистической философии. Интерес к культуре прошлого приводил {7} к увлечению мистикой. Но эти увлечения не занимали доминирующего положения в его теории и творческой практике.

Надо было быть выдающимся поэтом-новатором, как ирландец Уильям Батлер Йейтс, чтобы угадать в ранних спектаклях Крэга борца за возвышенный поэтический театр новейшего времени. Надо было самому сражаться с излишествами натурализма на сцене и веровать в безграничные возможности условного театра, как русский режиссер В. Э. Мейерхольд, чтобы, прочитав в немецком переводе первую книгу Крэга «Искусство театра», предупредить своих соотечественников: «Того, кто будет читать Э. Г. Крэга, хочется предостеречь от ошибки понять книгу так, что Крэг *против актера на сцене*, в пользу *марионеток*»[[3]](#footnote-4). Надо было родиться Айседорой Дункан, поклонявшейся Крэгу-художнику, чтобы начиная с 1905 года, времени их знакомства, пропагандировать всюду, куда заносила ее нелегкая гастрольная жизнь, идеи и творчество своего друга, вербуя ему, пусть ненадолго, соратников — Элеонору Дузе в Италии, Станиславского в России. «Он принадлежит не только своему отечеству, а всему свету, он должен быть там, где всего лучше проявится его талант, где будут наиболее подходящие для него условия работы и наиболее благотворная для него атмосфера», — говорила она Станиславскому, желая во что бы то ни стало сблизить его с Крэгом, и добавляла: «Его место в Художественном театре»[[4]](#footnote-5).

Усилиями театральных деятелей, так или иначе соприкоснувшихся в своем творчестве с Гордоном Крэгом, театроведов и критиков, исследовавших его наследие, развеяно немалое число ложных концепций, сложившихся в первые десятилетия XX века. Но не со всеми еще домыслами покончено. Требуется дальнейшее изучение философских и эстетических идей и противоречий, присущих Крэгу на протяжении всей его долгой жизни.

Особое место занимают в биографии Гордона Крэга страницы, связанные с Россией, русским театром, русскими и советскими коллегами. Он сам очень ценил свои неоднократные приезды в Москву.

«В трескучий мороз, в летнем пальто и легкой шляпе с большими полями, закутанный длинным шерстяным шарфом (в таком одеянии он привык бродить по улицам Флоренции, ставшей к этому времени основным местом его жительства. — *А. О*.), приехал Крэг в Москву, — вспоминал Станиславский. — Прежде всего пришлось его обмундировать на зимний русский лад, так как иначе он рисковал схватить воспаление легких»[[5]](#footnote-6). Шел 1908 год. Замысел Айседоры Дункан осуществился: Крэг был приглашен на постановку в Московский Художественный театр. Оставалось выбрать пьесу. После серьезных обсуждений приняли решение взять трагедию Шекспира «Гамлет».

Сам по себе факт приглашения в Художественный театр иноземного режиссера и художника, уже хорошо известного в большинстве {8} европейских стран благодаря своим спектаклям, выставкам и первым теоретическим работам и почти неведомого в России, был беспрецедентным — кроме Крэга, ни один зарубежный режиссер не привлекался к работе в коллективе в дореволюционные годы. К тому же, по слухам, экстравагантный англичанин прослыл убежденным символистом, не признавал искусства, воспроизводящего жизнь в формах самой жизни. И то, что Крэг-антиреалист охотно принял приглашение поставить спектакль в далекой русской столице на чужом языке, в театре, во многом подводящем итоги движения «свободных», «независимых» театров Европы, начинавших чаще всего с натуралистических экспериментов, сильно удивило многих из его современников и все еще продолжает удивлять новые поколения любителей театра.

Почему выбор Станиславского пал не на француза Андре Антуана, не на немца Отто Брама, осуществивших в своих странах театральные реформы, близкие той, что была проведена Художественным театром в России? Почему не привлекло его имя соотечественника Крэга — Харли Гренвилл-Баркера, образованного, интеллигентного, на редкость многогранного деятеля сцены, влюбленного заочно в МХТ и уже готовящегося к поездке в Москву специально для того, чтобы познакомиться с творчеством Станиславского, Немировича-Данченко и их учеников? А Крэг — отчего не бросил все, не порвал гневно с Художественным театром, со Станиславским, едва возникли первые недомолвки и разногласия в ходе репетиций? Ведь он поступал так не раз, когда назревали конфликты с Брамом и Рейнгардтом в Германии, с Гербертом Бирбомом Три в Англии.

Ответы на эти вопросы, объяснение исторической закономерности встречи можно найти у самих ее участников — в первую очередь у Станиславского и Крэга. На исходе первого десятилетия XX века Станиславский был озабочен поисками новых форм в сценическом искусстве, обогащением творческого метода созданного им театра. Напряженно всматривался он в опыты молодых современных художников в России и за рубежом. Именно в эти годы он жаждал творческого союза с Блоком, мечтал о постановке его пьес; пытливо изучал полотна Врубеля, стремясь постигнуть эстетическую природу его мироощущения; привлек Мейерхольда к постановкам драм Гауптмана и Метерлинка в Студии на Поварской. В сознании Станиславского-режиссера зрела неудовлетворенность привычными постановочными приемами и средствами — кулисами, падугами, плоскими декорациями. Станиславский-педагог думал о путях проникновения актера в сверхсознательное. Вслушиваясь в звуки современной ему музыки, вглядываясь в произведения современной живописи и скульптуры, он задавал себе вопросы: «Почему же у нас, артистов драмы, не может быть отрешения от материи, не может быть бесплотности? Надо искать! Надо вырабатывать ее в себе»[[6]](#footnote-7).

Познакомившись с танцевальным стилем Дункан, с художественными идеями Крэга, он понял, что «в разных концах мира, в силу {9} неведомых нам условий, разные люди в разных областях с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»[[7]](#footnote-8). В беседах с Крэгом Станиславский почувствовал в нем «давнишнего знакомого»: «Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора. Он с жаром объяснял мне свои основные любимые принципы, свои искания нового “искусства движения”. Он показывал эскизы этого нового искусства, в котором какие-то линии, какие-то стремящиеся вперед облака, летящие камни создавали неудержимое устремление ввысь, — и верилось, что из этого со временем может создаться какое-то новое, неведомое нам искусство»[[8]](#footnote-9).

Все началось с взаимного восхищения, с праздника. «Секрет Крэга — в великолепном знании сцены и в понимании сценичности. Крэг прежде всего гениальный режиссер, но это не мешает ему быть и прекрасным живописцем», — утверждал Станиславский[[9]](#footnote-10). В письме к вымышленному корреспонденту Джону Семару, опубликованном на страницах журнала «Маска», издаваемого им во Флоренции, а затем помешенном в книге «Об искусстве театра», Крэг писал: «Сейчас я живу в России, в шумной Москве; меня тут принимают актеры первого здешнего театра, прекраснейшие люди, каких мало на свете… они все до одного умницы, энтузиасты своего дела, упорные труженики, каждый день работающие над новыми пьесами, каждую минуту обдумывающие новые идеи… Если бы произошло чудо и подобная труппа возникла в Англии, Шекспир снова обрел бы жизненную силу»[[10]](#footnote-11).

С восторгом воспринял Крэг «Дядю Ваню» на сцене Художественного театра, в особенности исполнение Станиславским роли Астрова с его мечтой о прекрасном будущем, с тоской по красоте человеческой жизни. Он настоятельно требовал, чтобы Станиславский, только Станиславский, выступил в трагической роли принца Датского в его постановке. Впоследствии Крэг в своих статьях, книгах, эссе, устных и письменных выступлениях неоднократно обращался к искусству Московского Художественного театра, давая очень высокую оценку актерским и режиссерским работам, относя Станиславского, Качалова, Москвина, Артема и других к числу лучших, величайших актеров мира, что не мешало ому не соглашаться со многим в их методологии, стиле режиссуры и исполнительского искусства.

Но взаимным восхищением дело не ограничилось. То ощущение родства и общности идей преобразования современной сцены, которое испытали Станиславский и Крэг, не могло продолжаться долго. Расхождения во взглядах на искусство, существовавшие между ними с самого начала, становились все более непреодолимыми в ходе {10} совместной работы. И в этом также заключалась своя закономерность.

Станиславский впоследствии очень скромно обозначил свое участие в постановке: «Крэг руководил ею, а я с Сулержицким стали его помощниками. К нашей компании был допущен еще режиссер Марджанов…»[[11]](#footnote-12). Крэг поступил на годовую службу в Художественный театр, приняв должность режиссера. Он уезжал во Флоренцию, возвращался, привозя эскизы, макеты, модели декораций, в том числе ширм. Он подолгу беседовал со Станиславским и Сулержицким, проводил репетиции с актерами. В его распоряжение была отдана одна из репетиционных комнат, где соорудили большую кукольную сцену — макет, подведя к нему электрическое освещение и другие необходимые приспособления. Чем далее, тем больше Станиславский солидаризировался с Дункан, уверовав в то, что Крэг «велик не столько тогда, когда он философствует и говорит об искусстве, сколько тогда, когда он творит, то есть берет кисть и пишет»[[12]](#footnote-13).

Случалось всякое: непонимание Станиславским требований Крэга, отчаяние Крэга оттого, что ему не верят. И вот уже вконец раздосадованный Крэг, без шапки, без пальто, бежал в стужу из Камергерского переулка в «Метрополь», заявив, что сию же минуту садится в поезд и уезжает из Москвы, но… не уезжал. Когда же он в самом деле надолго отправлялся в Италию, репетиции вели Станиславский и Сулержицкий, декларируя, что проводят в жизнь замыслы Крэга. Но даже если они этого искренне хотели, следовать только воле Крэга они бы не смогли. У режиссеров-«художественников» складывались свои философские и эстетические идеи интерпретации шекспировской трагедии, обусловленные уже существовавшими традициями коллектива. Их планы, сознательно или неосознанно, находились во внутренней полемике с тем, что предлагал Крэг. Работа над спектаклем велась, таким образом, одновременно как бы в двух направлениях.

Тем не менее 23 декабря 1911 года, более чем через три года после начала репетиций, долгожданная премьера «Гамлета» все же состоялась и вызвала бурю противоположных откликов как внутри Художественного театра, так и среди его русских почитателей и критиков.

Известно горестное восклицание Гордона Крэга спустя ряд лет: «Они меня зарезали! Качалов играл Гамлета по-своему. Это интересно, даже блестяще, но это не мой, *не мой* Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои “ширмы”, но лишили спектакль моей души»[[13]](#footnote-14). Растерянность и раздражение в словах Станиславского: «… Крэг с его наивностью в понимании театра граничит с балаганом… {11} Его театр почти что театр марионеток… У меня это не умещается в голове»[[14]](#footnote-15).

Уникальный в своем роде эксперимент, предпринятый Станиславским и Крэгом, был встречен с большим интересом театральными деятелями европейских стран. Каждый отдавал себе отчет в том, что речь идет не о более или менее удачном частном опыте совместной работы русского и английского режиссеров. В творческое противоборство вступили две театральные концепции, объявив о своем стремлении к взаимообогащению, а на деле во многом опровергая друг друга.

Споры о «московском “Гамлете” Крэга» не утихли по сию пору. Уже вдоль и поперек изучены материалы архивов Художественного театра, парижской Национальной библиотеки, Публичной библиотеки в Нью-Йорке (бедствуя последние годы жизни, Крэг распродавал письма, дневники, гравюры, эскизы, записи в библиотеки разных стран). С воспоминаниями выступили почти все участники постановки. Новые работы, посвященные «Гамлету», появляются на русском, английском, французском, итальянском и других языках. Однако не все еще загадки этого художественного события разгаданы. Не все его тайны раскрыты.

В русском и советском театроведении сосредоточенное внимание на «Гамлете» Станиславского и Крэга привело к двойственному результату. С одной стороны, русская мемуарная и критическая литература о «Гамлете» в Художественном театре очень велика — естественно, самая большая и богатая в мире. Бесценна глава «Дункан и Крэг» — документ и в то же время художественный портрет — в книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве», вышедшей первым изданием в 1926 году. Результатом многолетнего труда театроведа Н. Н. Чушкина стала его монография «Гамлет — Качалов. На путях к героическому театру». Множество интереснейших деталей, проливающих свет на «темные» пятна в истории московской постановки «Гамлета», содержатся в воспоминаниях, статьях, письмах О. Л. Книппер-Чеховой, А. Г. Коонен, С. Г. Бирман, Л. А. Сулержицкого, В. В. Шверубовича, в книге М. Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского»[[15]](#footnote-16) и других. С другой стороны, исключительное внимание к «Гамлету» надолго оставило в тени для советских любителей театра всю остальную жизнь и творчество Крэга. Будто ниоткуда появился он на московской земле осенью 1908 года и в никуда исчез вновь после премьеры «Гамлета».

Новый этап в русской литературе о Крэге наметился в начале {12} 80‑х годов. В двух книгах — «Шекспир и Крэг» Т. И. Бачелис («Наука», 1983) и «Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX веков» А. Г. Образцовой («Наука», 1984) — рассказана биография Крэга, рассмотрены его театральные воззрения и постановки. Если в книге «Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX веков» автор ограничивается в основном исследованием английского периода жизни Крэга, в монографию «Шекспир и Крэг» включен также анализ «Гамлета» и последующих театральных работ английского режиссера.

Показательно, что почти одновременно, также в начале 80‑х годов, за рубежом вышли две новые книги о Крэге. Одна из них, Лоренса Сенелика, так и называется: «Московский “Гамлет” Гордона Крэга. Реконструкция»[[16]](#footnote-17). Щедро пользуясь архивными материалами библиотек разных стран — преимущественно Англии, Франции, США, — учитывая существующую литературу о Крэге на русском языке, Лоренс Сенелик предпринял попытку, суммировав сделанное до него, охарактеризовать давнюю шекспировскую работу Крэга в свете последующих перемен в русском советском театре, а также в европейском театре в целом.

Задача настоящего издания — познакомить читателей с литературным наследием английского режиссера и художника, который к тому же был ярким, своеобразным писателем. Начиная с 1904 года, когда он всерьез взялся за перо, Крэг уже не мог не писать. Пути к идеальному театру, о котором он мечтал, Крэг пытался обозначить не только в своих немногих постановках и массе рисунков, эскизов, макетов, но также в разнообразных по жанрам литературных сочинениях — от диалогов, удобных, чтобы выразить полемическую остроту суждений, до витиеватых литературных фантазий, доверительных бесед, писем-признаний к адресатам подлинным и вымышленным. Наследник знаменитых традиций английского эссеизма, Крэг владел пером мастерски. Иногда он мог показаться по-английски сентиментальным, старомодно риторичным и даже многословным. Но всегда оставался предельно искренним, даже беззащитным в своей откровенности с читателем-собеседником.

Крэг написал и оформил десятки книг. Он сделал, например, большое количество иллюстраций к «Робинзону Крузо». Великолепно оформил гравюрами, сопровождающими каждую сцену трагедии, «Гамлета» Шекспира. Он, неоднократно упрекаемый в пренебрежении к актерам, непонимании актеров, создал прекрасные монографии об Эллен Терри и Генри Ирвинге — лучшее по сию пору из того, что написано об этих театральных деятелях Англии; выпустил книгу-альбом с изображениями Айседоры Дункан, танцующей или готовящейся к танцу. Как правило, его книги, как и программы к поставленным им спектаклям, были богато иллюстрированы: в одних случаях изображение порождало и подчиняло себе {13} текст, в других — текст властно диктовал зримое подтверждение мыслей. Книги, написанные Крэгом, посвящены не только театру, хотя эти работы занимают главное место в его литературном наследии. В первую очередь это такие сочинения, неоднократно переиздававшиеся, как «Об искусстве театра»[[17]](#footnote-18), «К новому театру»[[18]](#footnote-19) «Грядущий театр»[[19]](#footnote-20), «Сцены»[[20]](#footnote-21). Но у Крэга-художника есть также книга об искусстве гравюры[[21]](#footnote-22), книга об изготовлении экслибрисов[[22]](#footnote-23).

На протяжении своей жизни Гордон Крэг издавал три журнала. Недолгое время в Англии — «Страницу» («The Page»), с 1897 по 1900 год. Затем в Италии — «Маску» («The Mask») и «Марионетку» («The Marionnette»). Каждый журнал он расценивал как трибуну для провозглашения своих театральных идей. Во всех журналах добрая половина статей была написана самим Крэгом под всевозможными псевдонимами, коих насчитывалось у него несколько десятков. Дольше всех выходил журнал «Маска» — с небольшими перерывами с 1908 по 1928 год.

Огромный пласт литературного наследия Крэга — его письма к корреспондентам всех стран и народов. В некоторых отношениях он был очень старомодным человеком. Писать письма он умел и любил, предпочитая данную форму человеческого общения всем другим, технически более совершенным. И письма также он часто сопровождал рисунками — ироничными, насмешливыми, когда речь шла о взрослых корреспондентах, наивными, шутливыми, если писал своим детям. Специально для детей он издал еще в 1899 году книжку «Грошовые игрушки»[[23]](#footnote-24), где предстали забавные лошадки, петушки, солдатики, срисованные с тех, что имелись в его коллекции деревянных игрушек, а под каждым рисунком — забавный стишок, сочиненный автором-художником.

Каким разным предстает в своих письмах Крэг! То полным надежд, самоуверенным, не сомневающимся, что мировая сцена тотчас покорится его идеям, то разуверившимся во всем — прежде всего в том, что у него когда-нибудь будет свой театр для необходимых экспериментов и своя театральная школа для подготовки актеров нужного типа, — раздраженным, обиженным, трагически одиноким неудачником.

Лишь небольшая часть писем Крэга, равно как и его рисунков, эскизов, гравюр, записных книжек, дневников, опубликована до настоящего времени. Письма к Айседоре Дункан вошли в книгу «Твоя {14} Айседора», изданную Френсисом Стигмюллером, поместившим в ней более двухсот писем Дункан и несколько десятков писем Крэга[[24]](#footnote-25). Отдельные письма Крэга к Эллен Терри, к сестре Эдит, к английским и зарубежным друзьям и коллегам использованы в монографиях и исследованиях его сына — Эдварда Крэга[[25]](#footnote-26) и французского театроведа Дени Бабле[[26]](#footnote-27). Лучше обстоит дело с письмами русским корреспондентам — Книппер-Чеховой, Бирман, Коонен, Сулержицкому и другим: многие из них опубликованы. Но значительная часть эпистолярного наследия Крэга еще ждет своего часа, чтобы с ней смогли ознакомиться широкие круги читателей, интересующихся историей и теорией театра.

Мы выбрали для составленного нами сборника публикации, связанные с несколькими темами: Гордон Крэг и английская художественная культура, в первую очередь театральная (о чем позволяют судить главы из его книг об Эллен Терри и Генри Ирвинге, статья об Эдварде Годвине); эстетические воззрения Крэга; Крэг и русский и советский театр. Отсюда — три раздела сборника, соответствующие этим темам: первый раздел — «Предшественники и современники»; второй — «Об искусстве театра»; третий — «Встречи в Москве»[[27]](#footnote-28).

Итак, слово получает сам Крэг. Он будет беседовать с нами то просто, доступно, то излишне замысловато, но, как в том, так и в другом случае, без фальши. Почти у каждого читателя сложится ощущение, что Крэг беседует только с ним, и ни с кем другим, делясь тревожащими его мыслями, проникая в тайны искусства, им самим еще до конца не разгаданные, вовлекая нас в самые глубины своих исканий.

И наконец, еще одно предуведомление читателям настоящего издания. Крэг не только уведет нас в дали истории западноевропейского театра, а нередко и в древние времена восточной культуры, он заставит нас острее почувствовать некоторые животрепещущие проблемы театра сегодняшнего дня, в особенности развития режиссуры.

Читая его работы, написанные в первые десятилетия XX века, мы все больше будем задумываться над такими не потерявшими своего значения вопросами, как взаимоотношения режиссера с актером, место и роль художника-сценографа в спектакле, специфика совмещения профессиональных данных режиссера и актера в одном лице и ряд других. Вспомнится и недавняя полемика о театре «актерском» и театре «режиссерском». Крэг не станет высшим, абсолютным авторитетом в решении всех вопросов — он и не претендует на это. Напротив, гораздо чаще с ним захочется спорить. Но он взбудоражит {15} нашу мысль, наше воображение. Он еще раз подтвердит, что немало театральных проблем, существующих сегодня, складывалось еще в самом начале столетия, когда режиссеры-новаторы объявили сражение за новый театр.

## 2

За последнее время у нас и за рубежом появился ряд новых работ, посвященных художественной культуре Англии второй половины XIX – начала XX века[[28]](#footnote-29). Ученые и критики объединились, чтобы разобраться в путях воздействия викторианского общества на эстетическую деятельность, выявить разнообразные, вплоть до самых парадоксальных, формы бунта отдельных писателей, живописцев, деятелей сцены против господствующего духа викторианства. Казалось бы, что за дело современной науке и критике до событий давно минувших дней? А дело есть, и повышенный интерес не придуман, а закономерен. В своеобразной ситуации, сложившейся в английской художественной культуре во второй половине XIX века, — истоки ряда важных общеевропейских культурных явлений более позднего времени. Биографии многих выдающихся представителей литературы и искусства XX столетия связаны своими корнями с идеями, родившимися в Англии.

Пылкое восхищение прекрасным, культ красоты, критика капитализма с позиций красоты — примечательные черты теории и практики английского искусства второй половины XIX века. С чего все началось — с теории или с практики? С трудов Джона Рёскина, прозаика и поэта, историка и теоретика, публициста и общественного деятеля, самого большого авторитета для английской интеллигенции, или с выставок молодых художников (среди них были Данте Габриель Россетти, Джон Эверетт Миллес, Уильям Холман Хант), которые образовали в 1848 году «Братство прерафаэлитов», провозгласив близость искусства к природе, намереваясь показать духовную красоту человека, призывая вернуться к искренности, чистоте и смелой субъективности итальянских художников дорафаэлевской поры?

Толпы молодежи стекались на лекции Джона Рёскина, англичане зачитывались его книгами и статьями — «Современные художники» (1843 – 1860), «Камни Венеции» (1853), «Прерафаэлитизм» (1851) и др. Его изречения о единстве этического и эстетического подхватывались на лету и становились расхожими, доступными всем. «Для существования идеи красоты необходимо, чтобы чувственное наслаждение, лежащее в ее основе, сопровождалось прежде всего {16} радостью, затем любовью к своему объекту и сознанием благости высшего разума, благодарностью и благоговением перед ним; вне соединения всех этих элементов ничто не дает нам идеи красоты»[[29]](#footnote-30) и т. д. Прерафаэлиты сразу торжественно заявили, что намерены, не замыкаясь рамками чисто изобразительного искусства, обновить и укрепить связи с другими видами художественного творчества. Они оказали заметное воздействие на всю английскую культуру, на все стороны английской жизни.

Оскар Уайльд в статье «Ренессанс английского искусства» (1882) охарактеризовал прерафаэлитизм как «английское возрождение», потому что, «подобно эпохе великого итальянского Возрождения, в XV веке, здесь и вправду как будто *сызнова рождается* человеческий дух, и в нем, как и тогда, просыпается жажда более нарядной, изысканной жизни, страсть к физической красоте, всепоглощающее внимание к форме, он начинает искать новых сюжетов для поэзии, новых форм для искусства, новых услад для ума и воображения. Я называю это течение романтическим, ибо именно в романтизме — нынешнее воплощение красоты»[[30]](#footnote-31). Речь шла о повышении роли искусства в обществе, о протесте против пошлости буржуазного мировосприятия и даже о способности искусства влиять на изменение существующей действительности.

В такой обстановке прошли детство и юность Эдварда Гордона Крэга.

Он родился 16 января 1872 года в деревне Харпенден в Хартфордшире, в нескольких часах езды от Лондона. Его отцом был известный английский архитектор, археолог, театральный художник, исследователь Шекспира Эдвард Уильям Годвин. Полюбив Годвина, Эллен Терри оставила в 1868 году все — семью, сцену, Лондон, — поселилась с ним на ферме, здесь родились двое их детей — дочь Эдит и сын Эдвард. Шесть лет, прожитые с Годвином, она считала самыми счастливыми в своей жизни: «Наивысшее счастье состоит в том, чтобы безраздельно посвятить себя близкому человеку; такое счастье ненадолго выпало мне на долю»[[31]](#footnote-32).

Все видные писатели, художники, деятели театра последней четверти XIX века отдали дань восхищения личности и таланту Терри. Ей посвящены письма Берн-Джонса и сонеты Уайльда, прославившего в ее образе «мудрость в единении с красотой». Ее портреты писали лучшие современные художники. Первый муж Терри, художник Уотте, нашел в ее облике «мистическую, идеальную, средневековую красоту»[[32]](#footnote-33). А Бернард Шоу, напротив, назвал ее «наисовременнейшей из всех современных женщин, ярчайшей из современных индивидуальностей»[[33]](#footnote-34). Элеонора Дузе восторгалась благородством и искренностью искусства своей современницы: «… чувствую {17} по Вашей игре, как нежно, печально и возвышенно говорит сама жизнь, само Ваше сердце»[[34]](#footnote-35). Побывавший в Лондоне на спектакле с участием Эллен Терри П. Д. Боборыкин открыл в ее игре что-то очень близкое русской актерской школе. Он объяснял это «задушевностью тона и той внутренней некрикливой и теплой страстностью, в которой сказываются лучшие стороны британской души»[[35]](#footnote-36).

Общепризнанным считается, что художнической и человеческой личности Терри в зрелые годы были присущи гармония, цельность; ее отношение к жизни отличали ясность и оптимизм. Теми же чертами она наделяла многих своих героинь, преимущественно классического, шекспировского репертуара.

Написав свою книгу о матери значительно позже, чем высказались все ее современники, в начале 30‑х годов, Гордон Крэг обратил внимание на то, что осталось не замеченным другими, — на напряженную внутреннюю борьбу, которая неизменно происходила в ней, личности и актрисе. Тайное «я» Эллен Терри — маленькая Нелли, которую не знал почти никто, разве что родители, сестры, братья (Терри принадлежала к огромной актерской династии, насчитывавшей десятки актерских имен), Годвин и Крэг. Нелли — это сама природа, необузданная, дикая, олицетворение импульсов, и каждый импульс «искренен и чист, как кристалл». Великая актриса Эллен Терри, напротив, отличалась осмотрительностью, была расчетлива. Хотя между Эллен Терри и Нелли лежала пропасть, сын безошибочно угадывал в сценических созданиях матери знакомую и бесконечно близкую ему тайную сущность. В Беатриче, Ненси Олдфилд побеждала Нелли. А вот в шекспировской Офелии, как он считал, безраздельно господствовала Эллен Терри. Когда торжествовало тайное «я» актрисы, она, выходя на сцену, «направо и налево расточала сокровища своего сердца, потому что сердце ее было богато, и она щедро делилась с людьми своим сердечным достоянием. И чем больше она отдавала, тем больше она имела — в этом она оказалась одной из мудрейших среди мудрых женщин»[[36]](#footnote-37). Сын-писатель был убежден, что талант Терри так могуч, что равняется гению. Он подробно останавливался на чарующей естественности и легкости ее игры, на изящной, изменчивой, многообразной палитре красок, которыми она пользовалась, живописуя женские шекспировские характеры.

Тедди едва минуло три года, когда Терри и Годвин разошлись, в 1886 году Годвин умер. Но в памяти Крэга навсегда остался загородный коттедж в модном готическом стиле — три этажа с высокой крышей наподобие шпиля, врезающегося в небо, — выстроенный Годвином для своей семьи. Убранство дома, выполненное по рисункам отца, — светлые, нежные тона, строгость и стилизация: античный стиль, готический стиль, поклонение популярному японскому {18} стилю. Японские гравюры — на стенах детской. Сестренка Эди, разгуливающая по дому в японском кимоно.

До конца жизни Крэг сохранил почтительную память об отце, благоговейное отношение к его творческому наследию. Начав издавать журнал «Маска», он в первых же номерах опубликовал обширное исследование Годвина «Архитектура и костюмы у Шекспира», затем написал статью «Несколько слов о творчестве Э. У. Годвина», предваряющую очередную публикацию серии его эскизов театральных костюмов и предметов реквизита. Он отнес Годвина к числу «по-настоящему великих людей современного театра»: «В известном, еще не до конца осознанном нами смысле он стал основоположником нового движения в европейском театре и родоначальником того племени деятелей театрального искусства, от которых произойдет в дальнейшем театр будущего»[[37]](#footnote-38).

Возможно, Крэг и допустил некоторое преувеличение, как он это делал не раз, когда писал о близких, дорогих ему людях. Но вклад Годвина в развитие отечественной культуры был достаточно весомым. Он способствовал сближению современного сценического и изобразительного искусства, сближению театра с историей, археологией. Глубоко и разносторонне образованный Годвин был, по мнению Оскара Уайльда, «одним из самых проницательных умов Англии XIX века». Критик Макс Бирбом назвал его «величайшим эстетом из всех существующих». Пока это не было бранной кличкой.

На смену прерафаэлитизму в Англии в 70 – 80‑е годы пришло движение, именуемое эстетическим, связанное с прерафаэлитизмом и в то же время противопоставляющее себя ему. Годвин и его друзья и соратники, Оскар Уайльд и художник Уистлер, продолжали пропагандировать проникновение искусства в жизнь, стремясь развить чувство красоты и художественный вкус у современников, добиваясь также более высокого положения самого искусства в обществе. Они все еще верили в то, что красота и искусство способны каждого сделать художником, а это значит — прежде всего сделать человеком. Между художником и человеком сознательно ставился знак равенства. Искусство призвано создать новое братство среди людей, вдохновить на протест против несправедливости, зла, вплоть до войны. А если людей окружить прекрасными предметами, научить любить красоту, они наполнят новой духовностью саму реальную действительность. Культ красоты в 70 – 80‑е годы уже испытывал кризис. Но разрыв между этическим и эстетическим произойдет позже, в 90‑е годы. Тогда произведения Уайльда и художника Обри Бердсли выразят декадентское мироощущение, проникнутое пряной чувственностью, передадут болезненную хрупкость и надлом духовного существования современников. Годвин не дожил до 90‑х годов.

Сын Терри и Годвина — почему же он не получил ни фамилию матери, ни фамилию отца? Потому что и в этом случае Эллен Терри действовала с той поэтической вольностью, на какую способна {19} истинная художница. Тедди стал Эдвардом Генри Гордоном Крэгом: имя Эдвард — унаследовал от отца, Генри — в честь крестного отца, Генри Ирвинга, Гордон — часть фамилии крестной матери, а Крэг — название горы в Шотландии (Ailsa Graig) — в Терри текла шотландская и ирландская кровь. Если бы написание оказалось чуть иным — не Craig, а Crag, — это бы значило просто Скала, скалистый Утес, обрывистая Скала — одним словом, Вершина.

Третьим деятелем английского театра, оказавшим значительное влияние на судьбу Крэга, был Генри Ирвинг — первый актер «Лицеума», постоянный партнер Эллен Терри на протяжении почти четверти века, художник огромного дарования, сумевший к тому же виртуозно его развить, удостоенный дворянского звания, поднявший тем самым престиж актерской профессии на Британских островах. Ирвинг стал требовательным и мудрым наставником Крэга, вступившего на актерское поприще очень рано, как это всегда случалось в Англии с детьми из театральных семей. В семнадцать лет он уже был актером труппы «Лицеума», к 1897 году переиграл множество шекспировских ролей, включая такие, как Гамлет, Ромео, Макбет, Петруччо и др. Ирвинг писал Терри: «Тед первоклассен. Со временем он станет блестящим и даже гениальным актером»[[38]](#footnote-39). Сценическое будущее Крэга, таким образом, было обеспечено. И вдруг, ко всеобщему изумлению, в 1897 году он ушел из «Лицеума», бросил навсегда актерскую профессию, на три года полностью оставил театр, чтобы вернуться вновь в 1900‑м, уже в качестве художника и режиссера.

Хотя книга Гордона Крэга «Генри Ирвинг» вышла в 1930 году, в ней еще слышались отзвуки баталий, которые велись в английских театральных кругах на исходе XIX столетия. Первому актеру Англии приходилось нелегко: вокруг его новых ролей скрещивались шпаги, шли горячие споры. Гордон Крэг преклонялся перед подвигом, совершенным Ирвингом в искусство, перед его блистательным мастерством, сверхъестественным трудолюбием. Он готов был защитить Ирвинга от многих оппонентов, в том числе от модного театрального критика G. B. S., за инициалами которого скрывался начинающий драматург Джордж Бернард Шоу. Со свойственной ему непримиримостью Шоу упрекал Ирвинга в том, что он бесконечно далек от духовной жизни своего времени, «ничего не сделал для современной драмы»[[39]](#footnote-40), и предъявлял претензии Ирвингу-актеру, объявив его стиль игры неестественным. С последним Крэг — биограф Ирвинга никак не мог согласиться! И в начале творческого пути и позже он не признавал на сцене естественность, выражающую себя в бытовой достоверности, не терпел небрежности, бесформенности в театре.

«“А была ли его игра естественна?” — постоянно спрашивают нас, видевших его, — писал он и отвечал: — Да, да, еще как естественна!»[[40]](#footnote-41) Только естественность Ирвинга являлась естественностью {20} не «жалкой былинки», а «орхидеи или кактуса», не обезьяны, а молнии. Недаром в трагедиях ему лучше всего удавались сцены, где буря чувств готовится, но еще не разразилась. Только тем, кто не ожидает от сцены потрясения, кто не признает экспрессию, возвышенный пафос в актерском исполнении, Ирвинг казался искусственным. Впрочем, в известном смысле его игру можно было назвать в высшей степени искусственной, так как она была искусной, идеально отработанной во всем, что касалось композиции роли, пластики, интонаций, смены выражения лица.

Ирвинг не боялся ни экзотики, ни величественности, ни известной доли отстраненности. Разве боятся этого орхидея или кактус? Все равно это живые цветы.

Крэг запечатлел образ Ирвинга — великого мастера сцены — не только в своей книге, но и в серии гравюр, рисунков, акварелей, выполненных преимущественно в 90‑е годы с натуры: Ирвинг в роли Мефистофеля — фигура, словно вырастающая из облака дыма или тумана, взгляд исподлобья, язвительный, сардонический; Ирвинг — Людовик XI — тучный, угрюмый, недобрый человек; серая, зеленая, желтая краски составляют резкую, холодную гамму на акварели, изображавшей Ирвинга — Робеспьера, а за плечами Ирвинга — Робера Макера словно вырастает черная тень, которая выглядит зависимой и в то же время не зависящей от героя[[41]](#footnote-42). По многу раз присутствовал Гордон Крэг на спектаклях с участием Ирвинга. Например, мелодраму «Колокольчики» (в русском переводе — «Польский еврей»), где Ирвинг выступил в роли бургомистра Маттиаса (ту же роль сыграл в Обществе искусства и литературы К. С. Станиславский), он видел тридцать раз. «Лицеум» был его школой, университетом, академией. Но здесь же, в «Лицеуме», он пришел в конце 90‑х годов к выводу, что это не его путь в искусстве.

Именно поэтому особенно важна в книге Крэга об Ирвинге глава «Конец одной традиции». «Ирвингом завершалась великая плеяда английских актеров», — объявил он[[42]](#footnote-43). Исчерпала себя система пышных, репрезентативных постановок, типичных для викторианской эпохи, когда сцена загромождалась массой реалий быта различных исторических эпох, торжествовал культ археологизма («археологический натурализм» — так были охарактеризованы первые режиссерские опыты на английской сцене, в том числе Ирвинга-режиссера). Свою мысль об исторической миссии Ирвинга Крэг заключил эффектным образом: «Он вобрал в себя все старые английские традиции; исключил из этих традиций все, что было для него непригодно; ярко выявил, разработал и развил дальше то, что осталось. А потом он взорвал все это! Разлетевшиеся обломки были с жадностью подхвачены, и многие из нас, подобравших {21} эти обломки, несомненно считали себя восприемниками старого наследия»[[43]](#footnote-44).

Предупреждая обвинения в небрежении к английским традициям и уже отвечая на упреки, успевшие прозвучать, Крэг писал в начале 20‑х годов: «Хотя я и мечтаю о новом театре, я как свои пять пальцев знаю театр старый, а ведь знать — значит любить, даже если ты не согласен с царящими там порядками… Я выступил против заправил нынешнего театра и царящих в нем условий только после более чем двенадцатилетнего изучения этого театра, притом выступил с открытым забралом»[[44]](#footnote-45).

Критика капитализма с позиций красоты неизбежно должна была либо привести ее сторонников на путь, ведущий к серьезному изучению социалистических теорий (в 90‑е годы в Англии существовало несколько социалистических обществ), — этим путем пошел писатель, поэт, художник, утопист Уильям Моррис, — либо вызвать к жизни течения элитарные, провозглашающие красоту единственной ценностью в мире, ставящие искусство над действительностью. Эстетическое движение в Англии вступило в следующий этап, фактически порвав с идеями раннего прерафаэлитизма. Уайльд отлучил красоту от морали, объявил войну реализму в литературе и искусстве.

В момент, когда популярность Уайльда и Бердсли достигла зенита в кругах английской художественной интеллигенции, Крэг обратил свой взор к традициям английской культуры начала, XIX века и даже более ранней поры.

Из «Оды к греческой вазе» английского поэта-романтика Джона Китса взял он слова: «Краса — где правда, правда — где краса! — вот знанье все и все, что надо знать»[[45]](#footnote-46) — и сделал их девизом своего творчества. Он противопоставил красоту внешней эффектности, миловидности, приятности. Сблизил свое понимание красоты с гармонией, целостностью произведения. Он подчеркнул, что красота — «нечто самое соразмерное, самое точное, самое чистое по тону, самое законченное и совершенное»[[46]](#footnote-47). Он увидел образцы такой красоты в творениях Шелли, Блейка, Уитмена и ряда других великих поэтов, художников, музыкантов.

Лишь в одном полностью солидаризировался молодой Крэг со своими старшими коллегами — и с Оскаром Уайльдом, и с Бернардом Шоу — в отрицании дорогостоящих пышных спектаклей-зрелищ викторианского театра, подавляющих как драму, так и актеров. Но У каждого из противников этого сценического стиля были особые, во многом противоположные аргументы. С не меньшей непримиримостью относился Крэг к натуралистическим, а в ряде случаев и реалистическим (воспринимаемым им как натуралистические) исканиям в английском и европейском театре. Натуралистическими, {22} вульгарными считал он и ранние драматические произведения Бернарда Шоу, не принимая их публицистический пафос, их социальный смысл. Любой разновидности иллюзии, назидательности, иллюстративности в театре он противопоставил условный театр — театр символов.

С 1900 по 1904 год — до того как покинуть Англию — Гордон Крэг принял участие в семи постановках[[47]](#footnote-48). Первыми режиссерскими работами Крэга (не считая немногих проб еще во время актерских провинциальных гастролей в начале 90‑х годов) стали музыкальные спектакли — «Дидона и Эней» Перселла (1900), «Маска любви» из оперы того же композитора «Пророчица» (или «История Диоклетиана», 1901), пастораль Генделя «Ацис и Галатея» (1902) и музыкальная драма «Вифлеем» Лоренса Хаусмана и Джозефа Мурата (1902). Во всех случаях инициатором постановок явился друг Крэга, известный английский композитор и дирижер Мартин Шоу, взявший на себя музыкальную интерпретацию произведений. Лишь две из постановок английского периода были осуществлены Крэгом по знаменитым драматическим произведениям — «Много шума из ничего» Шекспира (1903) и «Воители в Хельгеланде» Ибсена (в Англии пьеса переводилась как «Викинги» или «Северные богатыри», 1903), в обеих в главных ролях выступила Эллен Терри.

Музыкальные спектакли, поставленные Крэгом (он же готовил костюмы, декорации, устанавливал свет), заметно отличались друг от друга своими жанровыми особенностями. В «Маске любви» господствовал дух праздничного, красочного карнавала. Постановка «Ациса и Галатеи» привлекала лирической атмосферой тонкого, изящного изображения духовных порывов героев. В «Вифлееме» Гордон Крэг и Мартин Шоу следовали традициям английских рождественских представлений — пышные, торжественные процессии, многолюдная костюмированная толпа, а в центре всего — великое чудо рождения бога-человека. Но полнее всего творческая индивидуальность Гордона Крэга проявила себя в постановке, рассказывающей о трагической любви Дидоны и Энея, над которыми тяготеет неотвратимый рок. Трагическая тема предопределенности судьбы человека вышла на первый план в истолковании роли Йордис в «Воителях в Хельгеланде».

По мнению Крэга, именно музыка, равно как и архитектура, принадлежала к тому виду искусств, где с наибольшей полнотой можно достигнуть гармонии, совершенства, а следовательно, и красоты. Крэг-режиссер начал с самого трудного вида сценического творчества — с музыкальных постановок, где количество компонентов, обусловливающих целостность театрального представления, значительно увеличивается, где решение проблемы художественного синтеза особенно сложно. Музыка стала для начинающего реформатора {23} сцены не просто «путеводной нитью», а своего рода связующим звеном, помогающим сблизить все остальные части постановки — соединить изобразительное искусство с игрой актера и т. д. Музыка оказалась надежным источником понимания синтетизма театра не как грубоватой, самоценной мозаики с наспех пригнанными друг к другу частями, но как глубинного, неразрывного слияния всего, что видит зритель на сцене, всего, чем оперирует режиссер для выражения своих идей, своего восприятия мира.

На британских подмостках рождался новаторский, поэтический, условный, символистский театр. И хотя первые постановки Крэга и Мартина Шоу шли очень недолго, они были замечены современниками, с энтузиазмом приняты лидерами символистского движения — поэтом Уильямом Батлером Йейтсом и критиком Артуром Саймонсом. Они увидели в режиссере-дебютанте единомышленника, намеренного сокрушить эстетику натуралистического спектакля. Перестраивая привычные театральные подмостки, устанавливая источники освещения на специально выстроенных площадках, добиваясь виртуозной игры света, передающего зыбкую и нежную смену настроений, создавая костюмы, обладающие способностью легко подчиняться движению актера, Крэг, по существу, наполнял новым смыслом понятие сценического пространства, сценической среды. «Идеальной сценической средой, в которой все возможно, даже говорить стихами или говорить музыкой, или выражать суть жизни посредством танца», назвал Йейтс сценическую среду в музыкальных спектаклях Крэга и тут же написал об этом создателю постановок и выступил со статьей в газете. «Реалистическая декорация сковывает воображение и в лучшем случае является плохой живописью, а декорации мистера Гордона Крэга — новое и особое искусство. Это то единственное, что может существовать в театре. Их нельзя отделить от человеческих фигур, движущихся перед ними. Наступит день, и оформление “Дидоны и Энея” и “Маски любви”, я предсказываю, вспомнят среди значительных событий нашего времени», — развивал он свою мысль[[48]](#footnote-49).

К Йейтсу полностью присоединился Саймоне: «В примечательных экспериментах: мистера Гордона Крэга я вижу утверждение нового искусства сцены, не реалистического более, а условного, не имитирующего, а символического». Он предрекал, что начатое Крэгом преобразование сценической среды окажет значительное воздействие на судьбы всей театральной культуры, в том числе на развитие драматургии: «Повсюду раскованное, изощренное воображение создает призрачные строения, которые словно возникли по странной случайности, были вызваны звуками незнакомой музыки и сами воплощают музыку перепадами своих; конструкций. Всем им свойственно величие, своего рода отчужденность, бескрайность; ощущение {24} тайны, истинность чувств — в их линиях и блеклых красках, В, казалось бы, прозаически обнаженном каркасе этих сценических установок живет поэзия, род почти неуловимой изысканности, подсказывающей новые возможности для драматического писателя, коих мы едва смели ожидать, и открывающей новые горизонты драмы»[[49]](#footnote-50). И Йейтс, и Саймоне, и другие критики (пресса о творческих опытах Гордона Крэга и Мартина Шоу была очень велика), не сговариваясь, пришли к выводу, что эти музыкальные спектакли несомненно окажут воздействие и на дальнейшие интерпретации Шекспира. Определеннее всех высказался критик «Студио»: «Дидона и Эней» — «первый шаг, который призван революционизировать искусство постановки поэтической драмы. Хочется верить, что это движение вернет и поэтической драматургии Шекспира присущую ей энергию, вместо тех утомительных поделок, в которые превращаются его пьесы»[[50]](#footnote-51).

Неоспорима близость ранних творческих опытов Крэга английскому и шире — европейскому символизму, неоднородному, неоднозначному и в то же время исторически недолгому художественному направлению. Общее у Крэга с лучшими представителями символизма, чутко выразившими суть времени, конца XIX – начала XX века, — трагически напряженное восприятие действительности, тревожное ощущение неотвратимости наступления на человека сверхъестественных, неведомых сил. Но концепция человека в теории и практике Крэга-художника не имела в виду хрупкое, беспомощное существо, пассивно ожидающее своей участи. Герои постановок Крэга не были сходны с персонажами драм Метерлинка 90‑х годов. Они, скорее, могли соперничать в силе, гордости, заданной им необычности и даже демонической сверхчеловеческой властности с действующими лицами полотен Врубеля. Тем не менее это — трагические герои, изначально приговоренные судьбой к печальному исходу — к смерти.

Однако никогда — ни в ранние годы, ни тем более позже — творчество Крэга и его теория не ограничивались связями с символистским направлением, его философскими основами и эстетическими особенностями. Из широкого восприятия жизни, природы, истории культуры вырастало понимание Крэгом символа в искусстве. Он объяснял свое пристрастие к символам не только тем, что символизм — в основе любого художественного творчества, но тем, что он «в основе всей жизни»[[51]](#footnote-52). Гордон Крэг предлагал читателям своих теоретических работ совершить исторические экскурсы, обратиться к тем временам, когда театральные зрелища только зарождались, представить себе торжественные восточные процессии и церемонии, празднества в честь сотворения мира. Все основывалось тогда на символах, все стремилось выразить себя в символах. Он уверял, что {25} все произведения поэтов, художников, архитекторов и скульпторов полны символов. Казалось, понятие «символ» расширяется беспредельно, теряет связь с какими-либо временными и пространственными границами, определенными художественными эпохами и стилями, включает в себя также представление о знаке и художественном образе одновременно. Но из всех своих «дальних странствий» по истории человеческой культуры Крэг неизбежно возвращался в сегодняшний день. Призывы к символам воплощали его безусловное тяготение к искусству могучих поэтических обобщений, пренебрегающих мелочностью, второстепенностью деталей, к искусству строгому, даже аскетическому.

Английские постановки принесли Крэгу шумную славу, но не дали ни денег, ни прочного положения. Антреприза Эллен Терри в театре «Империал», где были поставлены «Воители в Хельгеланде» и «Много шума из ничего», потерпела финансовый крах. Другие театры остерегались приглашать молодого режиссера, заявившего о себе как о зачинателе нового движения в сценическом искусстве. Тщетно обращался Крэг к своим влиятельным и состоятельным соотечественникам с просьбой помочь создать театральную школу, где он мог бы готовить актеров согласно разработанной им программе.

Последовало приглашение на совместную работу от Отто Брама из Берлина, и Гордон Крэг, раздосадованный невниманием к себе в Англии, отбыл в 1904 году в Германию, чтобы начать трудную жизнь скитальца. Впоследствии он приезжал в Англию несколько раз ненадолго, но не поставил здесь более ни одного спектакля. И боль от этого не заглохла в его сердце до конца дней. «Я смогу работать в Лондоне только в том случае, если мне будут предоставлены те же условия, что в Москве», — писал он после работы над «Гамлетом»[[52]](#footnote-53). Осуществиться этому не было суждено.

## 3

Театральная концепция Крэга охватывала все стороны жизни театра, касалась взаимоотношений сцены с другими видами искусств, театра будущего с традициями далекого прошлого, взаимодействия различных национальных культур и т. д. Многие из этих тем получили отражение в статьях и очерках, помещенных во втором разделе настоящего издания. Но, разумеется, не все.

Неоднократно Крэг — театральный писатель подчеркивал, что к теории он пришел от практики. Единственное, что заставило его взяться за перо, — это желание обобщить свой личный опыт, накопившийся к 1904 году, объяснить свои идеи современникам, дабы сделать их единомышленниками.

Однако, когда в 1905 году вышло в свет сначала на немецком, а затем на английском и других языках первое теоретическое сочинение Крэга, «Искусство театра»[[53]](#footnote-54), написанное в форме диалога {26} между режиссером и театралом, он чуть было не потерял тех немногих сподвижников, которые к тому времени появились. Ведь на первой же странице режиссер, вымышленный Крэгом (за которым вполне мог скрываться он сам), безапелляционно заявлял, что «театральное искусство — это и не исполнение, и не пьеса, и не декорация, и не танцы; однако оно составляется из всех тех элементов, из которых состоят эти вещи: из действия, являющегося душой актерской игры; слов, являющихся плотью пьесы; линий и красок, представляющих собой основу декоративного оформления; ритма, который является существом танца»[[54]](#footnote-55). Далее следовало столь же вызывающее утверждение, что у истоков театра стоял не поэт, а танцор. К тому же танцор, равный жрецу по своему положению в обществе.

Нас, живущих в 80‑е годы XX столетия, подобными декларациями не удивишь. Театр без пьесы — не самое оригинальное в новациях европейской, мировой сцены последних; десятилетий. Продолжаются споры, какому театру принадлежит будущее — «театру слова» или «театру пластическому».

Но Крэг, отрицая драматургию, не столько предсказывал, каковы будут поиски мировой сцены к концу XX века, сколько исходил из реальной ситуации начала нового столетия. Он не видел среди пьес современных авторов в Англии и за ее пределами произведений, соответствующих его театральным исканиям. Критикуя современную драму за то, что она «сплошь состоит из слов», он имел в виду пьесы Шоу и других представителей «новой драмы», перегружавших свои произведения бытовыми деталями, приземляющими человека. Крэг цитировал Метерлинка в своих теоретических работах, например в статье «О призраках в трагедиях Шекспира», в чем-то пытался сблизить идеи и творчество этих двух писателей. Но поэтический, трагический театр действия Крэга был во многом антитезой поэтическому «статическому театру» Метерлинка 90‑х годов, ибо сценическое представление, по мнению Гордона Крэга, являлось наивысшим выражением действенности, все состояло из действия. Крэг признавал великим драматургом Стриндберга, но никогда не брался за интерпретацию его произведений.

Особым было отношение Крэга к Йейтсу. Ему были интересны и близки мечты Йейтса о поэтическом театре, а также понимание им трагического. Одним из непосредственных соприкосновений Крэга с творчеством Йейтса стало оформление сборника пьес ирландского драматурга[[55]](#footnote-56). Другим — участие в постановке спектакля в дублинском «Театре Аббатства», состоявшего из двух пьес: «Вест-пик» леди Грегори и «Песочные часы» Йейтса (1911), где впервые, еще до премьеры «Гамлета» в Московском Художественном театре, были применены подвижные, отражающие свет ширмы.

Однако, хотя одна четверть крови самого Гордона Крэга была ирландской, он, симпатизируя Йейтсу и отдельным представителям {27} «Ирландского возрождения», не принимал основные идеи этого движения.

Ибсен стал единственным из современных драматических писателей, три пьесы которого Крэг поставил в разных странах в разные годы — «Воители в Хельгеланде» в Англии, «Росмерсхольм» в Италии (1906) и «Претенденты на престол» в Дании (1926). Выбор Ибсена был логичен, так как в творчестве норвежского драматурга сосредоточилось все: связь с традициями европейского романтизма и выход к новым художественным направлениям рубежа XIX и XX веков, в том числе к символизму. Пьесы Ибсена населяли сильные, трагические герои, способные потрясти яростными всплесками страстей в ситуациях, когда реальное, естественное органично сочетается с таинственным, сверхъестественным. В архивах Крэга сохранились эскизы к неосуществленной постановке «Пер Гюнта». В планах работы с Дузе фигурировали «Женщина с моря» и «Йун Габриэль Боркман».

Драматургом вне конкуренции для английского режиссера всегда оставался Шекспир. Хотя он и поставил всего два шекспировских спектакля — «Много шума из ничего» в Англии и «Гамлета» в России, — а также сделал эскизы для оформления «Макбета» в Нью-Йорке (1928), фактически Крэг, художник, литератор, не мог прожить и года своей жизни, не написав новых статей о Шекспире, не сделав эскизов к постановкам, независимо от того, суждено ли им осуществиться. Впрочем, смотря что понимать под осуществлением замыслов: если свет рампы, атмосферу премьеры — тогда большая часть шекспировского театра Крэга этого так и не узнала; если же идейно-эстетическое истолкование художественного мира Шекспира, запечатленное в рисунках, гравюрах, макетах, то этот театр Крэга продолжает жить и по сие время. Чего только здесь нет! Веселые, нежные краски костюмов героинь комедии «Как вам это понравится». Согретая солнцем и словно бы сама излучающая свет и тепло Венеция из «Венецианского купца» — ничего мрачного, тусклого, однообразного ни в линиях, ни в подборе цветовой гаммы, ни в композиции отдельных сцен! Трагический цикл «Макбета» — материалы не для одной, а для ряда постановок, отражающих эволюцию мироощущения художника и режиссера в разные годы. Гравюры, эскизы к «Лиру» 1908 и 1920 годов: только земля и небо, а между небом и землей — взмывающая ввысь, стремительная, полная необычайной внутренней динамики спираль вихря, который словно бы всколыхнул всю вселенную, неся человечеству гибель. В середине 20‑х годов Крэг высказал в очередной раз пессимистическое мнение относительно положения дел в британской драматургии, заявив, что вся она сводится «только к Шекспиру, до тех пор пока не родится тот, кто сможет это делать лучше, чем делал Шекспир. До настоящего времени такой писатель не появился»[[56]](#footnote-57).

{28} И еще два обстоятельства обусловливали в ряде случаев скептическое отношение Гордона Крэга к драме. Как режиссер и художник, он всегда придавал большое значение зрелищной, изобразительной стороне спектакля, верил, что публика идет в театр не для того, чтобы *услышать* пьесу, а для того, чтобы *посмотреть* постановку. Первостепенная задача режиссера — разбудить сознание зрителей, максимально раскрепостить их воображение, дабы их мысленному взору открылись увлекательные картины. И второе: Крэг был абсолютно убежден, что главное в театре — действие, имеющее такое же отношение к искусству театра, как рисование к живописи и мелодия к музыке. У истоков театра — танец, а не поэзия, театр возник из действия, движения. Крэг доводил свою мысль до крайности: действие в сценическом произведении может, конечно, пользоваться словами, но способно обходиться и без них. В настоящем сборнике приведены, например, четыре рисунка под названием «Ступени» — Крэг полагал, что это целостное драматическое действие, разыгранное без слов.

*Действие, сверхмарионетка, маска* — три важнейших компонента театральной теории Крэга. Они тесно связаны, дополняют и развивают друг друга.

Познать природу действия в современном театре означало, по Крэгу, одновременно понять и его эстетическую сущность. Эта задача волновала многих представителей так называемой «второй волны» европейской режиссуры начала века, антинатуралистической по своей направленности, — Мейерхольда, Рейнгардта, Таирова, Копо и других. Но интерес к анализу особенностей сценического действия захватывал в те же годы и несколько позже и создателей новых форм реалистического психологического искусства («сквозное действие», «словесное действие», «метод физических действий» у Станиславского). Чтобы открыть законы действия в современном театре, режиссеры апеллировали к итальянской комедии масок и восточному театру, предпринимали всевозможные эксперименты в поисках театральности.

Приблизиться к овладению тайнами действия и движения на сцене помогла Крэгу американская танцовщица Айседора Дункан. Он встретился с ней в Германии в конце 1904 года — в период яркого расцвета ее таланта, триумфальных гастролей в Европе. Он увидел в ней не только танцовщицу, дерзко реформировавшую современный танец, но воплощение своих грез — живое существо, способное органично действовать в сценической среде, которую он умел создать. В Айседоре его пленила безукоризненная гармония, умение существовать в музыке, словно бы ощущая ее в себе («Новое звучание музыки, и она словно вырывается из нее, а музыка бросается вслед за ней, потому что танцовщица — уже впереди музыки»[[57]](#footnote-58)), естественная близость природе. Когда Крэг наблюдал, как танцует Айседора, в его воображений вставали образы Земли, Воздуха, Огня, Воды, вечные в своей простоте и великие в бессмертии.

{29} Наряду с грандиозными архитектурными конструкциями на рисунках Крэга все чаще стала появляться задрапированная легкими тканями женская фигура, будто остановленная в момент движения. «Я вижу Покой и Красоту, а также Силу и Нежность»[[58]](#footnote-59), — было сказано в поэме Крэга, посвященной Айседоре, написанной вскоре после их знакомства.

В 1904 – 1907 годах оба — и Крэг и Дункан — создали первые теоретические работы. В образной, почти афористической манере объясняла Айседора высокие цели своего творчества: «Что такое танец? Искусство. Что такое искусство? Искусство — красота. Что такое красота? Красота — это истина! Как же найти красоту? Искать ее в природе, ведь истина в природе»[[59]](#footnote-60).

Для Крэга эти годы стали переломными: он все более утверждался в мысли, что динамику действия на сцене, равно как и само действие, обусловливает в первую очередь человек-актер. Крэг особенно ценил в Айседоре способность пробуждать творческие силы в зрителях: искусство актрисы немедленно рождало ответную волну.

Но именно это свойство танцующей Айседоры стало в глазах Крэга неодолимым препятствием для совместной постановки, о чем мечтала его подруга. «Айседора оказывала столь могучее воздействие на публику, — мотивировал свои возражения Крэг, — я не мог рискнуть поместить рядом с ней даже шекспировскую пьесу в исполнении лучших актеров. Тончайшая игра актеров подле магнетической личности будет подавлена личностью». И режиссер-теоретик предлагал парадоксальное решение вопроса: «Единственно кто может находиться рядом с танцующей Айседорой — это марионетка, так как марионетка ни с кем не конкурирует и является антитезой актера, певца и танцора»[[60]](#footnote-61).

О действии, о движении, о жесте («motion») Крэг-теоретик писал часто и много: «Говоря “действие”, я имею в виду и жест и танец — прозу и поэзию действия», «… движение сходно с музыкой. Все происходит из движения, даже музыка»[[61]](#footnote-62). Он то предлагал читателям перенестись на берега Ганга, принять участие в древнем празднестве в честь сотворения мира, то советовал вспомнить огромных древних каменных идолов, которым поклонялись люди, или танцующего вместе с женщинами по случаю победы царя Давида, когда танец знаменовал собой нечто большее, чем просто танец в более позднем понимании, или вглядеться в произведения Древнего Египта, где проживали мастера, не охваченные жаждой обязательного отстаивания своей личности, но посвятившие жизнь более высокому назначению — выявлению истин. Художникам начала XX столетия надлежало отступить к самым истокам формирования театра как праздника, как ритуала, чтобы затем максимально приблизиться к решению задач нового театра.

{30} В таинствах природы, по убеждению Крэга, зрели, проявляли себя без остатка силы, питающие действие в сценическом искусстве. Действие будто зарождалось где-то во вселенной, чтобы проникнуть затем в область творчества, оплодотворить его и вновь возвратиться в вечность. Не в тайнах ли природы заключены еще не познанные человеком сверхъестественные силы, наполняющие такие пьесы, как «Гамлет», «Макбет», «Ричард III», атмосферой «ужаса, поднимая их высоко над уровнем обычных трагедий властолюбия, убийства, безумия и поражения»? Крэг был совершенно уверен, что «элемент сверхъестественного» «от начала до конца управляет драматическим действием» в названных выше шекспировских трагедиях, что в «Макбете» «воздух насыщен тайной», а «всем действием движет незримая сила»[[62]](#footnote-63). Действие в искусстве, как полагал Крэг, всегда сопровождалось противодействием, духовное пребывало в конфликте с материальным, силы таинственные, сверхъестественные в равной мере рождали в человеке жажду познать их и трагическое ощущение невозможности это сделать. Так сказывались на трактовке понятия действия в театре идеалистические, символистские пристрастия Крэга.

Когда же, исследуя первоосновы театрального творчества, Гордон Крэг уходил в далекие времена, действие в его понимании начинало сближаться с действом, с первоначальной формой существования зрелищного искусства; эхо древних языческих обрядов звучало в настойчивом прославлении жизни и смерти, которая продолжает жизнь, делая ее вечной.

Конечно, действие в спектакле для Крэга, как и для всех режиссеров, занятых реформой европейского театра, включало в себя понятие непрерывности, единства, идейно-художественной цельности развития сценического представления. Оно означало также стремление к совершенству, гармонии. Движение в театре, в понимании Крэга, должно было охватывать все: движущегося человека и «сценировку», то есть все компоненты, организующие сценическое пространство. Всеохватывающее действие, в сущности, и могло себя выявить только через многообразные элементы постановки, принадлежащие разным видам искусств и обретающие в то же время особый смысл именно в театре; действие придавало им новое художественное единство[[63]](#footnote-64).

Идея действия порождала идею сверхмарионетки, которая в свою очередь выдвигала в качестве первостепенной идею маски.

Всю жизнь Гордон Крэг мечтал об идеальном актере для условного, поэтического театра — театра символов. Отсюда родилась идея сверхмарионетки. Не надо путать две вещи: постоянный интерес Крэга, режиссера и художника, к кукольному театру марионеток и его мечту о сверхмарионетке для драматического театра, где действуют {31} люди-актеры. Это разные темы в его творчестве. Крэг был влюблен в кукольные театры всех видов, всех стран и народов. Он коллекционировал кукол европейских и восточных театров, очень дорожил ими. Журнал «Марионетка» был всецело посвящен проблемам театра кукол, в нем в изобилии печатались статьи и пьесы его издателя[[64]](#footnote-65). Крэг и кукольный театр — тема для особого издания, которое несомненно окажется полезным для специалистов-кукольников.

В предлагаемой читателю книге опубликовано несколько статей — в том числе «Актер и сверхмарионетка», — в которых Крэг размышляет о новом типе актера драматического театра.

Если бы в зрелые годы творчества — например, в 20‑е годы — Крэгу предложили, как спустя полвека Питеру Бруку, создать свой театр с интернациональной по составу труппой, он бы обязательно это сделал. Пригласил бы Станиславского и Дузе, Шаляпина и Садо Яко, молодых Алису Коонен и Серафиму Бирман, задумался бы относительно Айседоры Дункан и, наверное, пожалел бы, что уже нет в живых Генри Ирвинга. Но когда статья «Актер и сверхмарионетка» была начата в 1905 году (опубликована спустя два года — в 1907‑м), изгнанник из Англии знал в основном только свой отечественный театр, актерское искусство которого его, за редким исключением, совершенно не устраивало. Но в союзники тем не менее Гордон Крэг уже взял Дузе, вынеся в эпиграф ее гневные слова о том, что «для спасения театра необходимо, чтобы театр был уничтожен и чтобы все актеры и актрисы умерли от чумы»[[65]](#footnote-66). Крэг объявил войну слепым подражателям природы, натуралистически копирующим жизнь, забывшим о великом призвании Артиста, пренебрегающим могучей властью над зрителями совершенного мастерства.

Как и при истолковании «действия», он совершал экскурсы в далекие страны и эпохи, чтобы найти образцы, достойные подражания. Чаще всего это был Восток, дальний и ближний, или Древняя Греция. Идея сверхмарионетки обретала истоки в каменных изваяниях в храмах, в горделивом облике сфинкса или кукле, символе человека, что плыла впереди торжественных восточных процессий. Если актеры все-таки не перемрут все от чумы, они должны будут, как считал Крэг, «выработать для себя новую форму исполнения, альфой и омегой которой станет символический жест»[[66]](#footnote-67). В своих сочинениях об актерском искусстве Крэг никогда не употреблял термин «образ», тем более термин «характер», а всегда утверждал, что актеры должны создавать «символы», «чистейшие символы».

{32} В небольшой заметке «Реализм и актер» Крэг обвинил актеров-реалистов в том, что их откровенность «обычно граничит с животной грубостью», что они «интересуются только безобразным или грубым и всегда как раз тем, что идеалисты старались всячески завуалировать»[[67]](#footnote-68), им чуждо истинное понимание красоты. Эта заметка была написана в 1908 году, когда еще не отгремели бои между натуралистами и символистами, а новые формы реалистического искусства XX века лишь заявляли о себе. Продолжая атаки на реализм, Крэг в то же время восхищался искусством артистов Художественного театра, как старшего, так и младшего поколений. Одно не мешало другому. Он умел мгновенно загораться на репетициях и на спектаклях от малейшего проявления талантливости актера. Питер Брук, посетивший Крэга в 50‑е годы во Франции, писал, что на протяжении всей встречи он чувствовал своеобразную двойственность внутренней сущности этого художника: прекрасный актер, живший в нем до конца дней, с поразительной чуткостью и быстротой опровергал часто его собственные теоретические суждения. Эту особенность Крэга Брук счел основой основ его искусства, его литературного наследия, а также его влияния на европейский театр[[68]](#footnote-69).

Прослывший режиссером-диктатором, готовым уничтожить личность актера, Крэг — теоретик и практик, напротив, ратовал за максимальное развитие творческих возможностей каждого деятеля сцены. За понятием сверхмарионетки скрывалось требование определенной актерской методологии, иной, чем предлагали его коллеги-современники, в особенности представители психологического театра — театра переживания. «На сцене бытует такое выражение: “Актер влезает в кожу своей роли”. Уж лучше бы он полностью *вылез* из кожи своей роли», — заявлял Крэг[[69]](#footnote-70).

Программа для актеров всех стран и народов, готовых принять участие в возведении лесов театра будущего, была начертана четко: «Сегодня они *воплощают* и истолковывают; завтра они должны будут *представлять* и истолковывать, послезавтра они должны будут творить»[[70]](#footnote-71). Конечная цель находилась не в завтрашнем, а в послезавтрашнем дне. Актер будущего, каким он мыслился Крэгу, должен был *творить*, став тем самым на один уровень со всеми остальными художниками-творцами, обретя независимость от драматурга. Так появился в истории сценического искусства очередной «парадокс об актере», сочиненный Крэгом.

Сверхмарионетка — актер, свободный в своем искусстве от всего мелочного, обыденного, случайного. Спустя семнадцать лет после опубликования статьи «Актер и сверхмарионетка» Крэг предложил такое определение сверхмарионетки: «Сверхмарионетка — это актер плюс вдохновение минус эгоизм: пламя божье и демонское, {33} без чада и испарений смертного рода человеческого»[[71]](#footnote-72). Наслушавшись вдоволь упреков, Крэг писал в предисловии к очередному изданию книги «Об искусстве театра»: «Педанты изобразили меня выстраивающим человеческие фигуры из кусков дерева, примерно в фут высотой; это взбесило их; они говорили об этом на протяжении десяти лет как о безумной, ложной, оскорбительной идее»[[72]](#footnote-73). Он клятвенно заверял, что не собирался создавать «чудовище, похожее на Франкенштейна»[[73]](#footnote-74), а лишь хотел напомнить об особой породе актеров «благородных, не подверженных страданиям, строго дисциплинирующих себя, чтобы все слабости плоти были искоренены и ничего не оставалось, кроме совершенного человека»[[74]](#footnote-75).

Неиссякающий интерес Гордона Крэга к древнему восточному театру был обусловлен рядом особенностей этого искусства, в том числе своеобразным типом синтетического актера и его безукоризненной техникой, тяготением к обобщенным, символическим формам. Движения тела, рук и ног, мимика лица, костюм, украшения актера восточного театра находились в строгом единстве, пластический образ являлся продолжением образа музыкального. С вызовом бросал Крэг спустя несколько лет после написания статьи «Актер и сверхмарионетка»: «Если западный актер сможет стать тем, чем был восточный актер, я возьму обратно все, что сказал в своем эссе “Актер и сверхмарионетка”»[[75]](#footnote-76).

В высказываниях Крэга нетрудно заметить противоречия. Они возникают, например, при сопоставлении сверхмарионетки и марионетки. Эти понятия то решительно разводятся, то сближаются, почти отождествляются. Марионетка в одних случаях, как уже говорилось, ставится на то реальное место, которое принадлежит ей в истории и практике кукольного театра; в других случаях, имея в виду драматический театр, театр живых актеров, Крэг бесконечно возвышает ее, памятуя о ее далеком прошлом, связанном с происхождением зрелищных искусств, с ритуалом; и, наконец, в‑третьих: иногда Крэг бранит актеров за то, что они выступают в качестве послушных «марионеток» в руках драматургов. И все же второй тип марионетки, уходящей в древность, особенно манит режиссера. Именно в этой марионетке он видит своего рода путь к сверхмарионетке, подступы к ней. Не претендуя на то, чтобы стать плотью и кровью, марионетка предпочитает естественности сверхъестественность и завещает это вместе с покоем и повиновением своей наследнице — сверхмарионетке.

Декларативно утверждаемый Крэгом тезис о сверхмарионетке представлял собой одновременно и утопию, и программу, и великую надежду художника, которой — увы! — не довелось полностью осуществиться. Не получив возможности создать актерскую школу в Англии, Крэг заявил о своем намерении организовать такую {34} школу в Германии — ему снова отказали. Незадолго до начала первой мировой войны он получил наконец помещение театра на открытом воздухе — Арена Гольдони во Флоренции — и широковещательно объявил, что школа подготовки актеров нового типа открыта для желающих из любых стран, но война разрушила его планы. И еще раз, в середине 30‑х годов, приехав в Советский Союз, Крэг пытался договориться о создании собственной актерской школы в Москве. Учеников-актеров у Крэга так и не было.

Теоретические размышления Крэга о сверхмарионетке вводили в круг сложных, животрепещущих вопросов актерского творчества, над которыми еще будут с большим или меньшим успехом трудиться режиссеры разных стран в последующие десятилетия. В работах Крэга угадывались пути, которые приведут в дальнейшем к теории «очуждения», с одной стороны, и к театру пластическому, с другой стороны. Он завещал своим последователям заботу о совершенной выразительности тела актера, об абсолютной дисциплинированности артиста в спектакле.

Если сверхмарионетке предстояло стать своего рода символом человека, то маска должна была символизировать человеческое лицо, выразительность которого доведена до возможного предела. Актеру вовсе не следовало торопиться надеть что-то чужеродное на свое лицо, чтобы скрыться за маской, ему следовало прежде всего учиться находить самые верные средства, чтобы передать экспрессию души через экспрессию лица.

Не менее, чем богатейшей коллекцией кукол из кукольных театров всех стран мира, Крэг гордился своей коллекцией масок: ритуальные, театральные маски, присланные, привезенные с Явы, из Бирмы, Африки, Японии и т. д. Он охотно знакомит читателей в своей «Заметке о маске» с историей масок — от масок дикарей, масок древних церемоний до масок европейских актеров XVII – XVIII веков. Но именно это эссе Крэга особенно важно той определенностью, с которой автор заявляет, что, изучив всю историю масок, не следует в современном театре подражать любой из них: «Нет, маска должна вернуться на сцену для того, чтобы возродить выражение — зримое выражение внутреннего состояния, — и она должна быть созданием творца, а не копией»[[76]](#footnote-77).

В качестве режиссера Крэг вполне допускал, чтобы в спектакле действовала костюмированная толпа, — так было в «Маске любви», в «Много шума из ничего». Крэг-художник любил рисовать маски, то смешные, то трагические. Но в своих постановках он, как правило, не предлагал театральные маски ведущим актерам. Однажды он сделал в дневнике следующую запись: «Я хочу поднять актера как личность, но оставить фигуры в масках хору»[[77]](#footnote-78).

Идея маски, как и идея сверхмарионетки, имела в эстетической концепции Крэга своего рода программу-максимум и программу-минимум. {35} Программа-максимум означала, что — в будущем — достигший высокого уровня совершенства в своем овладении новой техникой артист решится действовать на сцене в специально сделанных для него масках, с предельной выразительностью символизирующих тщательно отобранные духовные состояния и мысли. Он словно бы сольется с маской, являющейся великолепным произведением изобразительного искусства, предназначенным для сцены, а театральная маска в свою очередь станет частью его художественного существа. Крэг очень хотел, чтобы это случилось, но не верил в первые годы XX века, что так будет скоро. Он ошибся: в 20‑е и в 30‑е годы актеры разных стран в спектаклях разнообразных жанров, в том числе актеры Брехта, попробуют осуществить его мечту. В первой редакции статьи «Заметка о маске» говорилось об «английской маске, которая создается»; подготавливая статью для сборника «Грядущий театр», Грэг уточнил: «Речь, скорее, идет о создании всемирной маски»[[78]](#footnote-79). Программа-минимум сосредоточивалась для исполнителя на активном освоении техники, освоении в такой степени, чтобы его живое лицо, подчиняясь его натуре, его духовному состоянию, его идеям, могло уподобиться маске, обрести ее выразительную силу, лаконизм и строгость в отборе художественных средств. Согласимся, что эта задача продолжает стоять перед многими представителями актерского цеха и сегодня.

## 4

Берлин, Флоренция, Москва, Копенгаген, Нью-Йорк — география театральных работ Крэга после того, как он покинул Англию. Трагические обстоятельства сопутствовали в той или иной мере почти каждому из практических опытов режиссера.

Скандалом и разрывом завершилась встреча Гордона Крэга с Отто Брамом в 1904 году. «Отец немецкого натурализма» Брам, увидев эскизы Крэга к «Спасенной Венеции» Отуэя, где среди устремленных ввысь линий зияло странное пятно-проем, с любопытством спросил, будет ли у двери ручка. На что разгневанный Крэг ответил, что не только натуральной ручки, но и натуральной двери не будет. Размолвка выплеснулась на страницы газет: разорвав деловые отношения с Брамом, Крэг громогласно объявил, что согласен реформировать немецкую сцену только при одном условии — немедленного закрытия всех театров по крайней мере на пять лет, воспитания нового поколения артистов, после чего он сможет донести свои замыслы до немецких зрителей. Не нашел Крэг общего языка и с другим лидером немецкого театра — Максом Рейнгардтом: величественный, смелый замысел «Цезаря и Клеопатры» (однажды Крэг все же взялся за постановку пьесы Бернарда Шоу) остался в серии блистательных эскизов, не реализованных на сцене.

И как знать, триумфом или поражением Крэга следует считать его совместную работу с Элеонорой Дузе над «Росмерсхольмом» Ибсена, осуществленную во Флоренции в 1906 году? Великая {36} итальянская актриса верно поняла режиссерский замысел — дать в образе Ребекки Вест символическое воплощение Жизни, которой тесно и тяжко в «убежище призраков и теней», каковым является Росмерсхольм. Когда на премьере в театре «Пергола» открылся занавес и зрители увидели вместо скромно обставленной комнаты в современном норвежском доме огромное пространство глубокого голубого тона — словно сама вечность и одновременно воплощение абсолютной гармонии (так изобразил Крэг перспективу, открывающуюся героине из окна) — и Ребекку — Дузе, облаченную в белое платье, похожую, по словам Дункан, на пророчицу, впечатление было необычайное, завораживающее. Дузе клялась, что готова посвятить всю оставшуюся жизнь тому, чтобы знакомить мир с шедеврами «великого гения — Гордона Крэга». Но «Росмерсхольм» повезли на гастроли в Ниццу. Там, по техническим причинам, вынуждены были вдвое укоротить декорации. Взбешенный Крэг, узнав об этом, протестовал столь бурно, что о дальнейших встречах не могло быть и речи.

Дерзким и прекрасным был план Крэга — поставить «Страсти по Матфею» Баха в старинной итальянской церкви, затерянной в горах. Исполнение «Страстей» должно было быть бесплатным — никаких билетов, никакого разделения мест для привилегированной и непривилегированной публики. Путь по горным дорогам включался в общий замысел постановки. На протяжении почти двух лет — с 1912‑го по 1914‑й — режиссер и художник Крэг работал над созданием идеальной архитектурной конструкции для размещения в ее пределах более сотни исполнителей, искал ту единственную в своем роде обстановку, которая помогла бы совершеннее донести до слушателей, ставших одновременно зрителями, философский смысл и художественную красоту творения Баха. Крэг хотел также добиться стереофонического звучания «Страстей», расположив хоры, солистов и оркестр на разной высоте и в различном отдалении от зрителей. Был изготовлен большой макет со сложной системой платформ на разных уровнях, лестниц и переходов, с высокой площадкой под сводом-аркой, где должны были происходить самые драматические сцены, и углублениями типа лож внизу, прикрытыми решетками, предназначенными для более камерных эпизодов. Оценить по-настоящему замысел Крэга можно было бы только тогда, когда под ярким небом Италии, на фоне величественного полрукружия арки, сопровождаемые сложной игрой света и тени, зазвучали бы многоголосые баховские хоры, потрясающие своей стройностью и глубиной постижения духа человеческого, а потом из хора вырвался бы светлый голос рассказчика, повествующий о вечности человеческих бед и столь же вечном стремлении к добру. Но первая мировая война пресекла и этот эксперимент Крэга.

На премьеру «Макбета» в Нью-Йорк (1928) Крэг не поехал вовсе. Получив приглашение на постановку, он лишь послал туда еще одну серию эскизов декораций и костюмов, пополнив и обогатив тем самым свои заготовки к сценической интерпретации трагедии {37} Шекспира. Идейно-художественный мир произведения обретает в этом последнем цикле большую конкретность, чем, на рисунках начала века. Это «Макбет», задуманный после первой мировой войны, спектакль, несущий в себе идеи конца 20‑х годов нашего столетия. Заметно влияние конструктивизма и экспрессионизма, обусловленное острым ощущением катастроф, недавно потрясших европейские страны (хотя существует и противоположная точка зрения — о влиянии Крэга на данные художественные течения).

Разорвано сознание человеческое, изуродована материальная среда, окружающая его. Единая конструкция, предложенная Крэгом для спектакля, выглядит на эскизе неустойчивой, шаткой, будто только что поврежденной войной. Словно смертоносный вихрь пронесся над землей, сметая все на своем пути. Повсюду торчат угловатые, резкие обломки некогда крепких построек. То кажется, что перед нами корабль со сломанной мачтой и поникшими парусами, то опустевшее поселение, где не осталось в живых ни одной души. А в сцене после убийства Дункана — хаотическое нагромождение экранов, составленных так, что они образуют толчею наступающих друг на друга кубов; глубокие тени, падающие от этих кубов, усугубляют атмосферу тревоги и безысходности. Роли трех ведьм должны были играть, по замыслу Крэга, мужчины. На рисунках — саркастические, гротесковые фигуры. Их тела причудливо изогнуты; вместо одежды — лохмотья, обрывки платья. Ведьмы откровенно уродливы. Кажется, что страстный поклонник прекрасного отступает под натиском безобразий жизни, фиксируя физические и духовные уродства в своих театральных набросках.

Отдельный лист посвящен рисункам, предлагающим возможные прически и головные уборы для Макбета. Но Крэг делает на этих рисунках и большее: несколькими резкими линиями набрасывает черты лица шекспировского героя, в нем проглядывает что-то от восточного деспота: узкий разрез глаз, широкие скулы, жесткая волевая складка рта. Крэг создает определенный человеческий тип, предлагая его актеру. Конфликт сосредоточен внутри персонажа — это конфликт с самим собой. Трагичен в своей конфликтности и мир, окружающий героя. В случае с «Макбетом» особенно трудно судить, в какой мере осуществился замысел Крэга, хотя американская критика высоко оценила спектакль. Идеи Крэга в меру своих сил старались передать со сцены режиссеры Джордж Тилер и Дуглас Росс. В письме к Крэгу старый знакомый по Московскому Художественному театру Р. В. Болеславский, теперь режиссер американского «Театра-лаборатории», подробно охарактеризовал исполнение всех ролей в «Макбете» и сделал вывод: «Здесь (в Америке. — *А. О*.) нет ни одного спектакля, на который бы Вы не оказали влияния, но не все знают, что это — Ваше влияние»[[79]](#footnote-80).

В сравнительно спокойной обстановке прошла работа над спектаклем «Борьба за престол» («Претенденты») Ибсена в Королевском {38} театре Копенгагена (1926). Приглашенный сначала только как художник, Крэг, увлекшись пьесой, стал фактически равноправным автором постановки вместе с братьями Адамом и Йоханнесом Поульсен, принадлежащими к знаменитой датской актерской династии. Вновь обратившись к произведению первого романтического периода творчества Ибсена, Крэг назвал пьесу «Борьба за престол» «великой» и сблизил ее с «Королем Лиром»: «Когда я ставлю великие драмы, я вовсе не стараюсь дать зрителям представление об архитектурном облике определенного исторического периода. Великие произведения имеют собственные законы изобразительного решения, более или менее театрального, столь же нереального, как и сама пьеса. Конечно, я могу и ошибиться, но полагаю, что архитектурная установка для “Короля Лира” очень близка той, что должна появиться при постановке “Борьбы за престол” Ибсена или “Отца” Стриндберга»[[80]](#footnote-81). «Мужская» пьеса Ибсена располагала к мужественному стилю, к строгим, суровым краскам. Спектакль сосредоточивал внимание зрителей на острой, трагической проблеме: подчинение идеи власти высшей цели — единению нации.

В Копенгагене Крэг получил в свое распоряжение сцену, оснащенную новейшей театральной техникой. Особенно высок был уровень осветительной аппаратуры. Сколь не походили обретенные им теперь возможности на те, которыми располагал европейский театр в самом начале века! Размеры сцены сначала поразили, даже испугали Крэга. Затем он придумал разбить ее на несколько одновременно и последовательно используемых площадок, расположенных на разных уровнях. В отличие от прежних постановок Крэга на этот раз на сцене имелось значительное количество реалистических, почти натуралистических деталей. Художник-режиссер сделал множество эскизов к постановке, лишь часть из них была использована в спектакле.

Оценивая достоинства Крэга, Йоханнес Поульсен заметил, что он «добр, как Ханс Андерсен», и «лишен эгоизма, подобно Льву Толстому». В то время как «европейский театр и даже американское кино одерживают победы и загребают деньги на его идеях, он сам ходит в старом пиджаке с пустыми карманами»[[81]](#footnote-82).

В 1935 году Гордон Крэг был вновь приглашен в Москву. Предполагалась постановка Шекспира в Малом театре. Без тени колебания он принял приглашение. И хотя совместная работа с Малым театром не состоялась, Крэг пробыл в Москве сорок два дня, имел массу встреч, укрепив прежние и обретя новые дружеские связи, посмотрел несколько спектаклей в разных театрах, посетил выставку театральных художников. Между его первым и последним приездом в Москву прошло более четверти века…

В третьем разделе публикуемого литературного наследия Гордона Крэга помещены его письма к московским адресатам и {39} статьи, в которых он делится впечатлениями от московских театров. Письма написаны в разные годы — первые к К. С. Станиславскому датированы 1908 годом, когда только начиналась работа над «Гамлетом», последнее письмо к О. Л. Книппер-Чеховой послано в 1956 году, когда уже прошло двадцать лет после последней поездки Крэга в Москву, а ему самому далеко перевалило за восемьдесят. Встречи в Москве не забыты: «Часто вспоминаю Вас, Театр Чайки, Станиславского и других. Какую чудесную жизнь Вы сумели создать из жизни»[[82]](#footnote-83).

Избранные письма из переписки Крэга с актерами и режиссерами Художественного театра, включенные в настоящее издание, не претендуют на то, чтобы восстановить полностью процесс подготовки «Гамлета» или дать исчерпывающую характеристику самого спектакля. Собственно, эта работа уже проделана в названных ранее книгах.

Ушли в прошлое необоснованные заявления о том, что Художественный театр на протяжении всего репетиционного периода преодолевал «порочный замысел» Крэга и наконец успешно преодолел. Заметно утратил остроту спор, кому принадлежало первенство в «Гамлете» — Станиславскому или Крэгу. Театроведы и критики все решительнее приходят к выводу, что победителей в этом творческом поединке или, точнее, совместном творческом опыте не было, потому что победителями стали оба. Они победили, отстаивая каждый то художественное направление, которое представляли в искусстве. Для дальнейшего изучения знаменитого московского «Гамлета» было бы важно свести воедино все русские и английские документальные материалы (стенограммы, которые велись на двух языках, записи бесед и репетиций, письма, гигантский иконографический материал), создав специальную книгу-альбом об одном спектакле, увиденном и показанном сразу во всех аспектах. Ставшая легендой постановка, оказавшая влияние на ряд явлений последующей истории мирового театра, этого стоит. Сопоставление всего объема сохранившихся материалов, возможно, помогло бы читателям различить внутри одного спектакля контуры одновременно существующих нескольких. Двух или трех? Крэга, Станиславского? А быть может, и Немировича-Данченко, который уже вынашивал план будущей постановки трагедии Шекспира и к которому часто обращался за советом В. И. Качалов. На протяжении трех лет, пока шел «Гамлет», Москва стала местом паломничества театральных деятелей разных стран — из Англии приехал специально Герберт Бирбом Три, спектакль посетила Айседора Дункан, Люнье-По решил, изучив опыт московского «Гамлета», поставить трагедию в Париже.

В Художественном театре очень серьезно отнеслись к идее Крэга революционизировать сценическое пространство во имя высоких философских и эстетических целей. Пресловутые ширмы (или «экраны» — «screens») Крэга доставили немало хлопот «художественникам». {40} Станиславский горько сетовал на техническое несовершенство современной сцены и мечтал о других временах: «Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве какие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных тонов, комбинации линий. Пусть другие какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь»[[83]](#footnote-84). Сначала были изготовлены модели ширм, которые Крэг расставил на большом макете и длинной палкой передвигал среди них деревянные фигурки, изображающие действующих лиц трагедии. Затем перепробовали груды материалов — дерево, железо, всевозможные виды тканей — для изготовления ширм в натуральную величину. Далее следовала тщательная разработка световой партитуры — свет, падающий на поверхность ширм и отраженный в свою очередь, должен был организовать действие, создать необходимое настроение. Ширмы не были причудой фантазии режиссера, капризом экспериментатора. Магическая легкость передвижения ширм непосредственно на глазах у зрителей в «Гамлете» была призвана, по замыслу Крэга, активно способствовать целостности сценического произведения, энергии и насыщенности развития трагического действия. Ширмы в «Гамлете» (и в постановке двух ирландских пьес в «Театре Аббатства» в Дублине) знаменовали собой кульминацию напряженных исканий Крэгом путей решительного преобразования сценического пространства. К этому времени в европейском театре сформировалось понятие «сценография», противопоставляемое прежнему — «декорация». Если декорация, как правило, представляла собой фон для действия актера, то сценография составляла единое целое с действующим на сцене исполнителем. Иного пути к созданию современного синтетического поэтического театра Крэг не видел. Хотя не все удалось сделать тогда на сцене Художественного театра в силу технической, и не только технической, неподготовленности, постановочные идеи спектакля получили разнообразную, плодотворную реализацию в будущем.

Станиславский и Крэг обратились к трагедии Шекспира в преддверии первой мировой войны, когда обрели максимальную напряженность многие исторические, социальные конфликты, а настроения, зреющие в духовной жизни общества, так или иначе должны были найти свое отражение на сцене. «Крэг очень расширил внутреннее содержание “Гамлета”» — это Станиславский считал главной заслугой Крэга[[84]](#footnote-85). Обоим создателям трагического спектакля Гамлет представлялся сильным человеком, «лучшим человеком» для своего времени и на все времена. Репетируя сцену «Мышеловки», Крэг убеждал Качалова в том, что «движения Гамлета должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену. Темперамент актера должен раскрываться здесь с максимальной полнотой, {41} на бурных взлетах ярости, отчаяния, иронии и, наконец, торжества»[[85]](#footnote-86). А в беседе с К. А. Марджановым, доказывая, что шекспировскому герою вовсе не обязательно носить темную одежду, он говорил: «Гамлет — светлый, манящий. Он *золотой* или *серебряный*. Он должен выделяться как *луч света*, как мечта! Ведь Шекспир — это царство поэтического вымысла, не правда ли? Мне не важно, что *так* не бывает в жизни»[[86]](#footnote-87). По обыкновению, Крэг возражал против понятия «характер» на сцене и в драматургии. В набросках бесед с актерами МХТ Крэг подчеркивал неоднократно: «Гамлет соткан из Страсти… Стиля… Музыки… и Воображения: это не Характер»[[87]](#footnote-88). Свою силу, энергию Гамлет, по словам Крэга, ощутил в тот миг, когда «заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец». С этого момента реальная действительность стала для него иной. «Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно, безумным»[[88]](#footnote-89). Трагизм в «Гамлете» обусловлен непримиримым столкновением духа и материи. Гамлет — символ духовного начала. Но, невзирая на трагизм своей судьбы, он полон любви и жизнерадостности. Отсюда — парадоксальный вывод: «Гамлет — *трагедия радости*. В этом — основная мысль пьесы, ее символ. А ведь Шекспир, как и вся поэзия, — царство символа»[[89]](#footnote-90). Гамлет, сложившийся в воображении Крэга к моменту московской постановки (он обращался к этой трагедии множество раз — и до, и после: сам выступал в роли Гамлета, писал эссе и статьи, делал рисунки и гравюры), был неожиданным, единственным в своем роде в длинной веренице сценических интерпретаций этого персонажа в XX столетии.

Этот Гамлет привлекал Станиславского, вполне солидарного с Крэгом, что трагедия Шекспира во многом представляет собой монодраму, так как весь мир, все остальные персонажи могут быть увидены глазами главного героя. Русской сцене также нужен был в это время образ сильного, трагического героя, «лучшего человека», но при этом непременно «живого человека», без чего не мыслилось искусство Художественного театра и чего не мог включить в свой замысел Крэг. Русский Гамлет неизбежно должен был вырасти из чеховской традиции, из примет современной западной драмы, занимавшей видное место в репертуаре «художественников». Напрасно повторял Крэг, что Шекспира нельзя играть, как Чехова или Ибсена: «Основное отличие Шекспира от современных драматургов в том, что они выводят реальных людей — мужчин и женщин, — а он создает символы», напрасно вновь и вновь требовал: «Вы {42} должны обрести чувство экстаза. Вы должны утратить себя»[[90]](#footnote-91). Качалов не в силах был отказаться от опыта, накопленного за годы работы в Художественном театре, забыть методологию создания сценического характера, ставшую собственной творческой сущностью. Чеховские мотивы все равно прозвучали в Гамлете Качалова — мучительная скорбь, даже отчаяние от несовершенства мира, тоска по лучшей жизни. Качалов совершал насилие над собой, чтобы подчиниться стремительному пластическому рисунку роли, предложенному Крэгом (понятие «действия» физического, словесного, истолковывалось в Художественном театре совсем иначе, чем это делал английский режиссер), но осуществил это лишь отчасти. «Слишком умный, слишком думающий», — огорчался и возмущался Крэг исполнением роли Гамлета Качаловым[[91]](#footnote-92).

Замысел Крэга, бережно донесенный до зрителей Станиславским и Сулержицким в ряде сцен постановки, восхищал русскую публику своеобычностью и остротой видения шекспировской трагедии. Прошло более десяти лет после того, как «Гамлет» сошел с афиши Художественного театра, а Станиславский все еще называл «незабываемой» картину появления актеров: в ней вскрывалось «все духовное содержание изображаемого момента до последних его глубин»; в лице гостей-артистов Гамлету на минуту являлась «светлая радость искусства», он с жаром хватался за нее, чтобы «отдохнуть от душевного страдания». Монументальность, декоративная величавость отличали сценическое решение дворцовых сцен. Холодный Эльсинор, полный сарказма, иронии, непреодолимой враждебности, такой, каким Гамлет представляет его «в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца»[[92]](#footnote-93), — это было от Крэга. Но, следуя за Крэгом, «художественники» (Книппер-Чехова — Гертруда, Массалитинов — Клавдий, Болеславский — Лаэрт и другие) не могли быть верными ему до конца. Крэгу мыслились трагические карикатуры — сплошные звериные маски: «жабы», «свиньи», «крокодилы». Категорическая однозначность, откровенная символика, декларативная условность в трактовке персонажей не принимались учениками Станиславского и Немировича-Данченко. На сцене Художественного театра Эльсинор населяли живые люди.

Зато в финале торжествовал Крэг. Сцена появления Фортинбраса, которую нередко опускают или не придают ей значения, была абсолютно необходима в московском «Гамлете». «Торжественные звуки величавого, хватающего за душу похоронного марша; медленно спускающиеся гигантские светлые знамена победителей с почетом покрывают тело Гамлета; он лежит с просветленным мертвым лицом великого очистителя земной скверны, постигшего {43} тайны бытия на нашей бренной земле»[[93]](#footnote-94). Весь в белом появлялся освободитель Фортинбрас, почти такой же светлый, прекрасный, возвышенный, каким мыслился Крэгу Гамлет. Не суждено ли было и ему познать впоследствии трагические тайны бытия и повторить судьбу погибшего героя? Среди тех участников спектакля, которые с самого начала были захвачены театральными идеями Крэга, находился композитор Илья Сац. Его музыка как нельзя лучше соответствовала сути идейно-художественного замысла режиссера-чужестранца. Музыка Саца не существовала сама по себе, она была неотъемлемой частью сценического действия, как того и желали оба постановщика спектакля. Музыка Саца подчинялась музыке Шекспира, его поэтическому видению мира. «Дерзкие, зловещие фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами» в дворцовых сценах кричали «на весь мир о преступном величии и надменности вновь взошедшего на престол короля»[[94]](#footnote-95). Финальный марш в честь Гамлета был трагически возвышен, патетичен и одновременно прост.

Расставание Крэга с руководителями и артистами Художественного театра после премьеры «Гамлета» было многозначительным. Крэгу преподнесли огромный венок с надписью: «Благородному поэту театра». Вл. И. Немирович-Данченко произнес короткую речь, в которой отметил, что политические, национальные или географические различия не могут «разделить тех, кто ставит своей целью совершенствование искусства»[[95]](#footnote-96). А Крэг в письме к М. П. Лилиной, передавая К. С. Станиславскому свое «чувство глубокой и верной любви», высказал пожелание: «пусть в будущем он работает *один* (подчеркнуто мною. — *А. О*.), и это самое лучшее, что я могу ому пожелать, так как он великий человек»[[96]](#footnote-97).

В 30‑е годы два известных представителя английского театра посетили Советский Союз — Бернард Шоу и Гордон Крэг. Шоу отпраздновал в 1931 году в Москве свое 75‑летие. По возвращении из Советского Союза оба выступили со статьями о поездке. Крэгу, в сравнении с Шоу, не хватало глубины понимания политических и социальных преобразований в нашей стране. И все же его заметки не носили узкотеатрального характера. В длинных беседах со старыми и новыми знакомыми, затягивавшимися до полуночи, а то и до утра, Крэг получил широкое представление об общей культурной жизни столицы и шире — страны. Ему нравились или не нравились отдельные актерские и режиссерские работы, но общее впечатление от советского театра сложилось у него на редкость благоприятное, даже восторженное. Придя на «Короля Лира» в ГОСЕТ, он простоял с начала и до конца действия в ложе, восклицая не раз вполголоса: «Превосходно!» И затем до своего отъезда не пропустил ни одного спектакля.

{44} Его восхитил тот факт, что в Советском Союзе «несколько миллионов зрителей, жаждущих видеть эксперименты в театрах»[[97]](#footnote-98). Очень точно и уверенно писал о широком воздействии Станиславского и Немировича-Данченко на советское сценическое искусство 30‑х годов. Он мечтал приехать в Москву еще раз на несколько недель специально для того, чтобы пересмотреть все спектакли Мейерхольда и присутствовать на его репетициях. У него нашлись слова одобрения и для Малого театра, хотя он и не решился ставить на его сцене Шекспира, и для Камерного театра Таирова и Коонен. В том, что в свой последний приезд Крэг особенно сблизился с В. Э. Мейерхольдом и С. М. Эйзенштейном, заключалась своя закономерность: он знакомился с новым этапом развития условного зрелищного искусства XX столетия, провозвестником которого выступил в первые годы века. Пониманию особенностей русского советского театра 30‑х годов во многом способствовали встречи с талантливым критиком-театроведом Б. В. Алперсом, прекрасным знатоком истории русской и советской сцены.

Крэг мечтал написать целую книгу о русском театре. Успел написать две статьи и много писем деятелям советского театра. Он был убежден, что еще раз — и очень скоро — вернется в Москву, потому что «русские — не англичане и не ангелы, но это славные, добрые люди, они любят меня, им нравится то, что я делаю для театра. Английскому театру моя деятельность не нравится, и если я не смогу быть полезен театру Англии, как мне того хотелось бы, — что ж, я отдам все, что имею, театру России, потому что этот театр живет, а живой театр лучше мертвой традиции»[[98]](#footnote-99). Но после 1935 года Крэг в Москве уже не бывал. Однако, когда в 50‑е годы его навестил в Вансе на юге Франции С. В. Образцов, Крэг по-прежнему был полон симпатий к своим советским коллегам. На его письменном столе лежал кем-то привезенный и бережно хранимый журнал «Огонек».

После 1928 года, не осуществив более ни одной постановки (а было ему тогда всего пятьдесят шесть лет), Крэг жил между тем деятельной творческой жизнью: выставки в разных странах, напряженная повседневная работа художника, подготовка новых книг, переиздание книг, написанных ранее, статьи для журналов. Когда Крэгу исполнилось восемьдесят пять лет, он опубликовал воспоминания в форме дневника, но довел летопись своей жизни только до 1907 года[[99]](#footnote-100).

Среди легенд, тянущихся за Крэгом через всю жизнь, — легенда о его аполитизме, отгороженности от современной действительности. Но некоторые факты его биографии 30 – 40‑х годов решительно не вяжутся с подобным представлением. Около двадцати пяти лет прожил Крэг в Италии, всем сердцем полюбив ее природу, дивные памятники {45} изобразительного искусства. Однако, когда Италия напала на Абиссинию, он демонстративно покинул страну в знак протеста против политики, проводимой фашистским правительством во главе с Муссолини. Его антифашистские позиции оказались незыблемыми и во Франции, куда он перебрался, проведя последние годы жизни в Вайсе, между Ниццей и Каннами.

Он не чувствовал себя одиноким, потому что поток посетителей в Вансе не иссякал, потому что он не разучился ни радоваться, ни ненавидеть, ни восхищаться, ни презирать. Источником радости становились успехи в развитии искусства любой страны, появление ярких талантов, близость открытий и свершений представителей новых поколений его собственным мечтам и исканиям. «Этот молодой человек в области театра — гениален», — писал Крэг О. Л. Книппер-Чеховой в 1956 году после гастролей Питера Брука в Москве с «Гамлетом», хотя полностью этот спектакль не принял[[100]](#footnote-101). У него даже возник смелый план — упросить Брука взять его с собой в Москву и выступить в роли Призрака, но Бруку эта затея не понравилась.

В 1956 году королева английская Елизавета наградила Гордона Крэга орденом Кавалеров почета за его заслуги в области театрального искусства. Он хотел было отправиться за получением ордена в Лондон, но врачи запретили это делать. Торжественное вручение награды состоялось в Ницце. Впоследствии, вспоминая об этом событии, он говорил: «Я был весьма польщен, что наша королева пожаловала мне… гм… как это называется…», но никак не мог вспомнить, какой именно орден получил[[101]](#footnote-102). К этому времени он уже был членом или почетным членом многих театральных обществ во Франции, США и других странах. Гордон Крэг скончался 29 июля 1966 года в Вансе в возрасте девяноста четырех лет.

Судьба Крэга во многом уникальна в развитии художественной культуры нашего столетия: во-первых, потому, что его принадлежность к сценическому и изобразительному искусству в равной мере органична; во-вторых, как справедливо заметил С. И. Юткевич, потому, что «ничтожно мало в истории мирового театра найдется примеров того, как режиссер, практически осуществивший столь небольшое количество своих замыслов, так мощно повлиял на постановочное искусство XX века во всех странах мира. Творческие принципы и новаторские открытия Крэга и сегодня активно участвуют в поступательном движении сценической культуры»[[102]](#footnote-103). Режиссеры, принадлежащие к поколениям, которые не могли видеть постановки Крэга, учились и учатся по текстам его книг и богатейшему изобразительному материалу, который он готовил для своих театральных работ.

К числу последователей Крэга его биограф Дени Бабле относит Рейнгардта и Йеснера, Жуве и Вилара, Бати и Питоева, Планшона {46} и Брука, Висконти и Виланда Вагнера (режиссера, внука Рихарда Вагнера), Таирова, Анненкова, Мейерхольда, Брехта, Йозефа Свободу. С. И. Юткевич расширяет круг наследников Крэга, прибавляя к ним Эйзенштейна, Кулешова, Довженко, Козинцева, Феллини, Бенуа, Сатьяджита Рея, Фердинандова, Комиссаржевского, Шайну, Кантора и «многих молодых, чьи имена еще не стали достоянием истории»[[103]](#footnote-104).

Включение в круг преемников Крэга целой группы выдающихся деятелей кино симптоматично, ибо, как писал С. М. Эйзенштейн еще в начале 40‑х годов, как раз киноискусство подхватило и плодотворно развило идеи Крэга о новой природе синтетизма. Что касается проблемы «человек и пространство», Эйзенштейн отдавал должное изощренным умам, которые бились над ее разрешением на сценических подмостках, — среди первых из зарубежных режиссеров он называл Гордона Крэга и Адольфа Аппиа. Как трудно было им и как легко обрели искомое деятели кино, потому что «экран не должен уподобляться абстракциям Крэга для того, чтобы создать соизмеримость среды и человека»[[104]](#footnote-105).

«Еще в юности поразили меня эскизы Крэга, — пишет Г. Козинцев в книге “Пространство трагедии”. — Пространство, лишенное опознавательных знаков, воплощение ночной пустоты и ледяной стужи, туман с моря, в котором что только не мерещится. Одинокие фигуры среди неведомых каменных миров… Ритм форм, оттенки серого, вертикали и горизонтали передают своим кодом поэзию — она уже не слышна, а видна»[[105]](#footnote-106). Затем последовало знакомство с книгами Крэга, с книгами о нем, с английскими постановками, в которых жили идеи Крэга. Вслед за Станиславским Козинцев подчеркивал, что Крэг расширил понимание трагического мира произведений Шекспира, и это было главным. Так наследие Гордона Крэга оказывало влияние не только на театральную Шекспириану, но и на интерпретацию Шекспира на мировом экране.

Стал ли театр Будущего, Новый театр таким, каким хотел его видеть Крэг? Нет, он оказался на деле и многообразнее, и богаче, и сложнее, далеко не во всем совпал с мечтами и проектами одного из основоположников режиссерской профессии, режиссерского искусства нашего времени. Но и его предвидения сделали свое дело. Если на заре своей творческой жизни Крэг прослыл прежде всего возмутителем спокойствия, самоуверенным разрушителем, то теперь со все большей очевидностью встает созидательная, провидческая суть его деятельности. Зерна его плодотворных идей пали на благодатную почву искусства будущего, дали и еще продолжают давать свои всходы.

*А. Образцова*

# **{****47}** Предшественники и современники[[106]](#endnote-2)

## Эллен Терри и ее тайное «я» (Фрагменты книги)[[107]](#endnote-3)

*Моему отцу посвящается*

### Предисловие

Я не собирался писать эту книгу.

Ведь имя Эллен Терри уже стало одним из самых прославленных в истории театра, и ни один человек не мог бы ничего добавить к этой славе.

А вот умалить ее кое-кто посмел.

Именно это и сделал ослепленный тщеславием и завистью Бернард Шоу: во-первых, когда он разрешил опубликовать свою переписку с Эллен Терри, и, во-вторых, когда предпослал этой публикации предисловие, написанное в собственное оправдание, — предисловие, в котором он то тут, то там опускается до оскорбления памяти покойной.

Это получается у него невольно: такая уж у него злосчастная манера.

Вот почему мне пришлось написать о том тайном «я» Эллен Терри, которое при других обстоятельствах было бы навек погребено вместе с «маленькой Нелли», моей матерью… Я расскажу не о знаменитости, а об очень скромной женщине, маленькой маме, которая больше пятидесяти лет тихо, но с замечательным упорством отстаивала свою вечную мечту и победила, хотя против нее {48} ополчились сотни людей, в том числе и грозная ее соперница, знаменитая Эллен Терри — ее второе «я».

У всех живущих на этом свете есть второе, а то и третье «я», мало известное кому бы то ни было. И у вас, читатель, под личиной, более или менее знакомой окружающим, скрывается подлинная ваша личность, о которой едва ли кто-нибудь знает, — лучшая часть вашего существа, наиболее интересная, своеобразная и героичная; ее присутствием и объясняется ваша способность поражать нас. Это — ваше тайное «я».

О существовании Нелли не знал никто, кроме ее отца с матерью, ее сестер и братьев, моего отца и меня.

Моя сестра не желала с ней знаться: она всегда смотрела свысока на то, что считала «слабостями» маленькой Нелли. Она предпочла сделать объектом своей привязанности и восхищения нечто более существенное — знаменитую Эллен Терри, уподобясь в этом Ирвингу, Риду[[108]](#endnote-4), Бирбому Три[[109]](#endnote-5), Шоу и широкой публике.

Что до меня, то мне дорога отважная, милая, верная и мудрая Нелли. Ибо она всегда была женщиной и до победного конца сражалась за то, чем больше всего дорожила.

### Немного истории

В 1848 году, когда родилась Эллен Терри. Генри Ирвинг уже был десятилетним мальчиком, Саре Бернар[[110]](#endnote-6) исполнилось четыре года, а мадемуазель Жорж[[111]](#endnote-7) еще жила в доме 44 по улице Рампар в Париже. В Берлине было всего три театра, Чарлз Рид скитался по Европе, а Рашель[[112]](#endnote-8) во второй раз собралась уходить из «Комеди Франсэз».

К тому времени, когда Эллен Терри в восьмилетнем возрасте сыграла свою первую роль (Мамиллия в «Зимней сказке») — ее дебют состоялся 28 апреля 1856 года, — Ристори[[113]](#endnote-9) собиралась в первый раз приехать на гастроли в Лондон; родился Эдуардо Скарпетта[[114]](#endnote-10), в будущем известный актер; Ирвинг поступил работать посыльным в контору на Ньюгейт-стрит, посещал курсы декламации в Сити и скоро должен был начать свою актерскую карьеру в Сандерленде; в парижском театре «Водевиль» состоялась премьера «Дамы с камелиями»[[115]](#endnote-11), в Москве умер автор «Ревизора» Николай Гоголь; Рашель в последний раз выступила в Париже перед отъездом в Америку; еще жил в Париже на улице Мон Табор де Мюссе[[116]](#endnote-12); прибывший в Лондон Рихард Вагнер[[117]](#endnote-13) был «погребен под ворохом печатных поношений, с которыми обрушилась на него вся британская пресса, но, сохраняя спокойствие, заявил, что через полвека он станет властелином музыкального мира»[[118]](#footnote-107); уже целый год выходила газета «Дейли телеграф»; Толстому исполнилось двадцать восемь лет, а Джордж Бернард Шоу еще не родился.

Эллен Терри исполнила роль Мамиллия сто два раза, не пропустив {49} ни одного спектакля. За свою игру она получала пятнадцать шиллингов в неделю и, кажется, удостаивалась похвал со стороны театральных критиков.

К началу 1862 года Эллен Терри перешла в труппу Дж. Шута[[119]](#endnote-14), выступавшую в Бристоле; премьершей в труппе была ее сестра Кэт Терри[[120]](#endnote-15).

Здесь Эллен Терри познакомилась с Э. У. Годвином, которому исполнилось тогда тридцать лет. Джорджу Бернарду Шоу пошел седьмой годик. Умер Эжен Скриб[[121]](#endnote-16); смерть настигла его, когда он шел в театр «Порт Сен-Мартен»; Ирвинг приехал в Лондон и впервые выступил перед лондонской публикой. 3 октября 1859 года родилась Элеонора Дузе[[122]](#endnote-17); умерла Рашель, а Дарвин опубликовал свой труд «Происхождение видов». Чарлз Кин[[123]](#endnote-18) ушел из театра на отдых и в своей прощальной речи сказал, что его маленький театр[[124]](#footnote-108), когда он более или менее заполнен, приносит за вечер 200 фунтов стерлингов, а при полном сборе — 250 фунтов, что за один только сезон он истратил на крупные постановки 50 000 фунтов, обеспечив работой 550 человек, и что на расширение и отделку театра ушло 3000 фунтов.

Эти факты, даты и цифры помогают нам представить себе, каким был театральный мир, в который пришла Эллен Терри и где она уже провела шесть лет.

В 1868 году Терри покинула сцену и около шести лет, вплоть до 1874 года, прожила в деревне Харпенден в Хартфордшире. Что же происходило в мире театра за эти шесть лет харпенденского уединения и непосредственно перед ними?

В Москве, «в богатой семье», родился Станиславский; Ирвинг приехал в Эдинбург и за 782 дня сыграл 429 различных ролей; Дион Бусико[[125]](#endnote-19) ставил в Лондоне пьесу за пьесой; Эллен Терри познакомилась с Ирвингом и однажды (в 1867 году) играла вместе с ним; в Париже умер Россини; в парижском театре «Клюни» был поставлен «Польский еврей»[[126]](#endnote-20); Шарль Гарнье выпустил в свет книгу «Театр»[[127]](#endnote-21); родился Макс Рейнгардт[[128]](#endnote-22) (1873 год); Ирвинг поставил «Колокольчики» и имел огромный успех у лондонской публики, после чего закрепил свой успех, сыграв Гамлета; в 1872 году было заложено здание Вагнеровского оперного театра в Байрейте[[129]](#endnote-23) и в том же году, если позволите довести до вашего сведения, родился автор этой книги.

В 1874 году Эллен Терри вернулась на сцену и больше не покидала ее до старости. Проходил сезон за, сезоном, устаревали моды, не раз объявлялись войны, лилась кровь, после чего война опять сменялась миром; короновались короли и королевы; выдвигались и умирали знаменитости, и все это время Терри продолжала делать дело своей жизни — играть на сцене. С декабря 1878 года она выступала вместе с Ирвингом. Вот и вся история ее театральной жизни.

{50} Впрочем, необходимо добавить к этому еще несколько слов в порядке пояснения. 1878 год — это полвека назад, однако для нее, живи она сегодня, то далекое время казалось бы близким, как вчерашний день.

Сейчас молодым тридцатилетним мужчинам и женщинам даже трудно представить себе, что через полсотни лет им, восьмидесятилетним, сегодняшний день покажется недавним «вчера», тогда как их внуки и внучки, наверное, будут зевать от скуки, пытаясь вообразить, каким же он был, этот замшелый, старомодный 1931 год.

Еще бы, пятидесятилетняя — столетняя — двухсотлетняя старина! Но хотя времена меняются, жизнь остается неизменной. Делаются все новые открытия и изобретения, появляются новые моды и новые цены — вот, пожалуй, и все: жизнь продолжает быть такой, какой, она была всегда, и останется такой в будущем. Как видно, важна жизнь сама по себе… ведь многие и многие внешние ее проявления имеют в действительности так мало значения! И все же мы и в двадцать лет и в шестьдесят принимаем эти внешние проявления за саму жизнь.

Интересоваться жизнью и не жить в полную силу, писать о жизни, вместо того чтобы участвовать в ней, переносить ее на полотно или на бумагу, избегая подлинной живой жизни, предаваться дешевому теоретизированию, не имея за плечами практического опыта, — есть ли что-либо более странное?

Эллен Терри была прямой противоположностью этому.

Независимо от того, стала бы она актрисой или нет, она жила бы полнокровной жизнью — не той организованной, которая регулируется религиозными, правовыми или социальными нормами, а жизнью подлинной, настоящей.

Она была личностью.

Вступив на жизненное поприще с пылкой верой в то, что все в мире вершится по воле бога, которому чужды людские слабости и предрассудки, злоба и несправедливость, она отшатнулась от церкви, ибо обнаружила там дух жестокости и немилосердия, вознегодовала на закон с его раздражающе тупым упрямством и пришла в ужас от пустоты света. В конце концов она научилась прощать все это ради нескольких любимых и почитаемых ею людей, принадлежавших к миру церкви, законов и высшего света.

Не иначе как Нелли шепнула ей на ушко какую-то истину, которую полезно помнить…

Период, когда Эллен Терри вступала в жизнь, известен просвещенному Лондону как время Россетти[[130]](#endnote-24); 1848 – 1880 годы — это такая эпоха в истории Англии, жить в которую было захватывающе интересно; по-своему интересны почти все эпохи, но некоторые все же интересней других, особенно те, что изобилуют одержимыми людьми, притом людьми высокого интеллекта, чья одержимость как небо от земли отличается от материалистской идеи «поскорее разбогатеть», или быстро прославиться в Нью-Йорке либо Париже, или стать хозяином шести газет, но только скорее, скорее, скорее.

{51} В тот ранний, «россеттиевский», период жизни Эллен Терри все на свете шло и совершалось сравнительно медленно. Еще не было телефона; телефонные аппараты имелись только в ресторанах и предназначались исключительно для передачи официантом заказов на кухню: «Три отбивные для номера семь…» Отправление телеграммы считалось целым событием, а получение телеграммы могло означать любую беду. Не было автомобилей; мы пользовались омнибусами и кебами, двухколесными и четырехколесными, и при этом считали их большим новшеством, немного эксцентричным, но зато таким современным по сравнению со старомодной каретой и портшезом.

В театре, где играла Эллен Терри, сохранялись все старые обычаи; одни всегда приходили вовремя, другие неизменно опаздывали. Одни всегда аплодировали и наслаждались представлением, другие — нет. Все критики швыряли наземь разящие мечи и, обратив в игрушечные обручи свои щиты, хором твердили, что Эллен Терри выше всякой критики, — этим они хотели сказать, что, положа руку на сердце, они достаточно благоразумны, чтобы не критиковать это милое создание, от которого можно ждать всего.

Такой подход улучшал общую атмосферу и способствовал успеху спектакля; критик, воодушевленный этим проблеском истины, мог яростно разбранить Генри Ирвинга или с таким же пылом превознести его до небес, ибо всякий, кто видел на сцене Эллен Терри, больше не хотел пробавляться тусклой неопределенностью в своих оценках. Я говорю о периоде времени между 1878 и 1896 годами.

Эллен Терри знала множество людей, и множество людей знало со: для этого достаточно было пойти в театр «Лицеум», где она была то Эллен — Офелией, то Нелли — Олдфилд[[131]](#endnote-25), то Нелли — Беатриче. Она играла одну-единственную роль — себя; если она не находила в роли себя, она не могла исполнять ее.

Подобно волшебнику Ленотру[[132]](#endnote-26), великому создателю Версальских садов, она создавала аллеи и лощины, в глубине которых нашему взгляду являлась она: там, в отдалении, витал, приближаясь и снова удаляясь, ускользая в сторону и прячась, чтобы через мгновение возникнуть опять, ее дух. Ее можно уподобить меняющимся видам в удивительных садах Версаля. Всегда та же самая, но никогда не повторявшая себя в продолжение сотни представлений, она была листвой и игрой света в кронах, тогда как Шекспир был деревом, землей, воздухом.

Она жила дома и работала в театре, но можно смело сказать, что в своем театре-мастерской она жила больше, чем дома.

Работать она начала лет с пяти-шести, и работа стала для нее самой жизнью, а поскольку цель жизни — счастье, она работала с ощущением счастья и, следовательно, работала хорошо.

Плоды ее труда были прекрасны, хотя стоили ей многих несчастных часов и дней. Однако ей от рождения была свойственна вошедшая в плоть и кровь вера в то, что быть счастливой правильно, а жаловаться на несчастья неправильно, и она пришла {52} в конце концов к отрицанию всего, что не есть счастье. Будучи убеждена в том, что любить — благо, а ненавидеть — зло, она была добра — на словах и на деле — к большинству людей, но на колкость отвечала колкостью.

Ее сердце я знал лучше, чем кто бы то ни было. Ибо мне была ведома та ее жизнь, которую нельзя назвать иначе как ее тайной жизнью — жизнь ее сердца. Эту жизнь она бережно несла в ладонях ровно шестьдесят лет, несла через любые бури, по любому бездорожью. То была жизнь, любовь и мечта Нелли, а не Эллен Терри: ведь Нелли и Эллен Терри — две разные женщины. Старшая из них — великая и знаменитая актриса, важная особа, известная всему свету, почитаемая всеми, и мною в том числе; младшая — это малышка Нелли, совсем безвестная; это моя мать, обожаемая мною.

### Нелли топает ножкой

В один прекрасный день Нелли топнула ножкой; она оставила сцену и друзей ради кое-чего получше. Нелли полюбила. Этот поворот в ее жизни произошел в 1868 году: она полюбила по-настоящему и на шесть лет покинула сцену. Вот что пишет она в своих воспоминаниях:

«Когда я ушла из театра “Квинз”, у меня не было ни малейшего намерения когда-нибудь снова вернуться на сцену… Я оставила театр без сожаления. Я была очень счастлива, живя тихой семейной жизнью в сельской глуши. После того как у меня родилось двое детей, я помышляла о возвращении на сцену меньше, чем когда бы то ни было. Дети поглощали все мое время, на них сосредоточились все мои интересы, вся моя любовь».

Надо полагать, эти чувства знакомы всем молодым матерям, а Нелли был только двадцать один год, когда появилась на свет моя сестра Эдит. Тем не менее «все мое время», «все мои интересы», «вся моя любовь» — это, конечно, преувеличение, поскольку что-то должно было остаться и на долю нашего отца. Никогда не поверю, чтобы она была из тех ослиц, которые, родив детей, любезно говорят их отцу: «Я любила тебя только затем, чтобы появились дети, — ты не обижаешься?»

Мы жили в местечке Фэллоуз-Грин близ деревни Харпенден, в доме, который построил для нас наш отец. Нелли любила детей; естественно, что она полюбила меня и мою красивую сестренку Эди. Эди была брюнетка, а у меня волосы были белы как лен; белы они и сейчас.

Моя сестричка родилась на два года раньше меня, и она не была упрямым ребенком — она имела силу воли. Я же не имел силы воли — я был просто-напросто упрямое дитя. Наша матушка сразу сумела уловить эту разницу.

Детеныш женского рода со своей собственной волей представлял для нее явную опасность — прямо какое-то наказание божье! — во всяком случае, мать такого ребенка должна быть настороже. {53} Напротив, к малолетнему упрямцу легко можно найти подход, том более, что в скором времени мать обнаружила слабое место этого дитяти — неуемный аппетит: дай ему пудинга, и он станет послушным. Дай девице хоть шесть пудингов — эта волевая натура сбросит все шесть на пол и настоит на своих правах.

«Господи боже, — шептала моя мать, убегая прочь узким коридором, — что же мне делать, когда она снова развоюется?!»

Дорогой мамочке так и не пришло в голову, что она должна сделать в этом случае; но одно она решила твердо: она не будет пытаться взять верх над девчонкой… зато ни чуточки не боясь мальчишки, этого законченного обжоры, она решила, что воспитывать его будет сама, и только сама. Оба этих решения были вопиющими ошибками, потому что все дети способны перехитрить своих матерей.

Все это относится к раннему периоду жизни в Харпендене. Но мыслимое ли это дело, чтобы Эллен Терри с ее неповторимым и властно влекущим даром актрисы, словно созданной для исполнения шекспировских ролей, позволила Нелли навсегда остаться в живописной деревушке Харпенден и посвятить себя выполнению всех прихотей маленькой девочки и воспитанию маленького мальчика? Как правило, для матери это больше, чем достаточно, но в нашем случае приходилось считаться с гением Э. Т. — ведь так? А коли так, то выходит, что наш случай — исключение из правила, верно?

Когда человеком движет талант-наваждение, он часто оказывается в положении Синдбада-морехода, который никак не мог избавиться от старика, усевшегося ему на плечи. Синдбаду удалось убить старика, и если вы не хотите, чтобы ваш талант удушил вас и загубил вашу жизнь, вы тоже должны убить его.

У Эллен Терри этот талант был могуч — настолько могуч, что был равен гению, а о гении в Италии говорят: «O! Bene, bene — male, male». Да, именно так: «Хорошо, хорошо, очень хорошо, но, увы, — плохо, плохо, очень плохо». Счастье для целого мира, бедствие для того, кто им обладает: ведь гений — нечто очень подвижное, мятущееся; он не дает человеку покоя, все время волнуется и движется в нем. Гений ни с чем не сравним, это беспокойный дар, и когда он вселяется в тело и душу, недостаточно крепкие для того, чтобы надежно сдержать его, он расшатывает и разрушает человека.

У Нелли было здоровое тело и здоровый дух, которые надежно служили ее гению. Она была уравновешенна, исполнена гармонии, но ей приходилось подчиняться велениям своего гения. Ее материнский инстинкт сделал бы ее матерью большой семьи; этот инстинкт усадил бы ее со временем в массивное кресло в каком-нибудь старом доме, жизнью которого она умело руководила бы, как это делают многие другие благородные дамы. Она бы постепенно старилась, оставаясь стройной, как в молодости, и не знала бы утомления от жизни — просто становилась бы старой, безмятежно спокойной и все более мудрой: помогала бы своим детям и внукам избавиться {54} от самовлюбленности, делилась бы с ними своим опытом, плодами своих размышлений и наблюдений, отдавала бы им все свое время, все свои силы и способности — никогда бы не играла на сцене… попросту жила бы.

Такой жизни и хотела для себя Нелли, но ее гений — Э. Т. — не допустил этого.

Ей был уготован иной удел. Играть, отдать две трети своей жизни и времени театральной публике, ради которой существовал ее гений, — вот что предназначала для нее судьба. И важно то, что она восприняла это предназначение так, как надо, и пошла вперед радостно и без колебаний.

У некоторых людей жизнь и работа приходят в столкновение — у художников это происходит почти всегда, — и когда внутренний голос явственно призывает их принести в жертву то или другое, дело обычно кончается более или менее полным отречением от всего, что больше всего ценится в жизни. Такие люди отказываются от жизни ради дела, которое является для них призванием, а отказаться от жизни всегда нелегко, ради чего бы это ни делалось.

Очень может быть, что все это — большое заблуждение; например, я, как и многие другие, считаю, что важна жизнь, а работа, какой бы она ни была, — не главное… впрочем, сам я, подобно моей матери, зов дела всегда почему-то ощущал сильнее, чем зов жизни. Конечно, я говорю здесь не о практической потребности работать ради денег, хотя было бы глупо недооценивать их значение как вознаграждения за труд.

Я специально оговариваю это, потому что под «работой» подразумеваю здесь прежде всего не средство зарабатывать фунты, шиллинги и пенсы, а нечто другое. Я имею в виду ту жажду делать дело, то непреодолимое влечение к одной-единственной работе, и ни к какой другой, то кажущееся безразличие в процессе труда к чувствам окружающих, порождаемое необходимостью сосредоточиться на самой работе.

А уж когда речь идет об актере или актрисе, которые должны предстать в определенном театре, в определенное время, в определенном спектакле вместе с другими — тоже вполне определенными — исполнителями перед публикой, ожидающей поднятия занавеса, то перед такой работой должно отступить все.

В этом моя мать должна была разделить общую актерскую участь, коль скоро она решила играть на сцене. Но жизнь, сама жизнь, имела для нее огромную притягательность.

Она тонко чувствовала прекрасное, разлитое повсюду в природе: в восходах и закатах, лунном сиянии, дуновении ветра, волнении моря, игре света; в свежем деревенском воздухе, купах деревьев, лесных и луговых цветах; она любовалась старинными замками и коттеджами, живописной красотой рек; любила людей, книги, картины — и ценила свободное время, дающее возможность наслаждаться всем этим. Я уж не говорю о милом ее сердцу доме — доме в Фэллоуз-Грин неподалеку от деревни Харпенден, в котором мы жили; другого такого дома у нее больше никогда не было.

{55} Все это оказалось не только соблазном, отвлекавшим ее от театра, но и реальной действительностью, перед лицом которой театр представлялся сущей нелепицей.

И действительно, что за беспокойное занятие — выходить с наступлением темноты из дому; являться в театр и изображать кого-то, ком ты на самом деле не являешься; слышать, как тихонько вскрикивают люди, сидящие перед тобой в зале; а потом ощущать прилив их эмоциональной любви к тебе, выражаемой в возгласах «Браво! Браво!». Что значит все это по сравнению с самой жизнью — той жизнью, которой моя мать жила в Харпендене?

Тем не менее наша семья — со стороны Терри — всегда ставила работу превыше всего на свете, и нам всегда было свойственно это фатальное влечение к театру. Не приходилось сомневаться, что в любой момент оно способно воздействовать на каждого из нас и привлечь на сцену, как булавку — на полюс магнита. Надо ли было противиться ему? Не знаю, не знаю. Зато я знаю, что это влечение непреодолимо и что мы никогда не могли перебороть его.

Итак, моя мать счастливо жила в Харпендене; мы читаем в ее книге воспоминаний о безмятежной, мирной жизни, о днях счастья и часах радости, о том, в какой восторг приводили ее зрелище цветов на лужайке и слова моей сестрички Эди: «Там еще много». Нам понятно, что она была охвачена трепетной радостью жизни — «реальной жизни», как принято выражаться. И вот появляется этот странный субъект, этот навязчивый старина Чарлз Рид (может быть, один из достойнейших людей, но я всегда буду иметь против него зуб) верхом на лошади и в алой охотничьей куртке. Перемахнув через живую изгородь, он, словно какой-то карикатурный Мефистофель, соблазняет Нелли предложением платить 40 фунтов к неделю, если она вернется на сцену…

Сорок фунтов в неделю — в обмен на прекрасную жизнь!

— Я тут очень счастлива, — отвечает моя мать.

— Ну что ж, пожили счастливо, и хватит (что за дурацкая фраза!), возвращайтесь-ка на сцену.

— Нет, никогда! — восклицает она.

— Глупости! — возражает сей комичный Мефистофель. — Вы должны вернуться.

И вот тут моя матушка пишет в своих воспоминаниях нечто такое, что, по-моему, не может быть стопроцентной правдой.

«Вдруг я вспомнила про судебного пристава, жившего в нескольких милях от нас, и сказала со смехом:

— Пожалуй, я подумаю, если кто-нибудь согласится платить мне 40 фунтов в неделю!

— Решено! — ответил Чарлз Рид. (Ну, прямо сцена из “Фауста” — того и гляди, полыхнет багровое адское пламя!) — Я берусь платить вам столько и даже больше, если вы согласитесь сыграть в моей пьесе»[[133]](#footnote-109).

{56} И она приняла его предложение.

Как мне кажется, матушка чуть-чуть покривила душой, хотя и сказала чистую правду, когда написала, что «вспомнила про судебного пристава».

По-моему, полная правда заключается в том, что она вспомнила в тот миг сцену и сразу же ощутила всю силу притяжения этого проклятого магнита — театра, который издалека влек ее к себе в течение последних двух лет.

Ведь кто из нас не знавал мужчин и женщин, которые терпели в своем доме судебных приставов, сидели без гроша и воспитывали при этом детей; разве не видели мы, как они стойко держались до конца — будь что будет — и не возвращались ни на сцену, ни на дипломатическую службу, ни на капитанский мостик? Таких людей немало среди наших знакомых ныне и будет немало через сто лет.

Но тут необходимо сказать, что тем, кого работа притягивает так же сильно, как театр — актера, как море — моряка, гораздо труднее противиться этой тяге и всем ее соблазнам.

Тысячи мужчин так властно одержимы идеей довести свою работу до совершенства, что забывают о жизни: они урезают жизнь, чтобы сделать ее поменьше и втиснуть в рамки, определяемые потребностями работы. Разумеется, в идеале все должно быть наоборот: нужно увеличить дело до размеров жизни, и некоторым это удается.

Право, не понимаю, почему по прошествии стольких лет меня берет такое зло при мысли о Чарлзе Риде. Причем злюсь я не на Рида — человека, а на Рида — драматурга, который, не будучи сколько-нибудь крупной величиной в драматургии, слишком легко убедил себя в том, что его работа — венец совершенства. И вот, представьте, этот странный тип подыскивает хорошую актрису, которая играла бы главные роли в его пьесах и тем самым обеспечивала бы им успех.

Как прискорбно, что он не проявил подлинного дружеского участия в этот нелегкий момент жизни молодой женщины! Как безрассудно вылез этот лихой наездник со своим слишком быстрым и легким решением проблемы, пусть трудной и щекотливой, но все же разрешимой, если бы решать ее взялся настоящий друг, способный уделить этому свое внимание и время!

Сколько же можно повторять эту набившую оскомину историю в ущерб правде жизни? Ведь у Чарлза Рида не было такого театра, куда он, сделав его своим родным домом, мог бы пригласить Эллен Терри и десяток других талантов и сделать его для них таким же родным домом, где они обрели бы душевный покой и смогли бы выбросить из головы тревожные мысли об этих вздорных судебных приставах, даже о критиках и антрепренерах. Не было в его поступке и идеализма человека, скликающего добровольцев на защиту благородного, пусть и обреченного на неудачу, дела.

Так вот, Нелли пожалела о том, что она снова топнула ножкой, в тот самый миг, когда она оглянулась на Фэллоуз-Грин, однако Эллен Терри ни капельки не жалела об этом… это она, как всегда {57} безрассудная, топнула ножкой на сей раз, это она отвернулась от Харпендена и увлекла за собой Нелли к жизни в десять раз менее надежной, прельстившись теми туманными перспективами, которые посулил ей непостоянный, ненадежный Рид. И она очертя голову устремилась им навстречу.

### Входит Генри Ирвинг Нелли выпрыгивает в окно

Прибыв в Лондон, Нелли испуганно оглядывается по сторонам. А как же ей было не пугаться? Разве Рид перебил судебных приставов — или уплатил им все ее долги — или обратил их в бегство?

Ничуть не бывало! Он лишь предложил ей весьма шаткую неопределенность. Нелли об этом догадывалась; после того как она сделала все, что могла, для того, чтобы обеспечить успех пьесе Рида «Странствующий наследник», в которой, судя по отзывам, она сыграла великолепно, он, похоже, палец о палец ради нее не ударил: через год дела у нее, по ее собственным словам, «обстояли как нельзя хуже».

Ведь 40 фунтов в неделю, получаемые в течение каких-нибудь нескольких недель, никак не спасали положения. Если мы оставим в стороне разговоры о жизни и искусстве и обратимся к материальной стороне дела, обнаружится, что нам во что бы то ни стало нужен твердый заработок круглый год. Это соображение явно никогда не приходило в голову драматургу Чарлзу Риду, как не приходило оно впоследствии в голову Джорджу Бернарду Шоу. Полистайте «Переписку между Э. Т. и Дж. Б. Ш.»[[134]](#footnote-110), и вы найдете, о чем я веду речь…

Что за жизнь! В мыслях — одни судебные пристава. Не только у Нелли — у Рида тоже… Здесь, в Лондоне, ей всюду мерещатся ужасы, подстерегающие ее в тени.

Нелли бежит по Тотенхем-Корт-роуд. Боже мой! Какой-то человек направляется прямо к ней!.. Чарлз Рид!..

— А я приняла вас за судебного пристава!

— Дитя мое, — произносит он хриплым шепотом, — не одолжите ли вы мне полкроны?

— Ну конечно! — восклицает Нелли, вынимая пригоршню монет и вручая их неимущему Риду.

— Вот, — с одышкой выговаривает Рид, — вот контракт — 40 фунтов в неделю… но с оплатой лишь в конце месяца. Покоя мне не дают судебные пристава! — жалуется он, ища сочувствия… и находя его. — У меня так много общего с Шериданом! Скажите, Нелли, успели вы побывать в театрах с тех пор, как вернулись в город?

{58} — Нет, но собираюсь посмотреть, как играет Ирвинг.

— Ирвинг… Ирвинг… — бормочет Рид, — дайте-ка мне припомнить… Ирвинг? Ах, *Ирвинг*! Незачем вам смотреть этого малого — никудышный комедиант, без проблеска ума, худший актер во всем Лондоне, чертовски грубо обращается со своей бедняжкой женой — и вообще законченный идиот.

— Но мне хотелось… — начинает Нелли.

— Ни в коем случае! — громит Рид. — Отвратительное зрелище! Не ходите! Не ходите!!! — И с этими словами он удаляется, оставив ее стоящей на Тотенхем-Корт-роуд… в центре Лондона.

Вот, пожалуй, и все, что он сделал. Он с корнями вырвал ее из сельской жизни, вернул в город, но так и не оказал ей никакой реальной поддержки. Вскоре она прекратила сотрудничество с Ридом, и уже год спустя ее можно было увидеть на сцене «Театра Принца Уэльского», где она играла в составе труппы Бэнкрофтов[[135]](#endnote-27) в «Венецианском купце» — спектакле, названном Бирбомом Три «первой постановкой, в которой заявил о себе современный дух режиссуры».

Итак, внезапная атака на Нелли в Харпендене была со стороны Чарлза Рида безответственным поступком, типичным для легкомысленного духа богемы, который царил в театре того времени и был губителен для сцены.

Засилью богемы положили конец Бэнкрофт, Хейр[[136]](#endnote-28) и Ирвинг — люди, относившиеся к театру с уважением, необходимым для того, чтобы возвысить сценическую деятельность, где столь многое было ненадежно и зависело от случая, до уровня постоянной, прочной и разумной профессии в ряду других уважаемых профессий.

Сыграв в труппе Бэнкрофтов Порцию и несколько других ролей, Эллен Терри перешла в «Корт», умело руководимый Джоном Хейром, и несколько сезонов выступала в этом театре. К тому времени она в какой-то мере поборола страх перед судебными приставами, который сумел внушить ей своим неумеренным паникерством Рид. Тем не менее судебные пристава могли снова возникнуть в любой момент, и проблема полного излечения от «приставобоязни» оставалась нерешенной.

Все охвачены паникой… входит Ирвинг — и проблема решена!

Не кто иной, как Ирвинг, пишет ей коротенькую записку длиной в три с половиной строчки (в ней всего двадцать восемь слов), в которой просит у мисс Терри разрешения зайти к ней в два часа пополудни, и в тот же день предоставляет ей постоянный дом на ближайшие двадцать четыре года, надежную защиту от мира судебных приставов и не в меру ретивых драматургов и ту желанную для каждого актера и каждой актрисы свободу от беспокойства, которая дает им возможность как следует делать свое дело.

Предложение Ирвинга было единственным практическим предложением, которое она получила; все прочие ее работодатели поступали так, как поступают нынешние импресарио и антрепренеры: актеров уговаривают принять якобы «очень заманчивое предложение» и сыграть в такой-то роли три недели в «Театре Его Величества», {59} шесть недель — в «Театре герцога Йоркского», еще шесть недель — в театре «Аполло», четыре недели — в театре «Савой». Что это за жизнь? Из рук вон плохая! И разве можно хорошо работать при такой плохой жизни?

А затем боги, идущие своими неисповедимыми путями, приходят ей на помощь и поселяются в ее душе; мало-помалу она превращается в Эллен Терри, все еще не ведая, чем она становится; по-прежнему одержимая одной страстью — любовью к театральным подмосткам; пока еще беспомощная, но преданная своему делу. Она держится скромнее всех, даже после того как поднимается над всеми; немного смущенная, она вместе с тем радостно улыбается, и лицо ее становится загадочным из-за появившегося на нем двойственного выражения; и вот, тридцати лет от роду, все еще твердя, что ей не верится, она начинает верить, что это так… «Сбылось! Сбылось!» — восклицает она.

Она — величайшая актриса Великобритании, но не это хотела сказать она своим восклицанием. Она имела в виду вот что: «Сбылось обещание… голоса обещали мне, что я буду счастлива… а я была так несчастлива… или не была?.. не помню… зато теперь я вижу: обещанное сбылось — и я счастлива».

Ирвинг предоставил Эллен Терри такую свободу от всяких финансовых забот, такую прочную материальную обеспеченность, какие редко даются кому бы то ни было. В тот самый день, когда Ирвинг предложил ей ангажемент, Эллен Терри прекрасно поняла, что отныне ее финансовое будущее в надежных руках. Сколько она получала — то ли 60, то ли 80, то ли 100 фунтов в неделю, играя в Лондоне, то ли 200 фунтов в неделю, то ли еще больше, играя в Америке, — понятия не имею. Мне случалось слышать разговоры об этом, но сам я никогда не имел причин интересоваться ее заработками, когда она была жива, и нисколько не интересуюсь ими теперь.

Я знаю, что всех чрезвычайно волнует вопрос, кто и сколько *получает* в неделю, но мне это безразлично. Как человека, любящего театр, а не доходы, им приносимые, меня прежде всего занимает возможность постоянства, которую Ирвинг и создал для моей матери. Ну и, само собой разумеется, для себя, для остальных членов группы, для авторов, художников-декораторов, музыкантов — и, главное, для английского театра.

Э. Т. любила постоянство в своей работе; странно — а вместе с тем и не так уж странно, — что в жизни то же постоянство значило для нее меньше…

Но я не могу отделаться от мысли, что, отказавшись от самой жизни ради постоянного дела, которому она ее посвятила, — работы в «Лицеуме» вместе с Ирвингом, — Нелли Терри потеряла в тысячу раз больше, чем получила, и то смятение чувств, которое сквозит в ее недавно опубликованных письмах к Бернарду Шоу, по-моему, свидетельствует об этом.

Представим себе, что, помогая улаживать дела с этими судебными приставами, она оставалась бы в Харпендене…

### **{****60}** Нелли и Эллен Терри ссорятся И воспитывают детей

Диалог

Место действия — Харпенден

Эллен Терри стоит на дороге, глядя вслед удаляющемуся Чарлзу Риду, у которого развеваются от быстрой скачки фалды красной охотничьей куртки.

Нелли Терри. Что это такое ты задумала?

Эллен Терри. Не твое дело. Как я решила, так и будет.

Нелли Терри. Ты не в своем уме!

Эллен Терри. Не умнее ли играть Шекспира, чем купать пару детенышей?

Нелли Терри. Может быть, если смотреть на них как на детенышей. А у меня — двое детей.

Эллен Терри. Это не твои дети, они — мои.

Нелли Терри. Возьми одного, а мне оставь другого.

Эллен Терри. Ладно, бросим жребий!

Нелли Терри. Ну нет. Раз уж у тебя такие возвышенные идеи о том, чем должны заниматься женщины, экспериментируй лучше на девочке. (По ее щекам скатываются три слезинки.)

Эллен Терри. Решено! (В подражание Чарлзу Риду.)

#### I

Эллен Терри всегда стояла на пути моей матери. Я продолжаю говорить о них как о двух разных женщинах, потому что, являясь одним лицом, они были прямой противоположностью друг другу и расходились во мнениях почти по каждому вопросу, и особенно по столь важному для всех женщин вопросу о воспитании детей.

У Э. Т. имелись на этот счет свои «идеи» и «теории», тогда как у мамы никаких таких идей не было, разве что одна-единственная — старая как мир идея последовательных действий: встать чуть свет, ласково разбудить детей, поднять их с постели, умыть, одеть, усадить за стол и накормить завтраком, старательно приготовленным заранее из продуктов, собственноручно принесенных рано утром с молочной фермы и от булочника.

Вот так день за днем и осуществлялась на практике эта единственная идея нашей матери, когда мы были совсем маленькими. Постоянный уход за двумя малышами и десятки связанных с этим дел — готовка, шитье, стирка, уборка, которые она по большей части делала сама, — заставляли ее крутиться целый день. А ведь помимо этого ей приходилось вести хозяйство в доме: помнить о десятке других домашних дел, вовремя делать их, и делать хорошо. Все эти дела и хлопоты входили в ту одну-единственную мамину идею о том, как надлежит растить детей, которых она родила. Соответствующим опытом она обзавелась сызмальства: не только видела, как ее собственная мать кормит, купает, причесывает ее {61} младших сестренок и братишек, чинит и штопает их вещи и т. д. и т. п., но и при надобности помогала ей.

Но не будем забывать о том, что опыт игры на сцене она приобрела тоже сызмальства: и Эллен Терри и наша мать, два человека в одном лице, росли бок о бок… они не враждовали, но не было между ними и мира, скорее уж в их взаимоотношениях царил вооруженный нейтралитет.

Вскоре моя мать, Нелли, препоручила мою сестру заботам Эллен Терри — вот тут-то Э. Т. и взялась за ее воспитание с применением всех своих «теорий». Она объявила моей матери, что скоро покажет, каких великолепных результатов можно достичь при правильном воспитании дочери, а заниматься сыном предоставила ей.

Эллен Терри была сильнее своей соперницы, но мама умела перехитрить ее и была такой милой, такой славной — ни одна женщина на свете не могла бы быть лучшей матерью, лучшей женой, лучшей хозяйкой и более верной и стойкой охранительницей домашнего очага, чем она, если бы не вмешательство Эллен Терри, этой общественной фигуры, которая встала между нами.

Однажды она призналась мне, что сама представляет себя в двух этих ипостасях. Это был удивительный разговор — почти монолог, — во время которого она рассказала мне всю правду о жизни актрисы.

Мы сидели в столовой ее дома на Кингс-роуд в Челси (это был последний дом, который она любила), старого особнячка, построенного не то в XVII, не то в XVIII веке и битком набитого теми вещами, которые ей нравилось коллекционировать: стульями, столами, книжными шкафами и буфетом, изготовленным для нее по проекту моего отца; книгами, картинами, фарфором, — и она целый вечер говорила со мной, как время от времени говорит мать с сыном.

Говорила о людях, о своих надеждах и сомнениях — впрочем, о сомнениях совсем немного, — но когда речь зашла о ней самой, она спросила: «Как ты считаешь, я была хорошей матерью?» «Прекрасной!» — воскликнул я, но она в ответ всплеснула руками и сказала: «Нет‑нет. Нет». И тут же пояснила: она отлично знает, что такое мать. «Вот Елена[[137]](#endnote-29) — та и впрямь идеальная мать… все свое время отдает тебе и Тедди с Нелли[[138]](#footnote-111) — все свое время, все свое время. Спокойная, преданная, верная. Без ужасной власти театра, без жизни для публики, которая отрывала бы ее от милой домашней жизни, наполненной любовью к вам троим, без всего того, что мешает быть хорошей матерью».

«Я такая несовершенная, — продолжала она, — не могу быть чем-то одним… никогда не бывают *только* тем или *только* другим» (ее устная речь, так же как и письменная, изобиловала всякого рода выделениями и подчеркиваниями).

Сидя со мной у себя в столовой, она говорила о том, что давным-давно, лет тридцать с лишним назад, решила мне высказать; рассказывала о своих несовершенствах и опрометчивых поступках, {62} причем она ни в чем не оправдывалась, не вымолвила ни одного глупого или малодушного слова, просто спокойно вспоминала прошлое.

Она не жаловалась ни на какие «трудности» — выражения «слишком трудно» вообще не было в ее лексиконе, — она лишь приговаривала: «но я была такой дурой, такой дурой»; это были явно речи моей матери, более того, мама решительно расправлялась с Э. Т.: вооруженный нейтралитет был отброшен в сторону и она безжалостно громила соперницу.

Я любил и обожал маму, какой она была в тот вечер, маму-душечку. Мне и потом случалось видеть ее такой, как тогда: она иной раз нарочно одевалась, двигалась и говорила таким образом, чтобы снова вызвать у меня в душе впечатление, которое, как ей было известно, я так люблю: будто на самом деле она только мама, и все. Ибо если другие не замечали этой нежной, стыдливо прячущейся правды, то она-то видела ее и знала, какие чувства и мысли может вызывать все это у сына — притом, видимо, только у сына. Ей было известно, как часто я приходил к ней в дом в надежде застать ее, но заставал вместо нее Эллен Терри.

Ни одному сыну не доставит удовольствия наблюдать, как его мать постепенно превращают в общественную фигуру.

Когда любящая мать вынуждена в то же время быть знаменитостью, для нее это тоже не радость. Потому что и для королевы, и для актрисы, и для женщины-врача быть матерью значит одно и то же: это самое важное, самое значительное в жизни, потому что, независимо от ее роли и положения в обществе, она остается человеком.

На меня же, кажется мне, Э. Т. всегда смотрела, как всякая любящая родительница: как на первого принца среди всех принцев на земле.

Попытаюсь вспомнить примеры, когда ее обхождение со мной показалось мне чрезмерно суровым…

Целый час сижу и думаю, но так и не вспомнил ни одного примера.

Ну а когда она была со мной необычайно нежна?.. Пожалуй, я не припомню ни одного момента, когда бы она не была необычайно нежна.

С помощью Нелли она стала идеальной матерью, а это тем более удивительно, если учесть еще один чрезвычайно важный момент: в доме не было отца, который делил бы с ней трудности воспитания двух детей, из коих один был мальчик.

#### II

Нельзя сказать, что моя мать родилась в бедной семье. Ее отец и мать играли на сцене и зарабатывали, казалось бы, достаточно, чтобы прокормить многочисленную семью, но, видимо, этого заработка все же не хватало, потому что, как только их старшая дочь чуточку подросла, она тоже засучила рукава и принялась усердно помогать родителям: отправилась в театр и включилась {63} в общую работу. В семействе Терри это было правилом. Так что, едва только вторая дочь, Эллен, научилась строить рожицы и внятно декламировать, она вслед за старшей потопала детскими ножками на сцену, чтобы внести свою лепту в дом.

Она никогда не играла ради заработка — легко освоившись с работой в театре, она поняла, что, пока она сможет выступать, заработок у нее будет.

Моя мать редко беспокоила кого бы то ни было, зато ей самой не давал покоя ее гений (то есть Эллен Терри). Впрочем, одну вещь она знала наверняка: если она будет послушна и верна своему гению, не станет губить его ремесленничеством и бесплодным теоретизированием и устранит все помехи на пути его развития и свободного самовыражения, к ней неминуемо придет успех, достаток, возможность обеспечить себя и нас и… заняться моим образованием.

«Кем ты хочешь стать, когда вырастешь?» — спросила она у меня, и я ответил: «Клоуном или извозчиком». Мне было тогда лет шесть-семь.

Я поставил ее в трудное положение, ибо она точно не знала, каким образованием должен обладать по-настоящему хороший извозчик… что до клоуна, то тут дело ясное: «Он хотел сказать — актером». Но ничего такого я сказать не хотел и ничего не имел в виду. Честное слово, в первые десять-пятнадцать лет моей жизни матушка была чудовищно добра со мной, в результате чего к восемнадцати годам я был беспомощен, как грошовая кукла на витрине магазина.

Моя мать, упокой бог ее душу, умела воспитывать мальчика примерно так же, как она умела плавать; кстати сказать, однажды мы с ней чуть не утонули на мелководье в Булони, когда мне было лет пять от роду. Она могла бы воспитать мою сестренку Эди, но не решилась, боясь, что совершит какую-нибудь педагогическую ошибку и Эди станет впоследствии ее попрекать: «Я же говорила тебе, что ты неправильно меня воспитываешь». Поэтому мама вечно преувеличивала достоинства девицы и напропалую баловала юнца.

Эди всегда и во всем была «просто чудом» — бедняжка Эди! — стоило ей нахмуриться и сказать «Не буду», как величайшая актриса своего времени восклицала «Изумительно!», шикала на окружающих и приговаривала: «Какая прелесть, просто изумительно!»

Ну а чем радовал маму сынок? Когда я пытаюсь взглянуть на него глазами матери, я не могу сказать о нем ничего хорошего.

Пока я не нашел друзей, начавших оказывать мне ту помощь, которую я хотел получить от них, мое развитие оставалось равным нулю. Я был от рождения соней, лежебокой, лакомкой, пухлым белокурым увальнем, в общем, довольным собой жизнелюбивым фантазером.

Сны мне снились не только приятные… Иногда, когда мне было лет шесть, я просыпался посреди ночи от страшных снов: мне снилось, будто я попадаю в какую-то машину, каким-то чудом {64} выбираюсь наружу, смотрю на нее, а потом меня снова затягивает внутрь — я кричу, но меня что-то подхватывает, закручивает, сминает — и никакой надежды на спасение. Тут я просыпался и, напуганный, принимался плакать. Кто-нибудь входил ко мне в спальню — однажды, помню, это была моя мать — и утешал меня; но я и проснувшись еще долго продолжал плакать от испуга. Мне трудно сейчас сказать, *что* же именно пугало меня, но я испытывал во сне непомерный и непреоборимый ужас перед чем-то вращающимся, что вот‑вот должно меня раздавить…

Интересно все-таки, почему я так страдал от этого сна, почему он казался мне таким мучительно страшным?

Вдобавок ко всему я был еще и трусом. Я боялся темноты, боялся некоторых картинок. При виде одной из них, изображавшей кота, который сидит в какой-то темной дыре и смотрит прямо на меня своими неподвижными глазищами, я вздрагивал и восклицал: «Кошка в темноте!» Я и сейчас помню эту картинку. Весь ужас был в том, что этот кот появлялся в сопровождении музыки и при трепещущем свете двух свечей.

Дело в том, что, когда у Эллен Терри выпадал свободный вечер, она играла нам на пианино. У нее был детский песенник, где напротив каждой песенки имелась картинка. На девятой странице был кот, приводивший меня в ужас.

Она начинала играть с первой песенки — кажется, «Ку‑ку, малыш» — и переходила к следующей, а я уже весь цепенел от страха. Стоя по одну сторону пианино (моя сестра стояла по другую), я следил за тем, как медленно и неуклонно переворачиваются страницы, и чувствовал приближение ужасного мига — я знал, что он вот‑вот наступит.

Сыграна первая песенка, отзвучала вторая, третья… пятая… восьмая… очередь доходит до девятой… страница переворачивается — и вот он, ужас: «Кошка в темноте!»

Не помню, что бывало потом — успокаивали меня или говорили, что все это глупости, — я только знаю, что эта жуткая картинка на девятой странице внушала мне больший ужас, чем что бы то ни было другое за всю мою жизнь. Ужас, испытываемый при чтении таких вещей, как «Поворот винта» Генри Джеймса или «Убийство на улице Морг» Эдгара По[[139]](#endnote-30), — ничто по сравнению с ним. Я обливался потом от страха, который преследовал меня затем месяцами, а то и больше. Да, я несомненно был отчаянным трусом, когда оказывалось растревоженным мое воображение, хотя во всяких рискованных забавах, в школьных драках и футбольных сражениях я не избегал опасности. Меня страшила только темнота и все, что связано с погружением из света в мрак.

В своих воспоминаниях Э. Т. рассказывает, как мы воспитывались на книжках с иллюстрациями Уолтера Крейна, но мне помнится, что картинки Колдикотта и Джорджа Дюморье[[140]](#endnote-31) играли не последнюю роль в нашем «изобразительном воспитании», равно как и рисунки Блейка[[141]](#endnote-32). А еще мы часто совершали чудовищно длинные прогулки по всему Лондону — по-моему, трехчасовая прогулка {65} не была редкостью. К сожалению, Э. Т. не имела возможности отпускать с нами маму Нелли, так что прогулки эти никогда не были тем, чем они могли бы быть. Э. Т. вечно разлучала нас с Нелли.

Помню, она иногда приезжала к нам в Хэмптон-корт, где у нас был коттедж. Он носил название «Розовый коттедж» и выходил на Буши-парк, который, в отличие от леса Руки-вуд, был веселым местом с большими круглыми каштанами, а кое-где и «майскими деревьями», украшенными цветами и лентами; в парке водились олени, и из окон коттеджа можно было видеть бои оленей-самцов; мы шли потом в парк искать отломившиеся оленьи рога.

Мне никогда не надоедало бродить по залам и комнатам дворца, разглядывая картины, которых тут было гораздо больше, чем в других местах. Вот на поле из вышитой золотой материи встречаются Генрих VIII и Франциск I; у Генриха, насколько мне известно, была вырезана голова и впоследствии заменена новой, круглый след вокруг его головы отчетливо виден — я рассматривал его снова совсем недавно. А изысканные дамы кисти сэра Питера Лели[[142]](#endnote-33)! А серебряный канделябр! А огромные кровати с балдахином на четырех тонких высоких столбиках, обитых камчатой тканью, с ниспадающими занавесами и пышными украшениями по углам в самом верху! Восхитительные кровати!

Но восхитительнее всех этих дворцовых чудес был для меня ласковый прохладный воздух, проникавший внутрь через открытые окна — двадцать, тридцать, сорок высоких распахнутых окон! — вид деревьев и лужаек снаружи, далекий плеск фонтанов.

А где же была тогда Эллен Терри, где была Нелли? Я роюсь в памяти и не могу найти ни ту, ни другую: в то время, когда мы кормили золотых рыбок, обе они репетировали и играли на сцене.

Я убежден, что кормить золотых рыбок гораздо важнее, чем выступать в театре… но ребенку, надо полагать, приятней кормить рыбок вместе с мамой и папой, чем с каким-нибудь посторонним человеком. И если уж нельзя, чтобы рядом были оба родителя, так пусть хотя бы один.

Какая приятная жизнь была в Хэмптон-корте…

### Нелли и Эллен Терри снова ссорятся

Я играл вместе с моей матерью на сцене «Лицеума» восемь лет. В 1897 году я ушел из «Лицеума» и в том же году покончил со своей актерской карьерой.

«Мне было горько потерять в своем сыне актера»[[143]](#footnote-112), — писала мать в своих воспоминаниях, прибавляя к этому всякие лестные слова насчет моих талантов.

Я понимаю, что она хотела сказать. Мне тоже было горько сознавать, что я никогда больше не смогу играть на сцене. Да и какой {66} двадцатилетний актер, которому когда-то довелось играть вместе с Генри Ирвингом и Эллен Терри, не горевал бы об этом?

В те месяцы, когда «Лицеум» закрывали на каникулы, я играл в других театрах, исполнив ряд крупных ролей: Ромео, Петруччо, Чарлза Сэрфеса, Молодого Марло[[144]](#endnote-34), Макбета и Гамлета.

Исполняя эти роли, я понял, что я отнюдь не второй Ирвинг. А по возвращении в «Лицеум» разобрался почему. Это и заставило меня покинуть сцену, но я принял молчаливое решение стать человеком, который что-то значил бы в жизни и делал исполненное смысла дело.

Оглядываясь вокруг, я спросил себя: «Ну, что еще остается сделать в этом мире театра, где все и вся кажется мне самим совершенством?»

Вопрос этот мучил меня несколько лет: два последних года моего пребывания в «Лицеуме» и два года после ухода оттуда.

Эллен Терри не уговаривала меня остаться на сцене, не употребляла, естественно, своего влияния на то, чтобы внушить людям театра, будто я великолепный актер, не воодушевляла меня, не искушала меня мефистофельской лестью. Да я бы и устоял против искушения: я был твердо убежден, что, хотя и неплохо владею актерской техникой, хорошим актером я не стану. Видя Генри Ирвинга в последнем акте «Лионского курьера»[[145]](#endnote-35) и в «Колокольчиках», я чувствовал, что его мастерство достигло предела совершенства, дальше которого пойти невозможно, и говорил себе, что либо я всю свою дальнейшую жизнь должен буду идти по стопам Ирвинга, превратясь в его слабое подобие, либо обнаружу, кто я есть, и пойду своим путем. Итак, я сделал выбор и на долгие годы отвернулся от Ирвинга; лишь время от времени, оглядываясь, я бросал через плечо взгляд на любимую фигуру.

Можно называть мой уход проявлением бесчувственности; и уже без всякого сомнения — он был проявлением большого упрямства. Я погрузился в чтение книг, авторы которых весьма критически отзывались об актерах и актерской профессии и презрительно третировали театральность. С немалым удивлением я узнал, как много умных людей подвергали театр и все, что с ним связано, самой суровой, уничтожающей критике.

Поначалу я изумлялся и негодовал на этих клеветников, поднявших руку на нашу благородную профессию, на наше священное призвание, на наше Искусство. Но потом меня начала посещать такая мысль: раз ли люди рассуждают так серьезно, то, черт побери, в их рассуждениях должно что-то быть.

Гете, Ницше, Лэм, Колридж, Рёскин[[146]](#endnote-36), Толстой, Вагнер — я начал читать их высказывания о театре, читать с возрастающим вниманием.

До сих пор я слышал только то, что говорил Ирвинг — директор моей приготовительной школы, но теперь я, фигурально выражаясь, поступил в колледж, и глубокие мыслители, прославленные в веках, которые были для меня совершенными незнакомцами, вошли ко мне в профессорских одеяниях и молча заняли свои места.

{67} В некотором смысле я был самоучкой.

Мало-помалу в моем сознании начали складываться какие-то новые, пока еще очень неясные представления, и я отправился в музеи за практическими знаниями. Много времени я потратил попусту, занимаясь изучением истории одежды, — это была дань последнему влиянию «Лицеума» на меня. И еще я уделял немало времени рисованию — я называю это рисованием, но у меня это больше напоминало дурную привычку: всегда и всюду, будь то в Национальной галерее или на улице во время прогулки, я что-то рисовал в блокноте, ломая голову над тем, как сделать театр более реалистичным, да, да, именно так — более реалистичным, чем старый добрый «Лицеум». Меня еще не осенила мысль, что, если какой-нибудь театр станет менее реалистичным, чем «Лицеум», он сможет достичь чего-то существенного на этом совсем новом пути и стать примером для других.

Однако эта мысль созрела у меня в сознании лишь год спустя. Что касается европейского театра, то там, насколько я был наслышан, нечто нетрадиционное делали только мейнингенцы[[147]](#endnote-37) и Вагнер. А Вагнер меня интересовал. Я говорю о его постановках, потому что его музыки я не понимал, хотя слушал ее с удовольствием. Его постановки интересовали меня главным образом по той причине, что, как я отметил, он сформулировал теорию (осуществляемую на практике его помощниками), согласно которой музыкальная драма Будущего (это слово вызывало у меня трепет — последний взгляд через плечо на Генри Ирвинга) нуждается как минимум в своем собственном театре нового типа. Новое театральное здание совершенно новой формы! Так‑так, очень интересно! Я пододвинул стул поближе к столу и прочел все, что говорилось в книге об этой новой форме, нашедшей воплощение в уже существующем Вагнеровском театре в Байрейте. Долго-долго изучал я планы здания. «Вот оно!» — мысленно воскликнул я, вставая из-за стола в уверенности, что Идея, достойная театра, найдена.

Новая форма театрального здания — что ж, это во всяком случае разумная мысль. Новая форма театра как бы предполагает новую действительность, с приятной естественностью подсказывает новые цветовые решения, обогащает нас новыми точками зрения, помогает нашему сознанию подняться над традиционным театром с его требованием повторения вчерашнего. Кто-то рассказывал мне тогда, что в 1886 году, за тринадцать лет до описываемого времени, мой отец переоборудовал цирк Хенглера в подобие древнегреческого театра, придав сцене совершенно новую форму. Продолговатый и не очень высокий просцениум, высокие вертикальные линии за просцениумом, по которым свободно скользит взгляд, бордюр или свисающие куски ткани — весьма оригинально.

«Я унаследую все это», — сказал я себе… мне это показалось целым состоянием. «Преодолей гипнотическую силу воздействия старых форм, цветов, рифм и обоснований, и ты обретешь свободу творить новое», — рассуждал я. А Эллен Терри по могла взять в толк, что со мной происходит.

{68} Теперь я редко виделся с ней; я жил в провинции; она то жила в Лондоне, то гастролировала в Америке, вынужденная играть в таких пьесах, как «Мадам Сан-Жен», «Лекарь» и «Робеспьер»[[148]](#endnote-38). В ту самую пору Бернард Шоу настойчиво советовал ей в своих письмах распроститься с Генри Ирвингом и послать к черту «Лицеум» — совет неразумный, нелепый и небескорыстный, в силу чего давать его никак не следовало.

Я переезжал с места на место, читал, рисовал и обдумывал разные вещи; в один прекрасный день где-то в конце 1898 года я случайно познакомился с композитором Мартином Шоу[[149]](#endnote-39). Мартин не состоит ни в каком родстве с Бернардом.

В 1899 году Мартин Шоу сообщил мне, что он формирует хор для исполнения оперы Перселла «Дидона и Эней»[[150]](#endnote-40). Незадолго до этого он учредил в Хэмпстеде Оперное общество любителей Перселла. Мартин Шоу предложил мне быть его помощником, и я с радостью согласился, потому что всегда предпочитал практику теории, и вот мы с ним начали репетировать эту вещь как драматический спектакль.

Мартин Шоу рассказал об этом в своей книге «До нынешнего дня». О чем он умолчал, так это о своей широкой натуре. Я попытаюсь описать его в следующей своей книге; здесь же только скажу, что это был жизнерадостный человек и прекрасный спортсмен — лучшего я просто не встречал. С ним было одинаково легко и когда дело касалось Перселла, театра, критиков и публики и на охоте в вересковых болотах.

Оперу «Дидона и Эней» мы и наши семьдесят-восемьдесят помощников подготовили к постановке осенью 1899 года, причем все мы, за исключением исполнительницы главной партии и нескольких ведущих певцов, работали бесплатно; наконец в мае 1900 года опера была поставлена в тогдашней Хэмпстедской консерватории (ныне там помещается театр «Эмбасси»). Мы соорудили нужный нам просцениум, практически переоборудовав всю сцену: она стала больше и приобрела необычную форму, отличную от всего того, что было известно до сих пор; спектакль тоже получился необычный, хотя мы не стремились к этому — я только говорю, что таково было общее мнение. Певцы буквально творили чудеса; что до Гекубы, то, похоже, мы внесли кое-что новое в театрально-постановочную область; к тому же нам удалось свести концы с концами в области финансов.

Когда мы давали «Дидону и Энея», моя мать была в Америке, и хотя она знала о нашей работе из писем, вряд ли она могла со ставить о ней сколько-нибудь определенное представление. В Лондон она вернулась, когда мы работали над второй постановкой из Перселла, на этот раз из «Диоклетиана»; мы называли эту вещь «Маской любви».

Со своей частью работы над этой вещью я справился лучше, чем при постановке «Дидоны и Энея», а Эллен Терри, желая поддержать наше новое начинание, позволила нам объявить, что перед «Дидоной и Энеем» и «Маской любви» пойдет «Пеней Олдфилд» — {69} вещь, которой Э. Т. сумела придать удивительную привлекательность. Мы в течение недели давали представления в театре «Коронет» у Ноттинг-Хилл-гейт. Наши сборы едва-едва покрыли расходы.

Кажется, Э. Т. посмотрела обе эти постановки. Не знаю, какое они произвели на нее впечатление. Да я никогда особенно и не интересовался ее мнением, так как мне было известно, что в оценке вещи, сделанной кем-то близким ее сердцу, она неспособна быть беспристрастной и говорить начистоту все, что она думает, — как тут не покривить душой, если боишься задеть чувства любимого человека? Она горячо расхваливала то, что ей нравилось, но вместе с тем могла относиться ко всему в целом весьма и весьма критически.

Я должен был по возможности коротко рассказать все это о моих первых двух постановках 1900 и 1901 годов, об их предыстории и о том, какие последствия имел для меня оказанный им прием, потому что все это подводит нас к разговору о впечатлении, которое это произвело на мою маму Нелли. Она огорчалась, думая, что мой уход со сцены означает полный разрыв с театром. Поднеся свою дивную ручку к глазам, чтобы заслонить их от окружающего ее блеска, она поискала взглядом меня. «Куда он идет? — сказала она упавшим голосом. — Я не вижу его». Но вот она пригляделась, увидела и почти поняла, что все это значит.

Услышав о моей постановке «Дидоны и Энея», она воспрянула духом, а «Маску» смотрела с живым интересом (и волнением), но при всем том она не могла — и не хотела — позволить себе понять, что все это значит.

Ведь она знала, что для меня это означает долгую, нелегкую борьбу против превосходящих сил и немало жестоких разочарований на протяжении следующих трех десятилетий. В ее глазах, так же как и в глазах многих благоразумных людей, намеренно идти наперекор вкусам публики, пусть даже заручившись поддержкой нескольких преданных критиков и верных друзей, значило обрекать себя на провал и готовить себе судьбу современного мученика. Так оно в действительности и вышло, но я предпочел этот путь погоне за дешевым успехом.

Итак, я ринулся в схватку, которая стала главным делом моей жизни, и Эллен Терри, не осмеливаясь признаться себе, что догадывается об этом, трижды кивнула головой, улыбнулась и постаралась принять довольный вид.

Нам с ней еще раз довелось поработать вместе. Случилось это в 1903 году при следующих обстоятельствах.

После закрытия «Лицеума» в 1902 году Генри Ирвинг и Эллен Терри больше никогда не играли вместе, если не считать кратковременных гастролей в Соединенных Штатах и в провинции.

В том же 1902 году я поставил «Вифлеем», а также «Ациса и Галатею»[[151]](#endnote-41), и с этой последней моей работой вышел конфуз.

Я разорился. Мартин Шоу не оставил меня в беде и сделал все, что мог, чтобы предотвратить крах, но дело кончилось полным провалом. {70} Сумма наших убытков была не столь уж велика, однако никто не соглашался хотя бы покрыть наш дефицит, составивший около 400 фунтов стерлингов; мы обращались с просьбой о помощи к пяти или шести богатым людям — куда там, времена тогда были такими же тяжелыми, как и сейчас, в 1931 году, да и когда люди с деньгами не жалуются на тяжелые времена? Так что расплачиваться пришлось мне самому. Мне это удалось сделать не сразу, но я расплатился, не прибегая к модной уловке объявления себя несостоятельным должником.

Моя мать была тогда в Америке и не видела этого спектакля, но по возвращении в Англию она одолжила мне денег на уплату долгов, сделанных в связи с постановкой «Аниса и Галатеи», а потом, через год, договорилась о том, что я буду ставить «Викингов»[[152]](#footnote-113) и «Много шума из ничего»; причем четверть моей зарплаты будет выплачиваться мне, а три четверти пойдут на погашение моего долга ей[[153]](#footnote-114).

А теперь несколько воспоминаний об этой нашей последней совместной работе — постановка «Викингов» и «Много шума из ничего» на сцене театра «Империал» — и о ссоре между Эллен Терри и Нелли, моей матерью.

Коммерческое руководство театром «Империал» как таковое практически отсутствовало. В чем нуждалась Э. Т., как и вся наша оригинальная и рискованная затея, так это в хорошей постановке дела. Среди нас не было организатора, и в этом заключалась наша главная слабость. Не думаю, впрочем, чтобы в театральном мире Англии нашелся тогда хоть один человек, который обладал достаточным мужеством и умом, чтобы справиться с административно-коммерческой стороной нашего начинания.

Мы приступили к делу, не имея даже пьесы; весь наш расчет строился на том, что имя Эллен Терри, обладающее огромной притягательной силой, привлечет зрителей в театр, расположенный далеко от центра. Лондонцы не знали, как добраться до «Империала», который находился в Вестминстере, в стороне от их привычных маршрутов. Реклама у нас была поставлена плохо, и люди постоянно спрашивали: «Где находится “Империал” и как туда доехать?»

Помещение театра, построенного архитектором Верити[[154]](#endnote-42), обладало многими достоинствами. Фасад и главный вход, правда, ничем {71} особенно не выделялись, но радовали глаз, а внутри здание было по-настоящему красиво. Зал — не маленький, но и не слишком большой — отвечал своему назначению, равно как и сцена, несколько старомодная, но вполне приемлемая для 1900 года. Сценой я был вполне доволен, хотя ее осветительное оборудование оставляло желать лучшего.

Нам удалось собрать очень неплохую труппу, в которую вошли такие видные актеры и актрисы, как Норман Форбс и Холмен Кларк, Мэтьюсон Лэнг с женой, Харкурт Уильямс, Хьюберт Картер и Чарлз Терри[[155]](#endnote-43). Но в нашей среде оказался обструкционист — иностранец, который был приглашен на одну из важнейших ролей.

Кроме того, обструкционисткой оказалась одна из главных работниц костюмерной, возглавляемой моей сестрой.

Дело в том, что у Эдит Крэг обнаружился талант к моделированию и шитью театральных костюмов, и за несколько лет до описываемых событий, году в 1895‑м или в 1896‑м, Э. Т. устроила ее в солидную и крупную фирму на Генриетта-стрит, где она заняла благодаря своему незаурядному дару, трудолюбию и упорству завидное положение эксперта по театральным костюмам. Как говорили, она и впрямь шила и иногда моделировала театральные костюмы лучше, чем кто бы то ни было в Лондоне.

Под ее руководством были изготовлены все костюмы для «Викингов» и, кажется, для «Много шума из ничего».

Я возлагал много надежд на помощь костюмерши-сестры в ходе постановки «Викингов», потому что в предыдущих своих работах я не имел возможности часто прибегать к услугам профессионалов в этой трудной области театральной деятельности. Мне думалось, что, когда мы все втроем примемся за работу, мы сумеем противостоять любым театральным интригам и создадим нечто действительно стоящее, а года через два‑три — я рассчитывал, что мы продержимся и доведем дело до благополучного конца, — у нас будет в Лондоне постоянный театр, который внесет вклад в процветание драматического искусства, а также и в благосостояние нашей семьи.

Но в эту обструкционистку-костюмершу прямо-таки вселился дьявол: она ухитрилась вывести из душевного равновесия Эллен Терри и перессорить членов труппы, так что наше будущее, как и будущее театра «Империал», вскоре перестало представляться нам в радужном свете.

Э. Т. стала нашим главнокомандующим, но у нее не было ни железной воли, ни опыта по этой части: в «Лицеуме» командовал всегда Ирвинг и она полностью полагалась на него. Ей следовало бы еще до окончания первой недели репетиции уволить из труппы четырех человек, но она не могла заставить себя совершить столь решительный поступок.

Вот эта ее неспособность занять твердую позицию и поступать решительно и привела к провалу всей нашей затеи с театром «Империал», которая при иных обстоятельствах могла бы привести к созданию процветающего театра с постоянной труппой.

{72} Итак, интриганка из костюмерной не была уволена. Я не думаю, чтобы ее дьявольские происки были плодом сознательного расчета. Дело в том, что она, став ярой суфражисткой, смотрела на мир иными глазами, чем остальные люди. Женщины были в ее представлении ангелами, спустившимися с неба — с райских сфер, расположенных над обиталищем самого бога. Мужчин же она представляла исчадиями ада, явившимися из гораздо более гнусных мест преисподней, чем обиталище сатаны. Переубедить ее не было никакой возможности. По малейшему поводу, шла ли речь о покрое плаща или цвете материи, она взрывалась и осыпала проклятиями меня и всех мужчин в труппе, потому что в тот момент мы имели несчастье в чем-то не согласиться с ней: предположение, что она могла ошибиться, воспринималось ею как смертельное оскорбление всему женскому полу. Скорее уж ошибется господь бог, чем любая из женщин! «Да, да, это явный и трусливый выпад против суфражисток…» — обрывала она собеседника, вперяясь в него свирепым взглядом.

Почему Эллен Терри не уволила ее сразу и не спасла тем самым все наше многообещающее начинание? Почему она не уволила заодно и иностранного джентльмена? Почему, наконец, не попросила она своих друзей из Сити подыскать нестарого, энергичного делового человека вместо коммерсанта, губившего наше дело? Это был вполне умелый делец, который смог бы превосходно управлять любым обычным предприятием, потому что он принадлежал к породе руководителей, склонных предоставлять события их естественному ходу, но наше начинание в театре «Империал» носило не совсем обычный характер. Дело было трудным, однако заслуживало того, чтобы им занялся молодой коммерческий руководитель, исполненный решимости довести его до успешного конца. Ведь у нас на руках были все козыри, и требовалось лишь немного деловой сметки, чтобы хорошо разыграть их.

Но ничего этого сделано не было. На нашу беду, Эллен Терри и моя мать Нелли опять поссорились.

Пьесу для постановки — ибсеновских «Викингов» — выбрал я. Это был неудачный выбор, и мать совершила первую ошибку, согласившись с ним. Согласилась она ради сына, выполняя его желание, но делать этого не следовало, потому что главная женская роль в «Викингах» не очень ей подходила: публика не хотела видеть ее в образе «такой страшной женщины», а ведь вся притягательность нашего начинания для зрителей заключалась на первых порах в ее имени.

В ту пору никому в Англии, за исключением разве что тысячи-другой истых театралов, не было дела ни до какого там театрального искусства: широкая публика, четыреста тысяч людей, бывающих в театре, хотела только одного — увидеть «душечку Эллен Терри», и это она, широкая публика, должна была финансировать наше начинание.

Так почему же Э. Т. не оценила положение с присущей ей мудростью и практичностью (мне явственно слышится ее голос: «Ну {73} что ты Тед, я вовсе не мудра и не практична!») и не взяла для постановки какую-нибудь комедию? Тогда бы она подобрала себе в партнеры труппу хороших комедийных актеров, а мне отвела бы три четверти часа в начале или конце представления для показа моей работы. Поступи она так, ей даже не понадобилось бы ангажировать иностранца — кажется, это был норвежец, — хотя ей во что бы то ни стало следовало рассчитать костюмершу. Вот тогда у коммерческого директора не осталось бы других дел, кроме как сидеть на месте да подсчитывать барыши.

Эллен Терри, выступающая на сцене театра «Империал» в «Викингах» перед лондонской публикой 1903 года, которая не желала идти на Ибсена и не хотела видеть Э. Т. в «роли дурной женщины», являла собой печальное зрелище, а мой способ постановки интересовал тогда в Англии очень немногих. Он вызывал интерес у людей искусства, может быть, еще у нескольких сотен театралов, так что в общей сложности около тысячи человек были готовы купить билеты ради того, чтобы посмотреть, что я приготовил на этот раз, но в 1903 году нельзя было рассчитывать на кассовый успех, заручившись поддержкой лишь тысячи пылких энтузиастов.

Эллен Терри забеспокоилась, потом забеспокоилась еще больше; она обзывала дорогих зрителей всяческими именами — «дураки, круглые дураки, которым наплевать на красоту!» Она часто поругивала зрителей за их спиной; впрочем, когда ее уши ласкал звук их аплодисментов, она, естественно, проникалась убеждением, что они замечательно тонкие знатоки прекрасного.

Реклама «Викингов» была организована сносно, хотя эта вещь заслуживала первоклассной рекламы. Для того чтобы эффективно разрекламировать спектакль в Лондоне, нужно потратить уйму денег, и реклама, должно быть, стоила Э. Т. гораздо дороже, чем освещение и оформление, но об этом она в своей книге не пишет: видимо, ее коммерческий директор обратил ее внимание на мои скромные постановочные расходы, а не на куда большие суммы, израсходованные им самим на рекламу. Мои затраты на постановку были сравнительно невелики — насколько я помню, одна из центральных сцен обошлась всего в сотню фунтов стерлингов, — а моя сестра, по-моему, очень недорого взяла за изготовление костюмов. Я забыл, во сколько обошлась вся постановка (если вообще когда-нибудь знал об этом), но спектакль провалился, и нам пришлось через три-четыре недели его снять и поставить «Много шума из ничего».

Тем временем о моей работе прослышали в Германии, и немцы потянулись в Лондон, чтобы познакомиться с ней. Поэтому, когда мне стало ясно, что Э. Т. может продолжать сотрудничать только с кем-нибудь одним из своих детей, я решил отправиться в Германию, Россию и другие края, где к моим идеям относились без предубеждения и где движению вперед отдавали предпочтение перед воинствующим движением вспять.

Но прежде чем покинуть Лондон, я огляделся по сторонам: вдруг я замечу какой-нибудь знак, который мог бы служить указанием {74} на то, что кто-то заинтересован в моей дальнейшей работе. Я ждал, прислушивался, вглядывался. Никто не подавал мне никакого знака; тогда я уехал.

Мне так и не довелось узнать, избавилась ли моя сестра от своей сумасшедшей помощницы. Да это и не имело больше значения: совместными стараниями она, иностранец и безынициативный коммерческий директор сумели загубить это начинание.

Моя дорогая матушка была опечалена моим отъездом и не раз просила меня вернуться и снова предпринять какую-нибудь совместную работу, но я уже по опыту знал, каковы будут последствия. Ей так и не удалось найти первоклассного импресарио, который взял бы на себя управление ее делами, а ее театральная карьера во время постановки «Викингов» и впоследствии напоминала зигзагообразный курс лодки, плывущей без руля.

После того как Эллен Терри рассталась с Ирвингом, она утратила способность слушаться советов какого-нибудь одного человека — она предпочитала советоваться с десятками людей по всем вопросам, а потом сердила их всех, потому что никогда не следовала полностью их советам.

В течение некоторого времени она играла в разных театрах; по, ясное дело, она, как и всякая актриса, требовала к себе особого подхода, а работать на свой страх и риск, терпя убытки, она не могла.

Разумеется, я не сумел бы помочь Э. Т., заняв место коммерческого директора ее театра: это не мое призвание. Я никогда не смешивал две четко разграниченные категории работы в театре — сценическую работу и коммерческую работу — и занимался только сценическими делами. Продавать билеты, закупать материалы, нанимать людей — все это и многое другое является работой дельца — специалиста по театру; эта деятельность сродни торговле сластями или автомобилями. Будучи экспертом, можно хорошо поставить любое коммерческое предприятие и разбогатеть, но все это сводится к купле, продаже и распределению. Эта коммерческая игра как небо от земли отличается от творческой деятельности. Ибсен, Эллен Терри и я создали на сцене театра «Империал» произведение искусства, но Э. Т. не нашла человека, который сумел бы квалифицированно продавать наше с ней создание — создание, по-моему, совсем неплохое.

Когда в 1905 – 1906 годах моя матушка Нелли услышала об успехе ее сына в Германии[[156]](#footnote-115), это очень ее порадовало… проходя однажды мимо Э. Т. в зеркале на лестнице, она остановилась и они обменялись мнениями на этот счет.

Эллен Терри просто не могла понять, что все это значит. «Ты хочешь сказать, что Теда (Нелли кивнула) с самым настоящим энтузиазмом принимают за границей? (Нелли быстро кивнула три раза — с испуганным видом, но улыбаясь.) И что, когда он был {75} здесь с нами (с ресниц Нелли сорвалась слезинка и прокатилась по небу, где ближайшей ночью ее обнаружили астрономы), когда он был здесь, в Лондоне, он будто бы положил начало новому виду театрального искусства? (“Угу!” — промолвила Нелли и кивнула пять раз.) Нет, я этого не понимаю», — заявила Э. Т. и, нежно поцеловав Нелли Терри, пошла дальше.

Э. Т. и Нелли по-прежнему оставались двумя женщинами в одном лице: Нелли, не знавшая страха и сомнений, и Э. Т., которая в большинстве случаев была весьма и весьма осторожна; Нелли, дикая, как сама природа, и Э. Т., внимавшая голосу цивилизации; Нелли, которой было наплевать на деньги, и Э. Т., знавшая деньгам цену; импульсивная Нелли, которую никогда не обманывала интуиция, и Э. Т., подолгу размышлявшая перед тем, как принять какое-то определенное решение, и все равно мучившаяся потом от неуверенности.

Все эти противоположные черты и составляли в совокупности ту замечательную личность, которая была известна как Эллен Терри; если бы она не обладала хотя бы каким-нибудь одним из этих противоречивых качеств, она не была бы той знаменитостью, которую знали все, но тем не менее осталась бы прекрасной матерью.

### Эллен Терри — знаменитая актриса

#### I

Боюсь, что я не сумею описать, какой актрисой была Эллен Терри, потому что это едва ли поддается описанию, но я попытаюсь высказать несколько обрывочных намеков, которые помогут читателю составить некоторое представление об Эллен Терри — актрисе.

То, что я пишу в этой книге, пишется не ради того, чтобы навязать моим сегодняшним или будущим читателям какую-нибудь легенду, а ради того, чтобы способствовать выработке у них правильного взгляда на английский театр XIX века и после, а также ради того, чтобы дать им почувствовать, не прибегая для этого к бесполезным сравнениям Эллен Терри с актрисами XVI или XVIII веков, что она была очень большой величиной… актрисой, все значение которой не вполне понимали даже многие ее восторженные поклонники.

Рассмотрим сначала тот природный материал, с которым Эллен Терри должна была работать, — ее темперамент.

Нет ничего проще, как написать, что моя мать Эллен Терри (тут мы можем совместить их в одном лице) была своевольна, потому что это о ней говорили многие; но я предпочел бы вовсе не писать о ней, чем изображать ее этаким кротким созданием или «трогательной», «несчастной», «хрупкой» женщиной, каковой ее изображает легенда о «душечке Эллен Терри». Конечно, все это в ней тоже было, но было в ней и многое другое.

{76} Кроткая, покладистая, тихая актриса-паинька никогда не будет знаменитостью. Своевольные и капризные упрямицы зачастую на голову выше ее как актрисы. Рашель и Бернар были капризны и упрямы; невозможно было укротить неукротимую Габриелли, подобно тому как невозможно было покорить непокорную, но милейшую Софи Арну[[157]](#endnote-44); прелестная Дузе не знала никакого удержу в гневе; ожидать, чтобы она стала обращаться с просьбами или с теплыми словами к тем, кто пытался приручить ее, было бы все равно что рассчитывать поймать на удочку Левиафана.

И однако же эти нетерпеливые, беспокойные натуры заслуживают самой высокой оценки, потому что их беспокойство всегда направлено внутрь себя. Матушка была вся нежность, доброта и покорность, но великолепная, бурная, мятущаяся Эллен Терри каждую минуту могла взорваться, возмутившись не чем-нибудь достойным уважения, нет, а чем-то таким — прежде всего в себе и лишь потом в других, — что, как она чувствовала, является мелким и ничтожным.

Будь она только «душечкой», вряд ли она сумела бы достичь столь многого. Почему же тогда так тесно связалась с ее именем эта легенда?

Получилось это потому, что она, делая одно, проповедовала другое. Сама она всегда поступала так, как ей заблагорассудится, могла принимать какие угодно опрометчивые и неосторожные решения, которые, однако, приводили к совсем неплохим результатам, но всем, кто был моложе ее, она читала наставления о пользе «сдержанности», «неторопливости» и «уверенности в себе». Она хотела бы, чтобы они избрали своим девизом слова «благонравие» и «осмотрительность» и приобрели все атрибуты «привлекательной личности». Вот люди и решили, что Э. Т. — воплощение качеств, которые она превозносила. Она, жившая полнокровной жизнью, делала все возможное, чтобы помешать девушкам жить такой же полнокровной жизнью; советы, которые она им давала, ни к чему не вели, тогда как ее собственные поступки были позитивны и вели ко всему на свете.

Причина тут заключалась не в том, будто она не хотела, чтобы они на собственном опыте познали страдания, а, как это ни странно, в том, что она действительно считала (справедливо или нет — это уже другое дело), что страдание не принесет ни капли пользы их мелким или неуравновешенным душам.

Она же обладала очень широкой, здоровой и изумительно уравновешенной натурой. У нее имелись совершенно отчетливые антипатии и предубеждения, и она была упряма. Еще она обладала большой способностью к сосредоточению, здравым смыслом и независимым характером.

Однако, не прилагая к тому никаких усилий, она любила если и не скрывать многие из этих замечательных качеств, то делать так, чтобы они оставались скрытыми для стороннего взгляда (в этом тоже проявлялась актриса!), а в глаза бросалось одно: как она мила. Какое ей было дело до того, видят или не видят окружающие {77} что у нее есть ум, характер, энергия, воля? Разве важно для чело века, по-настоящему богатого, чтобы люди вокруг сознавали, насколько он богат? Вот так было и с ней.

Но специально скрывать эти качества — зачем? Она вовсе не старалась скрыть те достоинства, о которых никто не догадывался. Ведь люди, скажем прямо, часто не замечают многих совершенств в мире. Большинство из них, в том числе и умнейшие, так же мало ценят красоты лучших архитектурных творений и прекраснейшую на свете музыку, как петух из знаменитой басни — бесценную жемчужину.

Э. Т. скоро убедилась в этом. «Ну что ж, — сказала она себе, — если моим друзьям хочется видеть во мне этакую милую, нежную душечку и считать, что я слаба, бесхарактерна, неспособна ни на чем сосредоточиться, непрактична и неблагоразумна, — пусть! Если жемчужины моей души не видны им под пальто, мне от этого ничуть не хуже — не стану же я нарочно выставлять их напоказ!»

По-моему, натуре Эллен Терри была совершенно чужда завистливость. Она не завидовала другим актрисам — ни их хорошей игре, ни успеху у критиков. Не из-за самомнения, его у нее не было, а потому, что она всегда была уверена в себе.

Она отдавала себе отчет в том, что не обладает ни мудростью, ни красотой в общепринятом понимании; не считала она себя хорошо образованной или широко начитанной.

Интересно, о чем бы говорила она с Шериданом, если бы перенеслась в его век? У них был очень сходный склад характера, хотя она, в отличие от Шеридана, никогда не залезала в долги.

На деньги она никогда не скупилась и любила их тратить, но не была мотовкой; азартные игры ее не увлекали.

Чарлз Рид утверждает, что Э. Т. была «истерична и сентиментальна». Однако женщина, начисто лишенная этих свойств, никогда не пойдет в актрисы, а если это все же случится, сцена скоро сделает ее и истеричной и сентиментальной. Разве стали бы Дузе и Бернар большими актрисами, если бы они не были истеричны?

В частной жизни вне сцены она обладала рядом качеств, которые редко встречаются в актерской среде; так, например, она умела беседовать. Актеры и актрисы чаще всего умеют лишь разглагольствовать: они не слушают ваших ответов и не любят отвечать на ваши вопросы; вещать, изрекать, произносить монологи — вот их любимая форма разговора. Им нравится пригвоздить вас к стулу и обратиться к вам с длинной речью, окутать, нет, опутать вас словами, а затем добить вас своей последней тирадой. И не важно, говорят они при этом правду или выдумывают, ведь они жаждут дать волю своему темпераменту, выявить свое «я», блеснуть своими способностями. Это улучшает их самочувствие.

Эллен Терри никогда не уподоблялась им. Также и Ирвинг. И знаменитая Дузе.

По-моему, у Сары Бернар имелась склонность к подобным словоизлияниям, но она была достаточно умна, чтобы не позволять себе таких актерских штучек.

#### **{****78}** II

Говорят, будто с возрастом — после 1896 года — у Э. Т. стала ослабевать память. Говорить так — значит намекать, что у нее начинался склероз. Я категорически возражаю: никакого склероза у нее никогда не было. Но что же это тогда было? Ведь она и впрямь забывала на сцене слова и, пощелкивая пальцами руки, вытянутой в направлении суфлерского угла, просила суфлера подсказать ее реплику. Больше того, она переписывала свою роль на клочках бумаги, которые прикалывала булавками в разных местах сцены: на оконной занавеске, спинке стула, абажуре, везде и всюду. Почему бы это?

Потому что с молодых лет в ней жило упрямое и нетерпимое чувство, которое ей так и не удалось до конца преодолеть и которое не позволяло ей с приязнью или терпимостью отнестись к тому, что ей было не по душе.

Офелия, Беатриче, Порция, Имогена — все эти длинные роли она обожала и, по-моему, знала назубок — легко запоминала и легко удерживала в памяти; по что касается Полины из «Лионской красавицы»[[158]](#endnote-45), мадам Сан-Жен из одноименной пьесы, Кларисы из «Робеспьера» и прочих кошмарных ролей, то они внушали ей отвращение и приводили ее в такое упрямое, нетерпимое настроение, что она просто не могла заставить себя выучить реплики.

Пытаясь исправить положение, она заново переписывала многие куски ролей, но это не очень помогало: все ее существо восставало против глупых речей героинь таких пьес.

Одни актеры и актрисы относятся к авторскому слову почтительно, другие — нет. Я — сторонник почтительного отношения. Если актер приемлет пьесу серьезного драматурга, он обязан точно придерживаться ее текста и не менять в ней ни слова без согласия автора. Эллен Терри имела привычку менять текст — не у Шекспира, а у Сарду и Уилса, у Шоу и Калмора[[159]](#endnote-46). Я видел несколько изменений, сделанных ее рукой в пьесах «Карл I» Уилса и «Обращение капитана Брассбаунда» Шоу. О собственной роли в создании этой последней пьесы она писала в своей автобиографической книге (вышедшей в 1908 году): «Мои письма к мистеру Шоу послужили, должно быть, “хорошим материалом”, так как на их основе он создал образ леди Сесили Уайнфлит в “Обращении капитана Брассбаунда”»[[160]](#footnote-116). Что ж, хвала автору.

Э. Т. была невысокого мнения о драматургах и обращалась с их творениями довольно бесцеремонно: читая пьесу, она чаще всего находила, что диалог «хромает», лишен плавности, неровен и… одним словом, ненатурален. Тогда-то она и принималась «исправлять» текст: выбрасывать и переделывать целые фразы.

Теннисон[[161]](#endnote-47) с радостью позволил Ирвингу поступить так же с его «Беккетом» и впоследствии опубликовал эту пьесу в переработанном Ирвингом виде. По моему глубокому убеждению, подобная {79} практика порочна… Ну а если правило нарушает великий актер — что мы скажем тогда? По этому поводу мы имеем сказать вот что: значит, драматург не знал свое дело в совершенстве.

Ирвинга отдельные слабые реплики ничуть не смущали: он считал, что, если пьеса движется вперед без запинок, «эти чертовы реплики позаботятся сами о себе…». Кроме того, он питал необъяснимую слабость к репликам, которые, будучи сами по себе глупыми, каким-то образом оказывались нужными и удачными на своем конкретном месте. Эллен Терри обращает на это наше внимание, когда пишет в своей книге о том, что в устах Ирвинга фразы вроде: «О, то она! По сердцу моему стучат ее шаги!»[[162]](#footnote-117) — не звучали нелепо. Объяснялось это тем, что он не становился в позу человека, отвергающего подобную романтическую чушь, а играл с полным погружением в роль. Зато у Э. Т. неприятие драматургического вздора было столь велико, что она ни усилием воли, ни хитростью не умела справиться с ним.

#### III

К несчастью, у Эллен Терри было два хозяина, хороший и плохой. Хорошим хозяином был Генри Ирвинг, плохим — театральная публика.

О творческом содружестве Ирвинга и Эллен Терри иногда говорят как о сотрудничестве двух равноправных партнеров. Их сотрудничество не было равноправным. Единоличным главой театра «Лицеум» являлся Ирвинг. А «Лицеум» возглавлял весь английский театральный мир.

Эллен Терри, воплощенное воображение, заставляла ярким пламенем пылать всякое житейское благоразумие; но ни этот пламень и никакой другой не мог поколебать целеустремленность Ирвинга, заставить его отклониться от избранного прямого курса.

Она верой и правдой служила Ирвингу, покуда Шоу не начал писать ей письма с намерением подорвать ее веру в Ирвинга (чего, кстати сказать, он так и не добился).

Другого своего хозяина — публики — Эллен Терри несколько побаивалась. Она имела склонность завоевывать расположение зрителей, соглашаясь на компромиссы, на которые художники обычно не идут. Художники блюдут древний закон, предписывающий им не считаться с мнением толпы. Если бы этот закон не соблюдался, на свете не было бы произведений искусства.

Э. Т. считалась с мнением публики — приходится признать это, к вящему удовольствию ее зрителей. Стала бы она играть еще лучше, если бы меньше считалась с ними и была бы более верна себе? Возможно.

Это единственное, что я могу поставить в упрек Эллен Терри — актрисе.

Вот что она сама говорила мне о своих недостатках как актрисы: «Мне всегда не хватало сосредоточенности… я не умела {80} сдерживать слезы… не могла легко расслабляться… не могла очень долго изображать какое-то одно чувство».

Но и при всем том она была лучшей актрисой своего времени в странах английского языка.

Английская публика всегда любила поплакать, если кто-нибудь на сцене поплачет вместе с нею; плакать она начинает только после того, как заплате: актриса.

Поразительная вещь! Моя знаменитая мать, которая была способна отвратить британских зрителей от глупой слезливой сентиментальности — подобно тому как отвращал их от этой слезливости Ирвинг, — фактически стала одной из крупнейших представительниц душещипательного стиля на английской сцене.

Было в ее облике одно свойство, которое почему-то так умиляет англичан, — нечто производящее впечатление хрупкости и могущее быть выраженным двумя словами: «беззащитная малышка». Эллен Терри, какой я ее знал, не имела в действительности ничего общего с этим внешним впечатлением. Придав слезливой сентиментальщине классический вид, она сделала худшее, что только могла сделать. Вот если бы она высмеяла ее, она достигла бы как раз тою, чего хотела на самом деле.

Так почему же стала она одной из самых больших «плакальщиц» своего времени? На то были свои причины.

Этого требовали зрители, традиционно любившие поплакать на спектакле и заранее подносившие платки к глазам; на это толкали ее пьесы, в которых ей приходилось играть, — жалкие поделки с такими репликами, мыслями и многозначительными паузами, какие давали любому эмоциональному актеру или актрисе превосходную возможность выразить нечто банальное.

Эллен Терри играет Маргариту в «Фаусте» Уилса, Оливию в одноименной пьесе, Люси Эштон в «Рэвенсвуде», Иоланту в «Янтарном сердце»[[163]](#endnote-48), и во всех этих пьесах — молодым людям нынешнего поколения такое покажется прямо-таки невероятным — она не упускает случая «заставить всех прослезиться», а чтобы достичь этого, принимается плакать сама.

То же самое любила делать и Дузе: в одном из своих писем она пишет о том, каким удовольствием было для нее заставить публику залиться слезами.

Но ведь у искусства театра есть и кое-какие другие цели; в частности, оно призвано воспламенять публику. Это знали Рашель и Сара Сиддонс[[164]](#endnote-49); это знала Бернар; это знали Кин и Ирвинг… Впрочем, увидев однажды Ирвинга в роли Карла I в спектакле, где моя мать играла Генриетту-Марию[[165]](#endnote-50), я в дальнейшем избегал смотреть эту постановку.

Однако у английской публики того времени был совсем иной вкус: она любила «всласть поплакать»… Мне рассказывают, что среди английских зрителей по сей день сохранилось немало таких любителей душещипательных спектаклей, для которых чем слезливее, сентиментальнее и длиннее вещь, тем лучше.

Как смеялась моя мать в жизни над теми, кто проявлял подобную {81} плаксивость; какую поразительную мужественность, энергию и силу излучало ее здоровое чувство юмора! И тем не менее, оказываясь лицом к лицу с публикой, Э. Т., вместо того чтобы увлекать ее за собой или противоборствовать ей, принимала сторону этого животного с влажными коровьими глазами, придавая своему лицу такое же плачущее выражение и заливая всю сцену слезами.

Спрашивается, почему она уступала в этом вкусам публики? Ведь даже в роли леди Макбет она ухитрялась тронуть зрителей!

Эллен Терри, как никакая другая английская актриса, рожденная в XIX веке, могла бы дать реалистическую и выстраданную трактовку образа леди Макбет, если бы она не боялась этой английской публики. Наследие миссис Сиддонс ждало ее — ей оставалось только воспользоваться им. Что делало миссис Сиддонс — даже в глазах Байрона — более высокой, чем Кип? Ее власть над публикой! Она отказывалась идти у публики на поводу и лить по ее желанию слезы, когда собиралась жечь и воспламенять сердца[[166]](#endnote-51).

Вот что поставило миссис Сиддонс в один ряд с крупнейшими актерами и актрисами всех времен, и тот, кто захочет накинуть на себя ее плащ, должен сначала научиться подчинять публику своей воле. Рашель подчиняла себе публику во Франции с момента своего появления на подмостках. Миссис Сиддонс, имевшая такое преимущество, как английский текст Шекспира, была в лучшем положении, чем Рашель и другие. И хотя даже в ее время английская публика была воспитана старым ослом Баудлером в духе пренебрежения к «ужасным и отвратительным выражениям» Шекспира[[167]](#endnote-52), эта английская публика содрогалась, отдавая тем самым дань почтения поэту и актрисе, когда Сиддонс произносила: «Припав к моим сосцам, не молоко, а желчь из них высасывайте жадно…»[[168]](#footnote-118).

К тому времени, когда произносить это довелось Эллен Терри, Шекспир не только не был любим британской публикой, но даже перестал ей нравиться; она считала его несколько заумным. Поэтому Э. Т. решила, что ей следует перестраховаться: она как бы тихонько говорила со сцены в зал: «Мои дорогие, милые зрители, вы ведь *на самом деле* не подумаете, что я такая ужасная женщина, правда?»

Опять-таки, в сцене, в которой леди Макбет ходит во сне, вас не заставлял содрогнуться тайный смысл слов: «У тана Файфского была жена, где она теперь?»[[169]](#footnote-119) Вы чувствовали одно: «Бедная Эллен Терри, как она жалеет жену тана Файфского! Хочет узнать, где это она теперь пропадает. Несчастная бедняжка. Какая милая женщина!»[[170]](#footnote-120)

{82} Таким образом, виновата была скорее публика, чем Эллен Терри, потому что, как скажут вам все ее настоящие друзья, в натуре Э. Т., по милости божьей, имелась малая толика демонического, а всему свету известно, что это как раз то, что нужно и художнику-творцу и художнику-интерпретатору. Нет, виновата была публика — и еще та многочисленная компания частных публицистов, которые вечно опекают других и постоянно разъясняют, что правильно и что неправильно, что является искусством, а что — нет, что все мы должны делать, а чего — не должны; эта группа претендует на то, что она важнее самой нации, и из года в год изменяет нации. Пусть я принадлежу только к десятимиллионному большинству, но я все же считаю, что нам надлежит быть достаточно сильными, чтобы помешать этой публике предавать наш народ.

Как совершенно справедливо отмечал Бернард Шоу, английская театральная публика, эта крохотная частица нации, была публикой самого отвратительного сорта, которая к тому же имела в качестве своих советчиков коварную свору критиков, любившую в Эллен Терри только ее недостатки и совершенно не замечавшую ее великолепных возможностей. А ее возможности оставались-таки незамеченными: ознакомившись с репертуаром тех лет, вы увидите, что наименее популярна она была как раз в тех ролях, в которых показывала себя с лучшей стороны. Снова и снова она в отчаянии восклицает: «Что толку играть в пьесах, в которых они не захотят смотреть меня?»

И какой же выход предложил сей умный человек в своих письмах к ней?

Он посоветовал ей играть для еще более узкого круга зрителей — зрителей, которые читали передовые книги, не понимая их, и не любили театр в лучших его проявлениях. Правда, нельзя не признать, что эти передовые зрители явно не любили театр в худших его проявлениях и ненавидели сентиментальщину, но они унаследовали от пуритан закоснелую враждебность к сцене и предубеждение против того, что мы называем прекрасным.

Такая публика, существовавшая в Англии еще до начала XIX века, не могла удовлетворить Эллен Терри. Нетрудно догадаться, что эта пуритански настроенная группа действовала в какой-то мере сдерживающе на слезливо-сентиментального зрителя, по ее способность, говоря словами Уолта Уитмена[[171]](#endnote-53), «профильтровать, очистить кровь ему» представляется в высшей степени сомнительной.

Зрители в серьезном английском театре становятся похожими на непоседливых учеников в школе, которым хочется сбежать и поиграть в футбол. Когда серьезных театралов доводят до такого состояния, дело плохо. Через несколько лет такого серьеза они начинают {83} роптать: «Да, все это превосходно, очень умно, но только не надо больше, ради всего святою, не надо больше!» — и перестают вообще ходить в театр. Будучи поставлены перед выбором: или плакать в три ручья, или ломать себе голову, — они предпочтут удрать на футбольный матч, где будут чувствовать себя удобно и весело, и тут я всецело на их стороне.

#### IV

Эллен Терри не обучалась ни в какой школе драматического искусства. После ее рождения отец с матерью продолжали играть то в одном городе, то в другом; ее старшая сестра Кэт уже дебютировала на сцене; как пишет Э. Т. в своих воспоминаниях, «тогдашние актеры не представляли себе, что их дети могут не последовать по стопам родителей»[[172]](#footnote-121).

Поэтому Эллен Терри, точь‑в‑точь как утенок, который входит в воду вслед за уткой и селезнем и без какого бы то ни было предварительного обучения начинает плыть по-утиному, вышла вслед за отцом, матерью и сестрой на подмостки и сразу же начала играть по-актерски.

Повинуясь инстинкту, она делала на сцене все профессионально. Но, по словам Бена Джонсона[[173]](#endnote-54), «мало родиться хорошим поэтом — надо им стать»: хороший поэт не похож в этом на хорошего утенка.

Вот тут-то и начинаются вопросы…

К кому ближе актер — к утенку или к поэту? Актера слишком часто сравнивают с поэтом, с живописцем, с композитором, с невесть какими *мыслящими* людьми, но редко — с животным, руководствующимся инстинктом.

Танцора сравнивают с композитором и с поэтом, а не с резвящимся ягненком или порхающим птенцом; не сравнивают его ни с цирковым наездником, ни с канатоходцем.

В вопросе о том, кого можно считать художником, а кого — нет, что является искусством, а что таковым не является, в сознании людей царит невообразимая неразбериха; как следствие этого в мире было создано много всякого путаного лживого вздора, который легковерное человечество называет произведениями искусства, потому что к ним приклеили соответствующие ярлыки торговцы.

Это навлекло дурную славу на подлинные виды искусства и обеднило нашу повседневную жизнь.

Я не стану обсуждать здесь вопрос о том, является ли искусством актерская игра, поскольку он рассмотрен мною в других моих книгах; ведь у нас речь идет об одной конкретной актрисе, и мы не продвинемся вперед, если начнем снова тщательно взвешивать все за и против и углубляться в анализ различных теорий об актерской игре. Но я не могу не коснуться здесь этой проблемы хотя бы в двух словах.

{84} Эллен Терри была прирожденной актрисой, и каждая ее новая роль, больше того, каждое ее выступление становились для нее рождением заново. Ее игра не была *сделанной* в том смысле, в каком было сделанным исполнение Ирвинга. Ее исполнительская манера, непосредственная, сердечная, свободная, являла собой прямую противоположность ирвинговской.

В своей книге об Ирвинге я писал, что Эллен Терри была истинной дочерью Шекспира; когда она говорила шекспировской прозой, было похоже, что она лишь повторяет то, что слышала сегодня утром у себя дома. Казалось, это дается ей без всякого труда, и люди непосвященные полагали, что делается это так же легко, как выглядит; такая легкость, рассуждали они, не может быть игрой — должно быть, это то, что называют «естественностью».

Не имея возможности вдаваться здесь в подробный разговор об этом, я лишь коротко скажу, что, когда бы мы ни использовали человеческое тело в качестве инструмента, будь то в пении, танце или актерской игре, считается предпочтительным, чтобы это тело казалось естественным, а не неестественным. Сколько бы «искусства» ни вкладывали актеры, играющие Ромео или Джульетту, в исполнение своей роли, нам они нравятся больше всего в момент, когда одним проявлением естественности сплачивают зрительный зал.

«*Одним* проявлением естественности» — интересно поразмыслить над тем, как много проявлений естественности может позволить себе актер на протяжении одной сцены, не рискуя испортить всего того, чего он добился в тот неподражаемый первый момент. И Эллен Терри размышляла над этим, притом весьма тщательно — иначе некоторые моменты не запечатлелись бы так ярко в нашей памяти… так, например, как ее незабываемая игра в конце сцены суда в «Венецианском купце», когда Бассанио отказывается расстаться с перстнем.

Начать с того, что Э. Т., еще не вымолвив ни слова, сразу же сближала, соединяла всех нас, сидящих в зрительном зале. Не думаю, что она достигала этого в силу своих женских чар. По-моему, причиной тому — ирландская кровь, которая текла у нее в жилах. Если бы Шеридан был актером, он делал бы то же самое — сплачивал вместе пять тысяч зрителей и превращал их в единое целое.

В отличие от казавшегося неподвижным Ирвинга — он мало перемещался по сцене — она была вся движение.

У Ирвинга ваш взгляд приковывало прежде всего лицо, и когда — как, скажем, в ролях Отелло, Лира и Кориолана — его лицо было закрыто черным гримом или бородой, он частично утрачивал свою власть над залом.

У Эллен Терри приковывало внимание все ее существо в целом; даже если бы ей на голову накинули мешок, она сумела бы завладеть залом. А вот если бы ей связали руки и ноги, эта задача стала бы для нее много трудней. Отсюда следует, что движение было сильной стороной ее исполнительской манеры. И действительно, какой скользящей стремительностью отличались ее выходы! Как быстра {85} и легка была ее размашистая походка, сколько широты было в ее жестах! Ее сценическая речь лилась плавно и обладала многокрасочной выразительностью.

Она не слишком полагалась на то, что мы называем физическим действием; ее сила заключалась в способности перевоплотиться в любое действующее лицо и зажить с ним одной жизнью, «влезть в кожу своего персонажа», как принято говорить среди актеров.

И еще надо сказать о ней, что она виртуозно владела искусством скрывать искусство. Хорошая актриса всегда стремится тщательно спрятать все следы подготовки тех эффектов, которые она производит; выйти без малейшего эффекта, просто незаметно проскользнуть на подмостки, оказаться на сцене и не показать, как она попала туда, — вот к чему стремилась Эллен Терри.

Из этого явствует, что по призванию она не была мелодраматической актрисой; мелодраматическое — это, по-моему, преимущественно мужская сфера.

Она не старалась поразить — производимые ею эффекты были сильны (она никогда не разменивалась на мелочи), но именно сильны, а не ошеломляющи. Она как бы распространяла свою личность на весь зал, вбирала в себя сцену, партер, амфитеатр, галерку и даже воздух театра, сливалась воедино со всем этим и являла себя — всегда являла себя — зрителям. Казалось, она носит в себе огромный запас не столько энергии, сколько способности одаривать — мы всегда могли быть уверены, что ни в какой момент не обрушит она на нас громы и молнии риторики, но потрясет своей душевной щедростью.

Э. Т. была транжиркой, проматывавшей свои сердечные богатства. Выходя на сцену, она направо и налево расточала сокровища своего сердца, потому что сердце ее было богато, и она щедро делилась с людьми своим сердечным достоянием. И чем больше она отдавала, тем больше она имела — в этом она оказалась одной из мудрейших среди мудрых женщин. Напоминаю, дабы вы не поняли меня неправильно: я веду речь о ее сердце.

Ее сердце обладало, по-моему, самой большой способностью к состраданию во всей нашей стране. Такое сердце не может быть чем-то «внушающим жалость», «трогательным», «хрупким» — оно настолько велико, что подобные мелкие, незначительные свойства теряются в нем.

«Я совсем не умна — я просто дурочка», — писала она мне (1918 – 1919 гг.). «Потому что вся — сплошное сердце?» — могли бы спросить ее мы и поставить на этом точку.

#### V

Создавал ли Шекспир характеры неприятно агрессивных женщин? Я таких у него не нахожу. Зато я нахожу женщин, наделенных огромной силой; их сила проявляется не в мелком сварливом властолюбии, а в способности воздержаться от подобных проявлений. Такие крайне слабые характеры, как Гонерилья, Регана или леди Макбет, созданы Шекспиром в периоды увлечения своей {86} излюбленной темой — темой безумия. Но в большинстве своем его персонажи — люди нормальные, здоровые, обладающие приятной внешностью и большой внутренней силой.

Эллен Терри умела изображать исходящую от таких героинь Шекспира силу, потому что легко проникала в самое существо их характеров. Странные галлюцинации леди Макбет приводили ее в замешательство, а доведись ей играть Гонерилью, она впала бы в полнейшее отчаяние. Возможности каждой актрисы ограниченны, и большинство из них считает роли Порции, Беатриче, Имогены и Корделии выходящими за пределы их возможностей. Эти актрисы, может быть и одаренные, слишком незначительны — им не по плечу такое величие. Ведь для создания сценических образов Беатриче и Имогены одной одаренности мало. Для того чтобы вдохнуть жизнь в Порцию, Корделию, Гермиону или королеву Екатерину[[174]](#endnote-55), недостаточно напускать на себя важность и разыгрывать благородную даму, для этого, как мне кажется, нужно самой обладать внутренней силой.

Эллен Терри обладала ею, ибо именно в этих ролях она по-настоящему блистала.

Играя шекспировских героинь, она играла многочисленные проявления своего собственного «я»; лишь изредка приходилось ей изображать существо совсем уж слабое, так как почти все героини Шекспира замечательны своей силой. Среди них только очень немногие суетны, поглощены житейским, почти нет глуповатых и нет ни одной, кто была бы просто мила, просто сентиментальна или просто по-домашнему уютна.

До того как я увидел Беатриче, Порцию и миссис Пейдж в ее исполнении, я никогда не задумывался над тем, что могли бы представлять собой эти женщины — Беатриче, Порция и миссис Пейдж; увидев ее в этих ролях, я вмиг прозрел.

Пьесы я читал и раньше, но, боюсь, актеры-мужчины не очень-то ломают себе голову, пытаясь представить себе этих героинь.

Беатриче, как я мог вывести из текста пьесы, вечно над кем-то подшучивала и пришла в ярость, когда оклеветали ее кузину Геро, — в общем, славная она, эта Беатриче; девушка — что надо. У Порции был веер — такой, с веером, я видел ее на иллюстрациях; там, на картинках, еще был изображен чернокожий мальчик — ее слуга, которому она отдавала ключ. И я знал, что она тоже молодчина, потому что в конце пьесы она, переодевшись мужчиной, пускается в дальний путь из Бельмонта в Венецию, чтобы заступиться за христианина, попавшего в беду из-за несправедливого договора с известным еврейским джентльменом.

Вот и все, что я знал об этих двух женщинах в молодые годы; когда же я увидел их — увидел и услышал, — то сразу, в мгновение ока, понял, что они во всем, с головы до ног, — моя мать; нечего и говорить, что они превратились для меня в реальных живых женщин, способных на всевозможные чудесные, благородные, красивые, волнующие и веселые поступки.

Когда затем мне довелось увидеть миссис Пейдж, я знал об этой {87} шекспировской героине несколько больше, но не так уж намного больше. В этом мне пришлось убедиться вскоре после поднятия занавеса в «Театре Его Величества» в день незабываемой премьеры при виде Э. Т., которая появляется на сцене, читая письмо от Фальстафа и рассказывая об очевидном.

«Вот как надо играть в комедии!» — подумал я, чрезвычайно возбужденный не только той легкостью, с какой играла актриса, но и тем, как удачно объясняла она весь смысл происходящего. Вы сразу, в тот же миг, получали полное — самое полное — представление о том, что все это значит, но не понимали, как она этого достигает. Это было откровением — вы просто знали, что сейчас последует; знали, что вас ждет пиршество. У зрителя было единственное желание — откинуться на спинку кресла и наслаждаться этим пиршеством до бесконечности.

Ведь, как правило, нас угощают куда скромнее — кусочек здесь, глоточек там и чуточку молока, чтобы запить это, плюс аккуратная порция аплодисментов в конце действия.

Здесь же мы попали на пир: кабанья голова, волшебный фаршированный павлин, вино, бьющее фонтаном, а за кулисами, казалось, готовил нам эти яства сам Шекспир. Самое же невероятное в этом театральном пиршестве заключалось в том, что у всех нас, зрителей, вдруг обнаружился волчий аппетит.

Вон там Три, знаменитый, превосходный, легкий как пух; тут Мэдж Кэндал[[175]](#endnote-56), изящная, неподражаемая, чарующе красивая, а вот здесь Э. Т. читает письмо, и слова слетают с ее уст звонко, пылко, живо, точно она только сейчас впервые их прочла.

«Не спрашивайте, почему я люблю вас»[[176]](#footnote-122), — начала она, и все зрители откликнулись: «Мы не спрашиваем!» — а как только она кончила читать, восторженно выразили ей — просто так, без повода — свою любовь.

«Вот как надо играть это!» — мысленно воскликнул я, когда занавес опустился.

Но с ее Офелией я познакомился при иных обстоятельствах. Офелию в ее исполнении я увидел после 1906 года — во всяком случае, когда она была много старше; однако ведь и я тоже стал к тому времени старше.

Я не только успел сыграть Гамлета, но и посвятил несколько лет тщательному изучению всей пьесы, в результате чего пришел, в частности, к ряду весьма серьезных выводов по поводу образа Офелии. Мой рабочий экземпляр «Гамлета» был весь испещрен записями, пометками, всевозможными примечаниями, и уж свою Офелию я знал досконально.

Поэтому когда в один прекрасный день я пришел посмотреть Э. Т. в роли Офелии на сцене «Друри-Лейна», мною руководил интерес совершенно другого рода. Помнится, я приехал из Берлина, видимо, по случаю какого-то важного бенефиса. Так или иначе, погожим солнечным вечером я оказался в Лондоне, а весь {88} Лондон был в «Друри-Лейне». Тогда я зашел через актерский вход в театр посмотреть, что там идет. Оказывается, Э. Т. должна была играть сцену безумия Офелии — притом в последний раз в своей жизни, — и я подумал, что сейчас сравню мои собственные идеи с ее исполнением.

Я пробрался в суфлерский угол — и как раз вовремя: на сцену вышла Э. Т.

Ну что ж, вот и конец этой истории, потому что для дальнейшего я не нахожу слов.

Все мои умственные построения были разрушены и разорваны, словно призрачная ткань снов. Я так и не смог сравнить мои и ее идеи, так как мои рассыпались прахом, а она не имела никаких идей — она была самой Офелией.

В ней все было безупречно, и мне не оставалось ничего другого, как смотреть и слушать, снова смотреть и в промежутках молча молить о прощении.

Это было откровение — еще более сильное и гораздо более прекрасное, чем в тот вечер премьеры, когда я увидел ее миссис Пейдж. На этот раз, когда занавес опустился, мое впечатление можно было бы выразить не возгласом: «Вот как надо играть!», а словами: «Только так и надо играть!»

Перевод В. В. Воронина

## Генри Ирвинг (Фрагменты книги)[[177]](#endnote-57)

### Пролог

Генри Ирвинг родился в 1838 году, умер в 1905‑м. Об этом удивительном человеке я хотел написать книгу, которая была бы совершенством. То, что я предлагаю на суд читателей, далеко от совершенства, но это лучшее, на что я способен. Издалека, из глубин прошлого, доносится до меня спокойный дорогой голос моего старого учителя, неизменно требовательного и доброжелательного: «Гм, какая жалость, что лучшее, на что способен этот молодой человек, так слабо!»

«Молодому человеку», который пишет эти строки, давно перевалило за пятьдесят. Хотя в театр, возглавляемый Ирвингом, он поступил в далеком 1889 году семнадцати лет от роду, он и сейчас остался все тем же молодым человеком, если говорить о юношеской, пылкой любви к его старому учителю, которая, как и тогда, наполняет его сердце, хотя теперь к обожанию добавилась и толика понимания…

Все ученики таковы, но некоторые предпочитают скрывать свои чувства. По этой причине и я долго откладывал на неопределенное будущее момент, когда я примусь писать воспоминания о моем учителе. Слов нет, причина уважительная — это она удерживает, {89} притом вовремя удерживает, большинство учеников и последователей.

Но я уже взялся за перо. Хочу сразу же в самых ясных и недвусмысленных выражениях заявить, что Ирвинг — величайший актер из всех, кого я знал, видел или слышал.

Пусть эти слова прозвучат как вызов и как первый петушиный крик, приветствующий восход солнца… поднятие занавеса и радостное волнение, заключенное в словах: «Сегодня я увижу Ирвинга в “Колокольчиках”!»

Сейчас пробило два часа, а пьеса начнется только в восемь. Ирвинг же, играющий Маттиаса, появится на пороге внезапно распахнувшейся двери лишь в четверть девятого. И хотя мы знаем, что нас ждет, действительность превзойдет все наши ожидания.

Вот почему я, отбросив в сторону застенчивую логику и эгоизм, всецело отдаюсь прежнему чувству восторга; я снова зритель и пылкий поклонник этого необыкновенного актера — Ирвинга.

### \* \* \*

«Я не хочу, чтобы моего отца изображали этаким ангелом с белыми крыльями; он им никогда не был», — писал Лоренс Ирвинг[[178]](#endnote-58).

Желание Лоренса Ирвинга похвально. Он ненавидит белые крылья сентиментальности. И мы все — тоже. Но, обрезав крылья, я не стал бы добавлять к фигуре клюв и когти. Весь вопрос в том, как нам удовлетворить желание Ирвинга-сына. Как можно сделать это, не придавая его отцу демонического облика? Легко сказать «не изображайте его святым», а попробуйте-ка на деле! Да я, хоть убей, не могу изобразить его иначе.

Ибо что такое святой, что такое ангел? Неужто каждый святой на все сто процентов состоит из добродетели? У тупиц — да, но разве тупицы монополизировали всех лучших святых? Ведь должен же остаться кто-нибудь и для нас? Если это так, то я убежден, что наши святые выглядят и поступают точь‑в‑точь как Генри Ирвинг. Что до ангелов, то ангелы подмигивают и усмехаются и у них суровый нрав. Достаточно прочесть строчку стихов Уильяма Блейка, чтобы вспомнить об этом. Ирвинг был ироничным святым — ангелом в маске; он любил рекламировать себя, но — важный нюанс! — никогда не делал этого за счет своих друзей; работе в театре — вот чему были отданы все его помыслы, а его сердце, доброе и открытое, было отдано людям. Он воздержался от писания мемуаров — может быть, поэтому нынешнее поколение не узнало его ближе.

Мемуары, надо полагать, пишутся для того, чтобы мир мог воспринять их автора таким, каким он сам себя выставляет на обозрение: читатель должен разглядеть за облаком слов подлинные мысли и чувства автора, которые кроются за его манерой писать о других. Некоторые же мемуары пишутся ради денег.

Если бы Ирвинг и опубликовал свои мемуары, они, по всей вероятности, были бы написаны за него кем-нибудь другим. Ведь многие лекции, автором которых считают ныне Ирвинга, вышли из-под пера его друга и секретаря Л. Ф. Остина[[179]](#endnote-59). Актеры — люди занятые, {90} по-настоящему занятые, и у них нет времени для литературных упражнений, а Ирвингу, который всегда придавал большое значение вопросам формы, нравился стиль Остина. Мемуары Ирвинга были бы исполнены достоинства, но лишены естественности, хотя все естественное постоянно вызывало у него восхищение.

Впрочем, ни Гаррик, ни Кин, ни миссис Сиддонс, ни Рашель, ни Тальма не написали своих воспоминаний. Макреди вел дневник, нечто весьма благопристойное, подчас полезное для историка, но удручающе унылое; две‑три сценические знаменитости меньшего ранга — Янг, Кук[[180]](#endnote-60) — оставили после себя малоинтересные записки.

Внезапная смерть помешала Ирвингу написать книгу воспоминаний, и ни один писака не оказался настолько низким, чтобы, раскопав какие-нибудь его заметки, переписать и дополнить их, а потом выпустить в свет в виде посмертного издания его мемуаров.

Поскольку Ирвинг своих мемуаров нам не оставил, некоторые из нас написали краткие заметки — воспоминания о нем.

### Конец одной традиции

После смерти Ирвинга прошло четверть века, и сегодня у меня есть основание написать эту книгу.

Основание такое: может быть, некоторым двадцатипятилетним молодым людям будет интересно что-то узнать об этом замечательном человеке, притом узнать от одного из его учеников.

Тридцатилетним это тоже будет в новинку, потому что вряд ли их водили в театр в возрасте пяти лет, а если кому-нибудь и случилось увидеть Ирвинга в последний год его жизни, пусть имеет в виду, что тогда, в 1905‑м, актер уже был до предела переутомлен и мало чем напоминал прежнего Ирвинга.

Рассчитана эта книжка и на тех, кому было тогда семнадцать, а теперь минуло сорок два. Они-то шли в театр специально для того, чтобы увидеть Ирвинга — ну, скажем, в пьесе «Данте»[[181]](#endnote-61) на сцене «Друри-Лейна», — и, возможно, разочаровались в нем: не только потому, что он выглядел усталым, но и потому, что пьеса была не очень хороша (по правде сказать, она была из рук вон плоха), и еще потому, что все то время Ирвинг, как и всякий большой актер, мог великолепно играть лишь те роли, которые он создал, когда был моложе, тогда как этот Данте был ролью убогой, подготовленной им на шестьдесят пятом году жизни, притом не в своем старом родном «Лицеуме», а в «Друри-Лейне» — театре, чужом для него. Трудно работать в театре, который не является для тебя родным домом.

Ирвингу был пятьдесят один год, когда я — тогда зеленый семнадцатилетний юнец — впервые выступил под его руководством на сцене театра «Лицеум». Но впервые увидел Ирвинга я на девять лет раньше, в 1880 году. Меня, восьмилетнего, привели в «Лицеум» не для того, чтобы я посмотрел спектакль, а для того, чтобы познакомить для начала с видом театральных подмостков во время представления {91} мелодрамы. Посмотреть же мелодраму из зрительного зала меня не взяли потому, что я был очень нервным ребенком — вполне здоровым, чаще веселым, чем угрюмым, но более впечатлительным, чем другие здоровые дети. Мне рассказывали, что однажды в цирке со мной случилось что-то вроде истерического припадка во время выступления клоуна, который балансировал на слабо натянутой проволоке, делая вид, что вот‑вот свалится вниз. Я не понимал шуток, принимая их совершенно всерьез, и посему было решено, что мелодрама, изобилующая восхитительными эпизодами, от которых кровь стынет в жилах, — зрелище не для меня, во всяком случае в ближайшие несколько лет.

Вот так и получилось, что Ирвинга я впервые увидел из-за кулис театра «Лицеум» — со стороны, что напротив суфлерского угла.

Я шел сюда в темноте, крепко держась за руку провожатой, моей собственной матери, которая была в восторге оттого, что я снова оказался за кулисами нашего дома-театра. В первый раз я вышел на сцену в 1878 году, когда вместе с моей матерью «играл» в спектакле «Оливия» на сцене старого здания театра «Ройял Корт», находившегося на Слоун-сквер. Мой «выход» был в первом действии — я появлялся на сцене в толпе крестьян, — мне было тогда шесть лет. Вот почему мать, которая в 1878 году начала играть вместе с Ирвингом в «Лицеуме», привела меня теперь, в 1880‑м, за кулисы, чтобы я вдохнул горного воздуха сцены и поближе познакомился с головокружительными высотами, таинственным очарованием и необыкновенными затемненными владениями театрального царства. Я не помню ни точной даты, когда это было, ни предшествовавших тому обстоятельств. И как только ухитряются мемуаристы помнить все на свете? Это выше моих способностей. Должен со всей искренностью признаться, что у меня в памяти остались только некоторые яркие впечатления, которые поразили мое воображение и пленили его.

Итак, вот что мне помнится: я иду в темноте, держась за руку Э. Т.[[182]](#footnote-123) Вокруг тихо, ни звука — лишь доносится какая-то дрожащая музыка; вдруг я вижу страшную фигуру — мужчину, у которого слева на груди зияет кровавая рана; фигура медленно поднимается над подмостками и бесшумно скользит по сцене; тут же я вижу и Г. И. — он сидит за столом, спиной к нам и к этому зрелищу, и что-то пишет. То был конец первого акта «Корсиканских братьев».

До этого момента сцена представлялась мне чем-то безмятежно веселым — местом, где скачут по кругу лошади, а люди то хохочут, то весело рыдают, то, радостно смахнув слезы, катаются по полу, причем при ярком свете, шумно, в быстром движении. Но теперь всему этому пришел конец, как и моему краткому первому знакомству с жуткой полуосвещенной сценой, где движется призрак и сидит Ирвинг, потому что мать увела меня вниз, под подмостки; {92} пройдя через лес деревянных механизмов, мы дошли наконец до крутой приставной лестницы, поднялись по ней… и снова очутились на подмостках, по другую сторону большой сцены; и тут вдруг зажглись все огни, сразу стало очень шумно, тысячи людей хлопали в ладоши, и Ирвинг, выйдя на аплодисменты, стоял между ярко горящими желтыми огнями рампы и передним занавесом. А я, оглядываясь налево, направо и назад и все еще держась за руку Э. Т., проследовал с ней к актерскому входу и вышел на улицу — в холодный розовато-лиловый свет дня.

Потом я увидел Г. И. в 1882 году, снова в «Лицеуме» и снова из-за кулис напротив суфлерской будки; на этот раз — при ярком освещении в первой сцене «Ромео и Джульетты». Так как постановка «Ромео и Джульетты» в «Лицеуме» запомнилась мне в подробностях, следует предположить, что я видел этот спектакль несколько раз — может быть, из ложи, а может быть, из-за кулис. Помню, что я познакомился с Ф. Р. Бенсоном[[183]](#endnote-62) — он играл Париса, — и вспоминаю, как я висел, вцепившись ему в волосы: он позволил мне сделать это, демонстрируя свою силу — то ли крепость мышц шеи, то ли что-то еще в этом роде. Помню я и следующую постановку, «Много шума из ничего», и еще три другие постановки, последовавшие за этими двумя, а в 1889 году я узнал, что Генри Ирвинга зовут «хозяином».

До этого он был просто «Генри». Я слышал, что так — «Генри» — называют его в своих разговорах друзья; подпись «Генри» он ставил в конце своих писем ко мне; вот и сейчас передо мной лежат два его письма, подписанные «Любящий Вас Генри». Но вот ведь какая удивительная вещь: сегодня я почти не помню его как «Генри» — только как владельца театра «Лицеум», как Генри Ирвинга. И, разумеется, мне это нравится.

Первое из этих писем датировано 1886 годом и было написано в день моего рождения; оно состоит всего из нескольких слов:

«Хорошо используй время, ведь оно летит так быстро, поэтому истрать этот соверен как можно скорее. Генри».

По многочисленным сгибам на листке бумаги я могу заключить, что соверен, очевидно, был завернут в письмо. Цитата взята из «Фауста» в переводе У. Уилса.

В ту пору Ирвинг был для меня не актером, а очень милым человеком, который время от времени появлялся на моем горизонте, чаще всего — с подарком; тогдашний Ирвинг не связался у меня в голове ни с какой мыслью — да и не было тогда в моей голове никаких мыслей, лишь зрительный образ, ощущение.

Несколько лет спустя, когда я уже стал членом его труппы, Ирвинг однажды пришел к нам, в дом 22 по Баркстон-Гарденс, Кенсингтон, с томиком «Истории английского народа» Грина[[184]](#endnote-63), новое, богато иллюстрированное издание которой публиковалось тогда выпусками по цене один шиллинг за выпуск. Ирвинг дал мне полистать томик и, видя, как я пожираю книжку глазами, сказал: «Наверное, ты станешь покупать этот замечательный труд по мере выхода в свет очередных выпусков».

{93} Все советы, которые Ирвинг неоднократно давал мне в пору моего театрального ученичества, следует отнести к числу самых что ни на есть рискованных, если судить о них по меркам обычных благих советов, которые все мы получаем в юности, но я сожалею лишь об одном — о том, что он не начал давать мне советы раньше. Как было бы хорошо, если бы со мной не нянчились и не пытались бы — совершенно напрасно — дать мне образование, а определили бы меня лет с восьми на сцену: трудись, зарабатывай свой хлеб. Ведь так — работой — воспитывали и мою мать, и Эдмунда Кина, и многих, многих актеров, художников, музыкантов и других мастеров искусства, больших и малых. Они не учили ни греческого, ни латыни, ничего не смыслили в математике, кое-кто из них едва умел читать и писать, и как раз это в корне меняло для них все дело: благодаря этому они не подозревали о существовании сотни тысяч вещей, знание которых наверняка уводило бы их в сторону от дела их жизни и, возможно, помешало бы живописцам писать, а музыкантам сочинять песни. Художники должны получать иное образование, чем обычные здравомыслящие люди, и пытаться дать им обычное образование — значит напрасно тратить время. Другое дело, когда их готовят стать художниками, обучая основам мастерства, но в моем случае этого как раз не случилось. Вот почему к моменту моего первого появления на сцене «Лицеума» я немного говорил по-немецки, имел награду (без всяких, впрочем, на то оснований) за успехи в математике, знал кое-что об Уильяме Блейке, Россетти и цирковых обручах, но ровным счетом ничего не знал ни об актерской технике, ни о специфике театра, хотя любовь к сцене была у меня, наверное, в крови.

От моего внимания не скрылось, что Генри мало-помалу исчезал, точно проваливаясь сквозь землю, подобно тому как возникал словно из-под земли увиденный мною на сцене призрак; вместо Генри оставался человек, который смотрел сквозь меня — меня не замечая, — занятый сотней всяких дел и сотней других людей; поэтому я далеко не убежден в том, что мне так уж нравилась тогда актерская профессия.

В «Лицеуме» я оставался с 1889 по 1897 год и, следовательно, на протяжении восьми лет видел Ирвинга в большинстве спектаклей, в которых он играл, и практически на всех репетициях.

Репетировали в те времена не по часам — от и до — и никакие профсоюзы актеров и работников сцены не регулировали, как теперь, продолжительность репетиций. Репетиции в театре Ирвинга были длительными и тщательными, и, как мне помнится, нам, актерам, ничего не платили во время необходимого репетиционного периода. Тем не менее миссис Стирлинг[[185]](#endnote-64), которая была в 1882 году дамой весьма зрелого возраста, репетируя и исполняя роль кормилицы в ирвинговской постановке «Ромео и Джульетты», постоянно «со вздохами жаловалась на то, что недостаточно репетировала» — так пишет моя мать в своих воспоминаниях. Миссис Стирлинг, конечно, не хотела сказать, что репетиций было слишком мало или что они были слишком короткими, — она хотела сказать, что Ирвинг, {94} по ее мнению, уделял слишком много внимания декорациям, освещению, оркестру и другим компонентам головоломки, называемой «постановкой спектакля».

Ирвинг всегда считал, что раз дело кажется тебе стоящим, надо делать его хорошо, а уж что такое ставить пьесу — он знал, как никто другой. Он видел, что круг проблем, решаемых при постановке, гораздо шире, чем это мог бы предположить средний актер той поры. Тогдашним средним актерам казалось, что если десять-пятнадцать исполнителей основных ролей будут много репетировать, остальное — музыка, декорации, освещение, костюмы — приложится само собой. Им и невдомек было, каким образом эти аксессуары могут быть поставлены на службу целому.

Здесь я позволю себе на минуту остановиться и предостеречь читателя: не вообразите себе, будто то, что я рассказываю об Ирвинге и «Лицеуме», было типично для театра того времени. Это было типично только для Ирвинга. Никто тогда не разделял его взглядов на сценическое искусство, никто не помышлял о коренной реформе театра. Один только Ирвинг задался целью реформировать театр — в той мере, в какой это было под силу одному человеку, — продолжая при этом из года в год ставить новые спектакли.

И еще я прошу читателя поверить мне и представить себе нечто совершенно замечательное, необычайное, так как иначе на основе моих слов, которые должны быть по возможности простыми и ясными, у него может сложиться неправильное впечатление, будто речь идет о чем-то таком, что ныне можно увидеть на представлении или на репетиции в любом театре. Нет, подобное можно увидеть только в театре, руководимом Станиславским, в России да в театре Рейнгардта в Германии. Это можно было увидеть в театре Сары Бернар, но отнюдь не в театре Элеоноры Дузе.

Поверьте мне, те дни в «Лицеуме» были поистине волнующим временем. Всякий, кому посчастливилось состоять в труппе Ирвинга, жил тогда интересной, содержательной жизнью, а для молодого человека, желавшего отличиться на сцене, это было лучшей школой.

Ирвинг порвал со многими традициями, но он не порвал с древнейшей из традиций — работать не покладая рук.

А это что-нибудь да значит — работать не покладая рук в возрасте пятидесяти одного года: нести на собственных плечах не только свой «Лицеум», но и весь английский театр в целом; направлять его развитие и все время опережать его; одну за другой ставить пьесы Шекспира, а в промежутках придавать нечто шекспировское постановке других пьес!

Это что-нибудь да значило — делать все это; но кое-что значило и быть, подобно мне, в гуще всех этих дел.

По-моему, ни один из английских театральных деятелей не станет отрицать, что в сегодняшней Англии нет ничего, что могло бы идти хоть в какое-нибудь сравнение с «Лицеумом», руководимым Ирвингом. Видимо, многим хотелось бы увидеть в Англии новый несравненный театр. После эпохи Ирвинга мы открыли шлюзы, и {95} началось всеобщее наводнение. Оно не причинило вреда. После Ирвинга должен был наступить потоп!

Вы спросите, почему же все-таки после Ирвинга должен был наступить потоп? Может быть, в глубине души вы считаете, что для потопа не было достаточного основания? Основание было: Ирвингом завершалась великая плеяда английских актеров.

Он вобрал в себя все старые английские традиции; исключил из этих традиций все, что было для него непригодно; ярко выявил, разработал и развил дальше то, что осталось. А потом он взорвал все это! Разлетевшиеся обломки были с жадностью подхвачены, и многие из нас, подобравших эти обломки, несомненно считали себя восприемниками старого наследия.

Такое нередко случается, когда наступает конец великой традиции. Не так ли поступил Шекспир с елизаветинской драмой? После Шекспира пьесы других елизаветинцев как-то не читаются… они кажутся нам тусклыми, бледными. Так же поступил Мольер с французским театром. После того как был написан и сыгран «Мнимый больной», французам ничего не оставалось как перевернуть страницу и попытаться создать что-нибудь новое. Ведь всегда открыты новые пути: природа и искусство неисчерпаемы, и художнику следует обратиться к природе и искусству за картой новой местности, чтобы проложить по ней новый маршрут. Впрочем, художник не должен выбирать путь Шекспира или путь Мольера, если он не в состоянии пойти дальше, чем они.

Я не сравниваю Ирвинга с Шекспиром или Мольером, как я не стал бы сравнивать эти искры с извержением Везувия или Этны. Речь идет о другом: после любого естественного взрыва происходят перемены, и новый взрыв произойдет лишь тогда, когда настанет его час.

### Бродрибб готовится стать Генри Ирвингом

Бродрибб задумал стать Ирвингом в 1856 году, когда он впервые выступил на сцене в Сандерленде. Ирвингом он стал пятнадцать лет спустя, 25 ноября 1871 года, сыграв в «Колокольчиках» — пьесе, которую сам и поставил.

Ведь творческий путь художника начинается в день завершения его шедевра. Шедевр у художника может быть только один, хотя это слово часто употребляют во множественном числе. Знатокам живописи известно, что шедевром называлась в старину картина, которую живописец-ученик писал, когда его мэтр уже больше ничему не мог научить его, и которая давала ему право называться мастером. Вот таким шедевром и были для Ирвинга «Колокольчики».

В Сандерленд Бродрибб отправился восемнадцати с половиной лет от роду. Он был лишен преимуществ раннего образования; правда, в 1849 году, когда ему минуло одиннадцать, его послали в коммерческую школу в Сити, находившуюся в районе Ломбардстрит. {96} Есть сведения, что в ту пору он больше интересовался морскими свинками, чем учебой. Через два года он бросил школу и поступил на службу в юридическую контору в Чипсайде. Ему тогда было всего тринадцать лет. Затем, два года спустя, с ним случилось то же, что случилось с великими французскими актерами Тальма и Лекеном[[186]](#endnote-65), когда они были подростками: он увлекся любительскими спектаклями. К тому времени ему пошел шестнадцатый год, и он все еще оставался Бродриббом. Это увлечение зародило в нем страстную любовь к театру. «Страсть», единственно пригодное здесь слово, звучит серьезно, как серьезно было то, что произошло с ним.

Вскоре он увидел «Гамлета» в старом театре «Сэдлерс-Уэллс» с Сэмюэлем Фелпсом[[187]](#endnote-66) в заглавной роли, а в театре «Адельфи» — пьесу «Очарованный остров». Чем вы восхищаетесь, к тому вы и стремитесь. Бродрибб жаждал играть Гамлета; «Очарованный остров» театра был тем местом, куда Бродрибб мечтал попасть. Величественное, таинственное, невероятное — вот те три стихии, которые он любил и к которым сохранял любовь до гробовой доски.

По свидетельству сэра Бэнкрофта, в начале своей сценической деятельности Ирвинг ничем не напоминал того великого актера, каким он стал впоследствии: «В его наружности было много провинциально актерского, придававшего ему известное сходство с типом, который Диккенс навеки запечатлел в образах Ленвила и Фолера»[[188]](#endnote-67).

После дебюта Бродрибба в Сандерленде 18 сентября 1856 года театральный рецензент одной утренней газеты настоятельно советовал ему сесть на первый же пароход, который отвезет его домой, и оставить всякую надежду сделаться актером. Этот критик не был Джорджем Бернардом Шоу, но именно такой совет дал бы ему Шоу, а это был из рук вон плохой совет. Бернарда Шоу тогда не было в Сандерленде — он беспомощно барахтался в своей колы бельке, так как появился на свет за пятьдесят четыре дня до этого события. Впоследствии Шоу явился в Лондон и не преминул напасть на Бродрибба (ни один человек в здравом уме и твердой памяти не посмел бы напасть на Ирвинга), потому что… впрочем, «стыжусь назвать пред вами, девственные звезды»[[189]](#footnote-124), причину этого.

Надо думать, дебютант последовал бы совету рецензента из Сандерленда, поверь он хотя бы на минуту, что великим актером станет Джон Бродрибб. Но он прекрасно понимал, что великим актером должна стать его маска — маска, способная иметь сотню лиц, — а его задача состоит в том, чтобы создать в воображении, вырезать, отшлифовать и довести до совершенства свою маску. Эта идея превращения в кого-то, кем ты не являешься, не в почете у многих нынешних актеров. В большинстве своем они предпочитают оставаться самими собой и использовать данные, которыми снабдила их мать-природа; не думаю, чтобы какой-нибудь другой актер на свете когда-либо задавался целью преобразовать себя {97} с такой полнотой, с какой это сделал Бродрибб. Если другие были довольны собой — такими, какими их создала природа, — то Бродриббу было чуждо подобное самодовольство. Поэтому, когда критики и зрители любезно советовали ему оставить сцену или освистывали его, он не обижался — не потому, что презирал их суд, а, скорее, потому, что искренне соглашался с их вердиктом. Он хотел быть Гамлетом, хотел пуститься в плавание к «Очарованному острову» — и тогда посмотрим! Бродриббу была чужда суетливая поспешность.

Из Сандерленда Бродрибб перебрался в Эдинбург, где за два с половиной года сыграл великое множество ролей. Тех из моих читателей, кто хотел бы удостовериться, что ролей им было сыграно действительно великое множество, я отсылаю к последним страницам книги Остина Бреретона[[190]](#endnote-68) «Жизнь Генри Ирвинга» (1908). Они увидят, что в 782 представлениях он сыграл 429 различных ролей, то есть каждый день или раз в два дня выступал в новой роли. Как сообщает нам Бреретон, этот рекорд не имеет себе равных в биографиях других великих актеров.

В одних только пьесах Шекспира Бродрибб успел исполнить тогда следующие роли:

Гильденстерна, Горацио, Клавдия, священника, Призрака отца;

Гамлета, Озрика и Лаэрта в «Гамлете»;

Клеомена и Флоризеля в «Зимней сказке»;

Гортензио, Бьонделло и Петруччо в «Укрощении строптивой»;

Париса и Тибальта в «Ромео и Джульетте»;

Кетсби, Генриха VI и Ричмонда в «Ричарде III»;

Кассио, гонца и Монтано в «Отелло»;

Саларино и Бассанио в «Венецианском купце»;

Сейтона, Росса, Банко и Макдуфа в «Макбете»;

Филиппа, короля французского в «Короле Джоне»;

графа Серри в «Генрихе VIII»;

Пизанио в «Цимбелине»;

Сильвия и Орландо в «Как вам это понравится».

Он также сыграл многих персонажей в пьесах Шеридана, Голдсмита[[191]](#endnote-69) и в целом ряде мелодрам. В рождественские праздники ставились пьесы-сказки для детей, в одной из них, «Малыш-невидимка», он играл волка, в другой, «Кот в сапогах», — людоеда и черта. В роли черта Бродрибб, вероятно, был хорош, но еще вероятнее то, что он играл и волка, и людоеда, и черта с большим наслаждением.

После Эдинбурга он вернулся в Лондон и получил ангажемент в старом театре Чарлза Кина — «Театре Принцессы»[[192]](#endnote-70). Но, обнаружив по прибытии, что порученная ему роль состоит из какой-нибудь полдюжины реплик, Бродрибб отказался от ангажемента, который обеспечил бы его заработком в течение трех лет, и, воспользовавшись первой подвернувшейся возможностью, отбыл в Дублин, где 5 марта 1860 года дебютировал в роли Кассио в «Отелло».

В Дублин Бродрибб отправился потому, что незадолго перед этим в дублинском театре открылась вакансия. Открылась же эта {98} вакансия, как выяснилось, в результате того, что антрепренер Генри Уэбб уволил — справедливо или нет, этого нам не узнать — одного актера, некоего Джорджа Винсента. Однако галерка была убеждена, что актер уволен несправедливо. Это решило дело, и каждый выход Ирвинга на сцену встречали в зале оглушительным свистом. Так продолжалось три недели. Чтобы выдержать подобное испытание, необходимо обладать sangue freddo — хладнокровием. Я употребляю итальянское выражение, потому что хладнокровным людям совсем нетрудно сохранять хладнокровие; зато сохранить спокойствие, будучи горячим, вспыльчивым человеком, — это совсем другое дело. Вглядитесь в портрет Бродрибба, и вы увидите, что это не лицо хладнокровного северянина. Родись он в Венеции, он сошел бы здесь за своего…

Итак, двадцати двух лет от роду Ирвинг предстал в Дублине перед публикой, прославившейся во всем северном мире своим пристрастием к скандалам… «И вот, — пишет он, — я стою, пораженный ужасом, не зная за собой никакой вины, а передо мной — неистовые ирландцы; зрители вопят, жестикулируют, сыплют ругательствами и в самых различных формах выказывают свое неодобрение по поводу моего появления на сцене. Из вечера в вечер я должен был, напрягая все силы, играть перед залом, вся энергия которого, казалось, получала концентрированное выражение в личной антипатии ко мне».

Для актера грубая, шикающая толпа, несомненно, куда более надежный круг, чем компания благовоспитанных леди и джентльменов с безупречными манерами, но злыми языками, внешне весьма любезных, но не имеющих ни симпатий, ни явных антипатий, — и ужасно вежливых. Ну, что может сделать актер перед лицом аморфной, не оказывающей ему сопротивления публики, которая не выражает ни положительных, ни отрицательных эмоций? Зато, столкнувшись с публикой, ополчившейся против него, он сумеет — если у него душа настоящего актера — стать хозяином положения и завоевать симпатии зрителей; такой поединок лишь еще больше закалит его.

Именно это и совершил Бродрибб в Дублине. К концу третьей недели свистки и шиканье прекратились[[193]](#footnote-125). Антрепренер был вынужден выходить на сцену и указывать публике, что она поступает несправедливо; лишь немногие из мне известных актеров выдержали бы три дня подобного приема, не говоря уж о трех неделях. Одно дело, если бы ирландские зрители ошикали актера-ирландца — это бы еще туда-сюда, потому что актеру-ирландцу было бы известно, что все это значит, — и совсем другое дело устроить такую встречу актеру-англичанину, очень серьезному молодому человеку двадцати двух лет. Но откуда же было знать завсегдатаям галерки, что и три дня бесчинств — это слишком много!

{99} Актер-ирландец совершенно безразличен к свисткам, потому что для него это не больше чем театральный обычай. Мы наслышаны о скандалах, устраиваемых публикой в ирландских театрах, — скандалах, которые, по-видимому, никому не причиняют вреда; Йейтс, Синг и леди Грегори[[194]](#endnote-71) с первых своих шагов на сцене испытали на себе действие этой традиции, и их искусство не только не пострадало, но, пожалуй, даже выиграло от подобной встречи. Некоторые ирландские актеры, несомненно, смотрят на все это как на невинную забаву, но Бродрибб не мог воспринимать эти безобразия как милую шутку; тяжкое трехнедельное испытание наверняка опаляло его огнем, и он стоял там, как на костре, готовясь превратиться в Ирвинга.

В последующей своей жизни он никогда не принимал аплодисментов, которыми его награждали, и мы имеем все основания предположить, что точно так же он не принимал и публичного неодобрения дублинцев.

Сколько раз и я и все те, кто были в его театре, видели: вот он стоит перед бурно аплодирующим залом… и лишь слегка наклоняет голову, показывая, что он не только физически присутствует, но и воспринимает происходящее; однако он *никогда* не упивался аплодисментами… он терпел их.

Значит, тогда же, когда он изготовлял в Сандерленде, Эдинбурге и Дублине свою маску, он примерял и доспехи, которые должны были прикрыть его с головы до ног, ибо Ирвинг ближе, чем кто-либо другой, подошел к практическому воплощению идеала, которому я дал название «сверхмарионетка».

Ну а о том, какой смысл я вкладываю в понятие «сверхмарионетка», рассказывают мои книги и рисунки, издававшиеся после 1907 года. Буду надеяться, что я никому еще не надоел своими рассуждениями об актере, который должен быть всем, чем является марионетка, и многим другим сверх того, и что я не надоем вам, читатель, сейчас. Дело в том, что тут есть один момент, которого я никогда не касался. Момент человеческий, личный и имеющий отношение к Ирвингу, потому что в личности Ирвинга идея сверхмарионетки получает дополнительное подтверждение.

Актер поставлен в труднейшее положение. Поначалу ему из года в год приходится терпеть самую настоящую ненависть со стороны публики, которая, если он потом прославится, через несколько лет валом повалит в тот же театр и станет неистово аплодировать ему. Как стерпеть оба эти оскорбления? Ирвинг — единственный известный мне человек, который умел это делать. Воспринимая (я только что говорил об этом) и неодобрение и восторги зрителей, он *не принимал* ни того, ни другого. Это недостаточно человечно, да? Или, наоборот, надчеловечно? Человек, как правило, выдает себя, когда его освистывают и ошикивают, прогоняя со сцены; по нему обычно бывает видно, что это его ранит. У освистанного человека вид обычно не очень-то счастливый; человек, которому бурно аплодирует толпа, восхищенная им или покровительствующая ему, тоже обычно показывает, как он тронут. Но ведь это тот же самый человек, {100} может быть, тот же самый актер, которому и свистали, и аплодировали!

Вот что оказал сам Ирвинг применительно к Эдмунду Кину: «На пути к успеху лежит много тернистых зарослей, много унылых пустынь, много преград и препятствий, которые нередко заставляют человека малодушного повернуть обратно. Но надежда и сознание собственной внутренней силы, подавить которое не могут никакие трудности, вдохновляют дерзновенного актера на дальнейшую борьбу, так что в конце концов мужество и упорство вознаграждаются по заслугам: к нему приходит успех. И тогда одним-единственным чувством, до которого, возможно, снизойдет актер-триумфатор, будет чувство добродушного презрения к тем, кто с такой готовностью восторгается теперь теми же достоинствами, коих они в слепоте своей не признавали в прошлом».

Надо сказать, что чувство добродушного презрения дается нелегко, его надо выстрадать. У этого чувства какой-то надчеловеческий характер, вы не находите? Вот презрение в чистом виде — чувство легко доступное; это яд, гибельный для презирающего человека. Самое трудное — смешать яд презрения с приятнейшей субстанцией добродушия. Зрителю, да и критику, присуще убеждение, что ни один актер и ни одна актриса не могут относиться к себе самокритично. Убеждение это вызвано к жизни тем фактом, что очень немногие из актеров по-настоящему самокритичны. Но, поверьте мне, Ирвинг, как и все хорошие актеры, был куда более самокритичен, чем любой из его зрителей. Не надо забывать, что это был человек серьезный. Согласитесь, что и сейчас в театре работает немало серьезных людей — актеры, драматурги, режиссеры-постановщики, помощники режиссера, — из которых многие обладают известной долей самокритичности. И наверняка среди них всегда найдется человек более самокритичный, чем остальные; в силу этого такой человек никогда не примет критику со стороны других людей: ведь они не в состоянии оценить его так же верно, как оценивает себя он сам. Следовательно, ни один человек искусства, если он самокритичен и в то же время серьезен, не может позволить себе довериться суду публики или критики. Похвалы или порицания способны лишь мимолетно заинтересовать человека, который приучил себя быть строгим критиком своих собственных работ. Поэтому, если какой-нибудь автор, будь то театральный критик или теоретик театра, отделяет художника от зрителя, он предлагает нам выдуманную ситуацию, которая в действительности не существует. Ведь художник сам является собственным зрителем и критиком, суровым и зачастую требовательным до несправедливости. Сколько раз художники уничтожали свои картины, книги, стихи! Может быть, кто-нибудь из них уничтожает свое творение в тот миг, когда вы читаете эти строки. Ну, кто способен на большее? И уж, конечно, не нам, зрителям, учить такого художника. А вот критик, чей долг — содействовать сближению между художником и зрителем, обнаруживает свою несостоятельность, когда не может разглядеть художника такого склада или, разглядев его и поняв {101} меру его самокритичности, не торопится объявить его подлинным творцом, независимо от его конкретного дела в искусстве: ведь что бы ни делал такой художник — все будет сделано хорошо. Это тот человек, чье творчество мы, зрители, хотим видеть.

К сожалению, критика склонна отличать в сфере искусства деятеля иного сорта — самоуверенного, претенциозного человека, который убежден в том, что все его сочинения, все его картины, все его актерские работы являют собой совершенство. Подобный человек внушает критикам доверие. Актеров этого склада — сотни, и что бы ни делали они, все их работы мелки и плоски. Однако именно эти поверхностные работы превозносятся критиками до небес. Как бы пошлы они ни были, критики находят их достойными восхищения. Публике внушают, что этой безвкусицей можно смело восторгаться. Но я руку даю на отсечение, что, появись сегодня на лондонских подмостках молодой Генри Ирвинг или молодой Эдмунд Кин, эти критики снова завопили бы, что их игра нелепа, и дружно предали бы их анафеме.

Ирвинг и Кин всегда были и всегда будут Ирвингом и Кином. В конце концов они добились признания; но ведь они были так же хороши, когда их освистывали, как и потом, когда им рукоплескали. Вот почему у актера-триумфатора может возникнуть лишь одно-единственное чувство ко всему этому — рекомендованное Ирвингом *чувство добродушного презрения*. Оно и было теми доспехами, которые, как я уже говорил, этот замечательный человек примерял на себя — не для защиты своей личности от обид, а для защиты своего художнического духа.

Сегодня в английском театре не свистят и не шикают — во всяком случае, так мне рассказывают. Может быть, следовало бы заодно отказаться и от аплодисментов? Коль скоро зрителю позволено выражать одобрение, следует предоставить ему право и на выражение противоположных чувств — этого требует справедливость; но лучше бы избавить актера и от того и от другого — по отношению к нему это было бы самым справедливым. Когда задолго до революции я приезжал в Москву, лучшим театром там был Московский Художественный театр, и в зале этого театра не раздавалось ни хлопков, ни тех звуков, которыми принято выражать неодобрение. Рассказывая об этом в Англии, я всякий раз слышал возражения: это‑де невозможно, ни один актер не сможет хорошо играть, если ему не будут аплодировать. Я обратил тогда внимание на то, что ни слова не говорилось о другой реакции — о шиканье. Но ведь совершенно очевидно, что если аплодисменты являются стимулом, то не меньшим стимулом являются и свистки.

Иногда я думаю: а нельзя ли выработать — не головным путем, а через совместное биение пульса и соединение жизненных сил зрителей — совершенно иную реакцию, так чтобы доносящиеся из зала звуки не несли в себе заряд враждебности и отвращения. Пусть это было бы выражением того, что публика умом и сердцем воспринимает происходящее, выражением сочувствия, таящегося в глубине ее души. Я имею в виду не сентиментальные вздохи и не {102} нервные смешки, а нечто настоящее и хорошее. Иной раз я ощущал что-то похожее в Италии, но больше нигде. Этому «что-то» одновременно присущи и грубость и тонкость. Как будто бы в театре прекращают свой спор две стихии — одобрения и неодобрения, — преобразовавшись в чувство восприимчивого внимания, трепетного ожидания, предвкушения, которым заряжается атмосфера в зале.

Слова «взволнованность» я всячески избегал с тех пор, как обнаружил, что его не любят близкие мне люди.

Много ли нам проку от этого слова, раз наши друзья подумают, что, употребляя его, мы подразумеваем нечто эмоционально поверхностное? Но если мы попробуем снова употребить здесь слово «взволнованность» в его старом, добром, основательном значении, то следует сказать так: зрители должны ощущать взволнованность. Когда я в возрасте двадцати пяти лет смотрел в «Лицеуме» «Колокольчики», меня охватывало волнение, и мне было известно, что многие мужчины, которые годились бы мне в отцы, тоже испытывают волнение.

Но в том же «Лицеуме» присутствовало, притом весьма ощутимо, и нечто противоположное — ужасно циничное, сентиментальное и себялюбивое; присутствовало в меньшей степени, чем в нынешних театрах, но все же в достаточной.

Присутствием этого «нечто» в театре «Лицеум» и объясняется тот прискорбный факт, что некий Уильям Арчер[[195]](#endnote-72) состряпал вкупе с неким Робертом Лоу книжонку под названием «Модный трагик». Эта книжонка вышла в свет в 1877 году и явила собой циничный пасквиль на Генри Ирвинга. Как странно, что сплетни, ходившие среди театральной публики, смогли так сильно затуманить сознание Арчера и Лоу и подавить их врожденную доброжелательность, чтобы заставить совершить столь грубую ошибку. Ведь все содержание этой книжки красноречиво говорит о том, что ни высокоуважаемый Арчер, ни высокоуважаемый Лоу не подозревали, что человек, кивающий в ответ на аплодисменты трехтысячного зала, относится к этим зрителям с добродушным презрением и что он не шарлатан, а великий английский актер. Ничего не поняв, они решили, что он раболепствует перед публикой, — иначе они не написали бы своей книжки. Точь‑в‑точь так же, как Арчер и Лоу не поняли Ирвинга, современные критики не понимают многих больших артистов.

Вот почему для возрождения английского театра необходимо изменить дух и весь строй чувств зрителя, пришедшего смотреть спектакль. Критики тут помочь бессильны — для этого нужно иметь больше благородства; только сама публика сможет сделать это, если она осознает свои права и обязанности.

Впрочем, о театральных критиках не следует говорить огульно: ведь некоторые из них являются тонкими художниками, которым тоже свойственна самокритичность. В пору моей молодости душевным благородством отличался критик Артур Саймоне[[196]](#endnote-73): он всегда был готов похвалить хорошего артиста, которого никто до этого не замечал.

{103} Если я немного отвлекся в сторону от человека театра, о котором у нас идет речь, и заговорил о самом театре, то Ирвинг первым одобрил бы такое отступление. Потому что Ирвингу был чужд эгоизм. Он хотел, чтобы театр шел вперед к лучшему будущему и никогда бы не отставал от жизни, повторяя свой вчерашний день. Войди он сейчас ко мне в комнату, он бы сказал: «Правильно, мой мальчик. Говори об этом, это важно. Столько молодых людей нуждается в помощи». Когда я пишу, что он обратился бы ко мне со словами «мой мальчик», я имею в виду, что так он обращался ко мне в те далекие дни, а ведь, правда же, очень трудно прогнать ощущение, будто тебе по-прежнему столько же лет, сколько было тогда, когда ты слышал, как этот приятный голос с добродушными и чуть-чуть презрительными интонациями говорил о своем будущем.

Впрочем, в пору, о которой идет речь, Ирвинга еще многое ожидало впереди. Да и не припомню я такого периода в его театральной деятельности, когда бы он не помышлял о будущем. У него всегда были планы на будущее, и он так никогда и не ушел на отдых — играл до последнего дня.

Умер и был похоронен в Вестминстерском аббатстве Бродрибб, а Генри Ирвинг, этот предвестник грядущего актера-сверхмарионетки, жив и сегодня.

### Театр «Лицеум» Часть I Местоположение, здание и приход в театр Ирвинга

Театр «Лицеум» был построен архитектором Джеймсом Пейном и открылся 11 мая 1772 года. Здание театра было невелико и использовалось для самых разных надобностей вплоть до 1794 года, когда оно перешло в руки композитора Арнольда. Тот, по-видимому, перестроил театр, но не смог получить разрешения на его открытие, потому что актеры и антрепренеры двух больших театров, «Друри-Лейна» и «Ковент-Гардена», встретили в штыки самую мысль о возможном существовании еще какого-то «Лицеума». Однако, когда 24 февраля 1809 года «Друри-Лейн» сгорел дотла, те же самые актеры и антрепренеры нашли помещение «Лицеума» столь удобным, что приютились под его крышей и продолжали играть там, покуда не открылись двери нового здания «Друри-Лейна».

Хотя в течение долгих лет «Лицеум» влачил, казалось бы, бессмысленное, неоправданное существование, оно обрело смысл в 1871 году, когда на его подмостки вышел Ирвинг.

Ко времени прихода Ирвинга «Лицеум» был уже театром средних размеров, а впоследствии, в 1881 году, уже в бытность свою арендатором и антрепренером, Ирвинг расширил и благоустроил театральное здание, в результате чего «Лицеум» превратился в довольно-таки большой театр.

{104} Здание «Лицеума» обладало определенными архитектурными особенностями, благодаря которым даже с улицы было видно, что это театр. «Лицеум» при всех перестройках сохранял эти внешние приметы. То же самое можно сказать о «Друри-Лейне», «Ковент-Гардене» и «Хеймаркете», хотя внутренние помещения этих театров переоборудованы сообразно новым и странным представлениям, которые при всей своей странности весьма практичны — если можно говорить о практичности, когда театр уродуют во имя повышения прибыльности, рискуя при этом его жизнью. А ведь жизнь театра как органичного целого важнее заинтересованности акционеров в получении временной дополнительной прибыли: если театр умрет, те же акционеры окажутся в убытке. Вот почему каждый театр должен хранить свои лучшие традиции и, в частности, всегда выглядеть именно как театр. По какой-то неизвестной мне причине ныне перестали придавать значение тому, чтобы театр выглядел как театр, и порой его не отличишь от кофейни или жилого дома.

Главный вход в театр «Лицеум»[[197]](#footnote-126) на Веллингтон-стрит не прячется между домами и не пытается выдать себя за что-то другое. Если, проходя по Стрэнду, вы бросите взгляд в глубину Веллингтон-стрит, ваше внимание сразу привлечет портик «Лицеума» с шестью большими колоннами. В то время, когда антрепренером театра был Ирвинг, колонны как бы поясняли, что тут можно увидеть классические пьесы; очутившись возле театра вечером, вы заметили бы на его крыше три больших пылающих факела, которые освещали своим ярким пламенем всю улицу. Яркий свет заливает театр и сегодня, но освещает он далеко не то, что было здесь в 1881 году.

Фасад «Лицеума» смотрится лучше, чем фасад «Друри-Лейна» или «Ковент-Гардена»: он стройное, не расползается в стороны и имеет более красивый главный вход с широкой лестницей, ведущей на ярусы и спускающейся оттуда в партер. Все это создавало у зрителя впечатление праздничной театральности, если только тот умел наслаждаться театральностью как истый театрал и не был педантом, способным испортить себе удовольствие рассуждениями о том, что нужно принимать без рассуждений.

Войдя с улицы внутрь, вы оказываетесь непосредственно в вестибюле с очень высоким потолком и видите прямо перед собой — а не сбоку, как в «Друри-Лейне» и «Ковент-Гардене», — большой лестничный марш. Войдя в театр современной постройки, вы чаще всего оказываетесь в маленькой квадратной прихожей, смахивающей на приемную портнихи, и через невзрачную дверь с табличкой «Соблюдайте осторожность» или другими подобными текстами, рассеивающими ваше внимание, попадаете в какие-то хорошо освещенные, но узкие коридоры, которые напоминают вам что угодно, но только не театр. Вестибюль «Лицеума» не похож ни на переднюю вашего собственного дома, ни на переднюю дома вашего богатого {105} соседа; его вид не вызывает у вас мысль о том, что на создание более просторного помещения не хватило денег. Вход в «Лицеум» производит волнующее впечатление — таким и должен быть каждый театральный вход. За очень редким исключением, выдающиеся архитекторы, создавая здания театров, стремились придать вестибюлю как можно более заманчивый облик, который содержал бы намек на чудеса, ожидающие зрителя внутри, и только нехватка средств могла помешать им осуществить это стремление.

Однако в сентябре 1871 года, когда американский антрепренер Бейтмен открыл «Лицеум», зрителя как будто бы не ждало внутри ничего захватывающе интересного. А между тем внутри был молодой Бродрибб, вернее сказать. Генри Ирвинг, которого Бродрибб все еще держал в узде.

Тут мы сталкиваемся с занятной ситуацией. Отважный американец, дерзнувший стать руководителем крупного лондонского театра, ангажирует, вняв голосу инстинкта и зрелого рассудка, артиста, которому через два месяца суждено было стать величайшим актером своего времени, и этот же проницательный и умелый антрепренер (я чуть не написал: этот милый старый путаник) не решается пойти с козырного туза, оказавшегося у него на руках.

Основная причина его нерешительности более чем естественна: не о Бродриббе он думает в первую очередь, а о своей семнадцатилетней дочери Изабел Бейтмен; это о ней он заботится, ее хочет сделать знаменитостью. С великим тщанием выбирает старина Бейтмен пьесу, которая принесет им всем славу, деньги и процветание. И вот выбор сделан: такой пьесой должна стать инсценировка известной повести Жорж Санд «Маленькая Фадетта». «Она должна иметь колоссальный успех! — восклицает Бейтмен. — Впрочем мы назовем ее не Фадеттой, а Фаншеттой». И вот 11 сентября 1871 года в «Лицеуме» состоялась премьера спектакля «Фаншетта, или Блуждающий огонек». Верный тупоумной старой традиции, согласно которой гению всегда приходится поддерживать бойкий талант, Бейтмен дает Ирвингу маленькую роль Ландри Барбо.

Спектакль с треском провалился. И что же — может быть, теперь Бейтмен поступил в соответствии со своим первоначальным побуждением, которое заставило его переманить молодого Бродрибба из театра «Водевиль», где тот более ста раз блистательно сыграл Дигби Гранта[[198]](#endnote-74), каждый раз с огромным успехом, — побуждением, заставившим его воскликнуть: «Этот молодой человек должен играть Ришелье!»[[199]](#endnote-75)? Дал он ему сыграть Ришелье? Ничуть не бывало. Он поступает так, как поступил бы любой другой антрепренер: полагается на себя, вместо того чтобы довериться актеру, и посему совершает ошибку за ошибкой.

Бейтмен снимает с репертуара «Фаншетту» и ставит инсценировку «Записок Пиквикского клуба». Ирвинг получает в новом спектакле роль Альфреда Джингля и, конечно же, исполняет ее отменно, но сам спектакль, весьма неудачный, успеха не имеет. И даже после этих двух провалов, в сентябре и в октябре, даже тогда этот храбрый и симпатичный глупец старина Бейтмен, этот {106} прозорливец, ангажировавший гениального актера, не сообразил, как надлежит ему поступить, и совсем уже вознамерился было вернуться из Англии в Америку!

В этот решающий момент Ирвингу удалось всеми правдами и неправдами добиться принятия к постановке драмы Леопольда Льюиса «Колокольчики» на сюжет романа «Польский еврей». По свидетельству Ирвинга, пьесу репетировали «против желания мистера Бейтмена», и актеры в труппе поговаривали, что Бродрибб совсем спятил.

Биографы Ирвинга в один голос рассказывают нам о том чувстве глубокой подавленности, которое испытывали все члены труппы, начиная от миссис Бейтмен и мисс Бейтмен и кончая художником-декоратором Хоузом Крейвеном[[200]](#endnote-76), в течение двадцати шести дней работы над постановкой этой пьесы под руководством актера, которому предстояло изменить весь облик английского театра.

Похоже на то, что состояние глубокой подавленности благотворно влияет на английский театр, коль скоро оно предшествует подобным свершениям. Тут приходит в голову еще такое соображение: может быть, момент подавленности — самый подходящий для того, чтобы выкинуть какое-нибудь безумство? Сразу же оговоримся: безумство кажущееся. Действительно, предположим, что в октябре 1871 года Бейтмен прислушался к «голосу благоразумия» и поставил на сцене «Лицеума» что-нибудь основательное и беспроигрышное; предположим, что «осмотрительность и здравомыслие» восторжествовали и никто в театре не потерял голову (вы понимаете, какой смысл я вкладываю в выражение «потерять голову»), — что бы из всего этого вышло? Актеры еще раз сплотились бы вокруг Бейтмена и поддержали бы его дальнейшие начинания, исполненные благих намерений и неизменно обреченные на провал. Все кончилось бы полным крахом, Ирвинг распростился бы с Бейтменом, их пути бы разошлись, а их встреча не имела бы никаких последствий. Но случилось иное: фантастическая затея, в которую никто — за исключением, может быть, одного человека — не верил и против которой категорически возражал «проницательный» антрепренер, уже понесший немалый убыток, увенчалась успехом, притом успехом головокружительным.

Но прежде чем перейти к разговору об этом спектакле, о котором у меня сохранились живые воспоминания, я хочу отдать должное старине Бейтмену, ведь он все-таки имел некоторое значение. На мой взгляд, немногие деяния американских импресарио могут считаться более важными. Что до меня, то я скорее обошелся бы без всех толстенных томов об Огастине Дейли[[201]](#endnote-77) и прочих превосходных американских антрепренерах, чем без еще не написанной маленькой книжечки о восхитительном старине Бейтмене. Ее можно было бы озаглавить «Наивность полковника Бейтмена».

Занятный старикан, столь предубежденный против постановки «Колокольчиков», оказался тем не менее достаточно любознательным, чтобы отправиться в Париж, где шла французская инсценировка {107} этой вещи, в надежде «почерпнуть что-нибудь полезное для Английской постановки».

Пока Бродрибб репетировал «Колокольчики», в Лондоне была поставлена пьеса Ф. К. Бернанда на тот же сюжет. Пьеса носила название «Пауль Зегерс, или Мечта о возмездии», и роль бургомистра Маттиаса исполнял в ней актер, имя которого известно теперь разве что миссис Энтховен[[202]](#endnote-78). Премьера постановки состоялась 13 ноября — спектакль провалился. И вот через двенадцать дней на сцену вышел молодой Бродрибб — и «Колокольчики» прозвучали у него в полную силу. Именно в тот вечер 25 ноября, не раньше и не позже, родился величайший актер прошлого века: Бродрибб стал Генри Ирвингом.

### Театр «Лицеум» Часть II Шедевр — «Колокольчики»

А теперь мысленно перенесемся на премьеру в «Лице-уме», когда Ирвинг показал театральному Лондону свой шедевр — «Колокольчики».

Меня на том первом представлении «Колокольчиков», естественно, не было, потому что я тогда еще не родился, но в период между 1889 и 1900 годами я видел Ирвинга в этом спектакле больше тридцати раз, хотя сам в нем никогда не играл. А у меня было правило: если я не участвовал в каком-либо из поставленных им спектаклей, то и на репетициях этого спектакля я не присутствовал: наблюдать, как репетируют пьесу, в которой ты не играешь, — это, по-моему, сродни вторжению в чужие дела, даже соглядатайству. В бытность мою второстепенным актером в труппе Ирвинга я имел все возможности посмотреть многочисленные репетиции «Колокольчиков», но я не видел ни одной. Мой старый друг Мартин Харвей[[203]](#endnote-79), лучший из актеров, воспитанных труппой Ирвинга, мог бы написать об этих репетициях интереснейший очерк, который я бы лично прочел с упоением; он-то играл в «Колокольчиках», хотя и не был в составе исполнителей на премьере 1871 года, поскольку едва достиг тогда четырехлетнего возраста.

Благосклонный читатель, ты, кому посчастливилось увидеть Ирвинга в этой постановке, ты поймешь, что не к тебе я обращаюсь с этим описанием его игры, ибо ты видел, ты слышал — разве нужно тебе что-нибудь еще? Но некоторым другим моим читателям не довелось увидеть Ирвинга. Как объяснить им, что это было такое?

Мы с вами не видели Эдмунда Кина, но о нем красноречиво рассказывают нам сохранившиеся полотна художников и письменные отзывы современников, в особенности Гейне и Байрона[[204]](#endnote-80), и мы принимаем эти свидетельства без скептицизма. Однако, рассказывая в наши дни об Ирвинге, мы едва ли можем рассчитывать на жадное внимание аудитории, потому что интерес к актерскому {108} искусству ныне ослаб. Конечно, и сегодня можно встретить молодых людей обоего пола, жаждущих узнать, в чем состоял секрет мастерства Ирвинга-актера, но таких, увы, немного. Тех, кому это совсем не интересно, значительно больше.

А я все надоедаю им разговорами о явлении, которое поражало и вас и меня вплоть до 1905 года — года смерти Ирвинга.

Как мне найти слова для объяснения этого феномена? Среди живущих теперь актеров есть такие, кого нынешнее поколение считает великими, но с Ирвингом они ни в какое сравнение не идут. Это всем известно. Но есть на свете великий певец — его вы, молодые, видимо, по-настоящему понимаете, цените и ставите даже выше тех отличных актеров, о которых я только что говорил, не назвав их по имени. Певец этот — Шаляпин.

Что вы чувствовали, когда слушали Шаляпина? Как вы вспоминаете о нем? Он был хорош, правда? Наверное, вы говорите о нем: «Вот это — действительно здорово!» К Шаляпину неприменим эпитет «прелестный», настолько он выше и крупнее этого понятия. Вы не скажете о Шаляпине, что он «интересен», «талантлив», «умен». Вы пойдете гораздо дальше — может быть, назовете его искусство «неподражаемым», «гипнотизирующим». Так вот, в Ирвинге всего этого было вдвое больше. Он был вдвое крупней Шаляпина, потому что обладал большей глубиной; подобно этому Шекспир более велик, чем Марло[[205]](#endnote-81) с его звучной строкой, потому что он позволяет нам увидеть красоту, исполненную глубокой человечности.

Ну, получили вы наконец хотя бы слабое представление о том, что это такое — Ирвинг?

Итак, вечером в субботу 25 ноября 1871 года в театре «Лицеум» поднялся занавес и глазам зрителей предстал интерьер коричневого тона… гостиная дома в Эльзасе.

Вечер. Снаружи метет метель; с минуты на минуту должен вернуться домой бургомистр — значит, с минуты на минуту на сцену выйдет Ирвинг. Тем временем актеры, которые заполняют своей игрой четверть часа, предшествующие его выходу, делают это чрезвычайно умело.

Эти первые минуты спектакля всякий раз пленяли меня. По-моему, ни в одном другом спектакле наша труппа не проявляла себя с таким блеском, как в эти короткие четверть часа; и хотя актеры великолепно играли весь спектакль, лучше всего они были в сцене перед выходом Ирвинга.

С его появлением все они, оставаясь на своих местах, как бы отступали на задний план: теперь никто из них не должен был отвлекать на себя внимание публики. Ансамбль был создан, но он был создан ради чего-то, чему он мог бы оказывать поддержку; ансамбль, поддерживающий сам себя, являет собой довольно нелепое зрелище.

Я отказываюсь от всякой попытки последовательно описать игру Ирвинга в «Колокольчиках» (или в «Польском еврее» — таково другое название этой пьесы). Великий русский режиссер Станиславский {109} посвятил восемь страниц своих воспоминаний описанию постановки «Польского еврея», которая не то представилась ему в воображении, не то была действительно осуществлена в Обществе искусства и литературы, членом какового он являлся[[206]](#endnote-82). Из того, что он пишет в своей книге, я никак не возьму в толк, идет ли речь о воображаемом или о реальном спектакле, а поскольку автор не указывает дату, когда этот спектакль был показан или сыгран в воображении (по-моему, это произошло в 1891 году, через двадцать лет после постановки Ирвинга), нам не известно, являются ли эти «узоры режиссерской фантазии» оригинальными или же навеянными чьими-нибудь рассказами о том, как играл Ирвинг в 1871 году. В конце своего описания Станиславский упоминает-таки Ирвинга, но вот как он это делает: «Мне было приятно думать, что я, должно быть, сыграл хорошо. Значит — я трагик, так как это роль из репертуара таких великих трагиков, как Ирвинг, Барнай, Поль Муне и др.». Вот это уже никуда не годится! Станиславский всю свою жизнь ратует против театральщины в театре. Он лично говорил мне, что ненавидит ее всем сердцем. Так вот, на мой взгляд, худший образчик «театральщины» можно обнаружить в следующих шести словах: «Ирвинг, Барнай, Поль Муне и др.»[[207]](#endnote-83). Ибо подобно тому, как «Тоска» всегда будет неразрывно связана с именем Сары Бернар, «Отелло» — с именем Сальвини, а «Миракль»[[208]](#endnote-84) с именем Рейнгардта, на свете был лишь один великий актер, раскрывший содержание «Колокольчиков» и неразрывно связавший с этой пьесой свое имя, — Ирвинг. Если уж так необходимо было упомянуть какого-нибудь второго актера, то им мог быть только Коклен[[209]](#endnote-85), но ставить в один ряд с Ирвингом Муне и Барная — значит расписаться в намеренном применении типично театрального приема для отвлечения внимания. Да, да, это один из худших образчиков театральщины, которые мне только известны.

Станиславский, я убежден, сам презирает в себе этот элемент дурной театральности: всем, кому приходилось встречаться с ним, знакомы благородство его натуры и душевная широта. И лишь когда его жалит змея «театральщины», великодушие изменяет ему. Когда-нибудь историк театра подивится: как же мог Станиславский пребывать в таком неведении относительно искусства великого английского актера? Пусть будущий историк театра не удивляется: Станиславский сам был превосходным актером и в данном случае он лицедействовал.

Как я уже говорил, я не берусь последовательно описывать игру Ирвинга в «Колокольчиках». Но хотя мне не под силу описать его исполнение (а ведь спектакль был не больше как серией вариаций на одну тему — Ирвинг), я попытаюсь поделиться с читателями воспоминаниями о нескольких коротких моментах, которые запечатлелись у меня в памяти.

Как только Ирвинг появлялся на сцене, зал тотчас же разражался рукоплесканиями — эти бурные аплодисменты стали как бы составной частью спектакля. Если бы их не было или если бы они {110} не были такими горячими, можно было бы пуститься в умные критические рассуждения о вреде аплодисментов в театре.

В Московском Художественном театре в 1909 году аплодисменты почти всегда пресекались. Станиславский считал их чем-то оскорбительным — безвкусным — и совершенно ненужным, для театрального действия. Я полностью согласен с этим мнением. «Аплодировать воспрещается» — хорошее правило. Ирвинг — исключение из него. Взрыв аплодисментов, встречавший появление Ирвинга в «Колокольчиках», не нарушал хода спектакля. То не было овацией, которую легко возбуждающаяся толпа устраивает актеру, жадному до аплодисментов; нет, это было поистине неотъемлемой частью целого — спектакля. Разражалась настоящая буря рукоплесканий. Мощь актера рождала мощный отклик у публики. Эти аплодисменты не вносили фальшивой ноты, а вот тишина была бы тут совершенно противоестественной: хотя Ирвинг не реагировал на аплодисменты и лишь терпел их, он намеренно заставлял зрителей аплодировать. Рукоплескания были нужны им, а не ему: для того чтобы у зрителей создался нужный настрой для восприятия его игры, им надо было испытать некую разрядку, от чего-то избавиться, вернее даже, освободиться.

Итак, едва только в дверях появлялся Ирвинг с восклицанием «Вот и я!», как в зале раздавался гром аплодисментов. Никто не слышал этих слов отчетливо, они сливались в единый возглас. Распахивается дверь — Ирвинг уже в комнате, бог весть как он успел войти, с распростертыми руками, сияющим лицом и этим слитным возгласом: «Отъя!»

В те дни, так же как в благородную пору древнегреческой драмы или средневекового театра Но[[210]](#endnote-86) в Японии, появлению на сцене важного действующего лица предшествовало нагнетание напряжения, но сам выход должен был поражать неожиданностью. Такой выход имел целью взволновать зрителей, и он действительно волновал их, подобно тому как волнуют нас названия глав в каком-нибудь старом добром приключенческом романе.

Помните эти заглавия: «Плечо Атоса, перевязь Портоса и платок Арамиса», «Мышеловка в семнадцатом веке», «О пользе печных труб» — мне даже не нужно называть книгу, из которой они взяты, — или «Как избавиться от сонь», «Кладбище Шато д’Иф»[[211]](#endnote-87) — помните, какое возбуждение охватывало нас, читателей? Так вот, в те прежние времена мы приходили в такое же состояние возбуждения, напряженного ожидания и волнующего предвкушения к моменту эффектного выхода на сцену главного исполнителя, встречаемого бурными аплодисментами.

Я могу говорить как очевидец только о выходах Ирвинга, но, надо думать, выход Эдмунда Кина тоже производил захватывающее впечатление.

Великие актеры умели так выйти на сцену, что сам их выход был чем-то необычайно значительным: выбор нужного момента для своего появления, соизмерение скорости и направления движения — все это задавало властный ритм.

{111} Уходу тоже придавалось большое значение, очень большое, но оно не могло идти ни в какое сравнение с первостепенной важностью выхода актера на сцену.

Первые пятнадцать минут сценического действия в «Колокольчиках» были целиком посвящены подготовке этого выхода Ирвинга.

Все разговоры действующих лиц вращаются вокруг человека, который должен сейчас прийти, либо наводят на мысль о нем, либо каким-нибудь образом связаны с ним.

Буря, бушующая снаружи; внезапный звон разбитого стекла и падающей посуды в соседней комнате, когда особенно сильный порыв ветра распахивает там окно; взгляды, бросаемые на часы присутствующими, которые ждут запоздавшего путника; тягучая с паузами и заминками беседа вполголоса и, главное, необычное музыкальное сопровождение в виде поразительно драматичного тремоло — все это должно было так настроить зрителя, чтобы тот мысленно воскликнул: «Вот он!» А теперь внимание: посмотрим, что он будет делать, или, лучше, как он будет делать это, или, еще лучше, приглядимся к мимике его лица и к каждому движению его фигуры и постараемся постичь их скрытый смысл.

Теперь, когда он вышел на сцену и зал гремит рукоплесканиями, Ирвинг опускает руки, опускает голову, расслабляется, и мощь, которую он только что излучал, сменяется покоем неподвижности. Покуда грохочут аплодисменты, он дважды или трижды чуть-чуть сдвигает ногу (по-моему, правую) и этим едва заметным и, казалось бы, ничего не означающим движением указывает, что несмолкаемым аплодисментам пора утихнуть. При этом слабом движении ноги по всей фигуре человека, стоящего перед нами, пробегает легкий трепет, тоже едва заметный и как будто бы совсем несущественный. Но вот аплодисменты начинают стихать, и при первом же признаке этого актер сам обрывает их внезапным жестом: пробуждаясь от оцепенения, он как бы кладет конец тяжелому испытанию, которое так долго и терпеливо сносил. Отбросив шапку и кнут, он снимает шубу, разматывает шарф, а подбежавшие жена и дочь помогают ему раздеться.

Сюжет «Колокольчиков» таков. Один человек, не будучи убийцей ни по складу характера, ни по врожденной склонности, убивает польского еврея, чтобы завладеть его деньгами. Деньги нужны ему отчаянно: в кроватке плачет и просит есть его ребенок. Как раз в тот момент в доме у него случайно останавливается в бурю некий еврей, на глазах у хозяина он снимает кушак, которым был подпоясан, и кладет его на стол; раздавшийся при этом звон красноречиво говорит о том, что в кушаке спрятаны несметные богатства. Поддавшись искушению, хозяин решается на роковой шаг, и, когда его гость, подкрепившись пуншем и отогревшись в тепле, отправляется дальше в путь сквозь пургу, он кратчайшим путем — напрямик через поля — добирается до перекрестка дорог и, зарубив еврея топором, забирает кушак, полный золота, а труп сжигает в печи для обжига извести. Разбогатев, он поправляет свои дела и {112} ведет впоследствии безупречную жизнь, становясь в конце концов бургомистром.

Но куда бы он ни шел, кто бы с ним ни говорил, что бы он ни видел и что бы он ни слышал, даже когда он останавливается с кем-нибудь поболтать о самых прозаических вещах, в ушах у него звучит далекий звон колокольчиков на дуге саней польского еврея. Преследуемый этой галлюцинацией, он живет с мукой в сердце; эта пытка день ото дня становится все мучительней, покуда однажды ночью ему не померещилось в кошмарном сне, что его судят, признают виновным и приговаривают к смертной казни; проснувшись, он умирает, вообразив, что его вздергивают на виселице.

Ирвинг ставил перед собой задачу показать нам, как горе медленно и беспощадно убивает его героя. Поскольку страдания человека, кем бы он ни был и какое бы преступление ни совершил, неминуемо должны найти отклик в наших сердцах, Ирвинг как раз и старался затронуть своей игрой наши сердца, а не поразить наше воображение искусной демонстрацией гримас, жестов и выходок, которых можно было бы ожидать от убийцы. Он не пытается сыграть на нашей глупой сентиментальности — он лишь показывает нам, как обстоит дело: перед нами, совершенно очевидно, человек сильный духом, который в момент слабости совершает ошибку и становится преступником; он сознает, что делает, — идет на преступление умышленно, но (и тут уже начинается трактовка Ирвинга) действует автоматически, как будто движимый какой-то властной, неодолимой силой.

Вернемся, однако, к моменту его первого появления на сцене. Сбросив с себя шубу и отряхнув снег на половике перед дверью, он проходит к стулу, стоящему в центре (Ирвинг всегда был в центре — он не страдал комплексом неполноценности), садится, стягивает с ног сапоги и надевает туфли.

Вероятно, вы сейчас подумали, что переобуться можно лишь одним-единственным способом, но, уверяю вас, Ирвинг делал это так, как не делал никто ни до него, ни после.

В каждом его жесте, в каждой его позе, в том, как двигались его плечи, ноги, голова и руки, было нечто в высшей степени гипнотическое. Это постепенно приковывало к нему наши взоры, и мы как зачарованные следили за малейшим его движением — точно так же мы зачарованно задерживаем внимание на каждом слоге произведения какого-нибудь удивительно тонкого писателя.

Актерское мастерство тут было отточено до полного совершенства.

Пока он стаскивает сапоги и надевает туфли, сидящие за столом мужчины, лениво попыхивая трубками и потягивая вино, медлительно рассказывают, что как раз перед его приходом они говорили о том, что не припомнят такой бури с той зимы, когда пропал польский еврей.

К тому моменту, когда говоривший добирался до этих слов — его рассказ был намеренно затянут, — Ирвинг успевал надеть вторую туфлю. Он сидел наклонившись вперед и длинными пальцами {113} обеих рук застегивал на ней пряжки. Вдруг мы видим, как его пальцы замирают, не докончив своей работы; голова застывает в неподвижности… и вот ужасающе медленно, со скоростью улитки, его руки, все еще недвижные и оцепенелые, ползут вдоль ноги вверх… весь он, тоже как будто бы скованный оцепенением, постепенно, почти незаметно для глаза распрямляется, подается назад, слегка откидываясь на спинку стула.

Застыв в этой позе, он сидел с устремленным перед собой неподвижным взором, который был обращен на нас, зрителей, долгих десять-двенадцать секунд, — уверяю вас, эти секунды казались нам вечностью! — после чего произносил глубоким и непередаваемо красивым голосом: «Ах, вот о чем вы говорили». И как только смолкал его голос, откуда-то издалека раздавался монотонный вибрирующий звон колокольчиков.

Вот он сидит все в той же позе, глядя прямо на нас; вот сидят, покуривая и думая о чем-то своем, другие действующие лица, замершие в покойных позах, так что движется лишь дымок из трубок… и звенят, звенят, звенят колокольчики — только этот неумолчный звон, и ничего больше. И снова, уверяю вас, как бы нарушался естественный ход времени: время тянулось томительно медленно, как тянется оно, когда мы страдаем и хотим, чтобы время шло скорее, а оно стоит на месте.

И начиналась новая фигура его танца.

Медленно-медленно он отворачивается от нас (глаза его продолжают каким-то образом общаться с нами), наклоняя голову вправо, — это движение вмещает в себя долгое путешествие в поисках истины. Он всматривается в лица людей справа от него — нет, они ничего не слышат! И опять он медленно поворачивает голову, склонив ее вниз, — новое мучительное путешествие через тоннели мысли и страдания, — пока наконец его взгляд не упирается в лица людей слева от него… эти тоже безмятежны… нет, не слышат! Каждый занят своим делом: кто посасывает трубку, кто вяжет, кто мотает шерсть, кто тихо и неторопливо жует над тарелкой. Над всей этой сценой повисает бесконечно долгое, тягостное, разбивающее нам сердца молчание, и звенят, надрывно звенят колокольчики. Обескураженный, скованный тревогой, он встает, вернее, каким-то незаметным скользящим движением переходит в стоячее положение — никто и никогда не видел другой такой медленно поднимающейся фигуры! Слегка приподняв одну руку, чуткие пальцы которой красноречиво рассказывают о тревожащих его звуках, он спрашивает так, как спросила бы испуганная чем-то женщина, которая не хочет, чтобы ее страх передался окружающим: «Вы слышите? Слышите — колокольчики звенят на дороге?» «Колокольчики?» — бурчит себе под нос человек с трубкой. «Колокольчики?» — бормочет между двумя затяжками второй курильщик. «Колокольчики?» — переспрашивает жена. Все они, кажется, слишком сонны, слишком убаюканы уютом, чтобы почувствовать что-либо… увидеть что-либо… что-либо понять… В тот момент, когда они вяло твердят, что ничего не слышат, он, вдруг пошатнувшись, {114} начинает дрожать всем телом; у него стучат зубы, а пряди волос, упавшие ему на лоб, извиваются, словно клубок маленьких змей. Все в комнате тотчас же вскакивают на ноги и бросаются на помощь: «Простудился»… «Отведем его в постель»… Так завершается одно мгновение великолепного и волнующего танца — лишь один короткий момент, — и тут же возникает следующий за ним — еще один; каждая фигура этого танца раскрывается во всем изяществе своего рисунка, во всей глубине своего замысла и завершается, чтобы смениться новой.

Мне не хватает слов; не знаю, может быть, вы что-то почувствовали… если так, то это, конечно, лишь тысячная доля того, что чувствовали мы. С замиранием сердца следя за тем, как он исполняет эту фигуру своего танца, мы ощущали немоту и оцепенение, которые охватывают нас при упоминании о вещах слишком горестных для нашего сознания; когда же эта сцена кончалась и мы выходили из оцепенения, у нас возникала твердая убежденность, что увиденное нами являет собой высочайшую вершину актерского мастерства[[212]](#footnote-127).

### Актер Часть I Сценическая речь Ирвинга

Ирвинга обвиняли в том, что он‑де не умеет говорить на своем родном английском языке.

Это обвинение предъявляли ему лет, наверное, двадцать, после чего обвинители примолкли — как видно, отчаявшись научить Ирвинга правильно говорить по-английски.

Ирвинг, который всегда прислушивался к критике, старался выговаривать слова безукоризненно точно и четко, словно какой-нибудь новоиспеченный бакалавр, но стоило ему чуть-чуть разволноваться — а великим актерам свойственно волноваться на сцене, — {115} как он возвращался к прежнему своему произношению. Тогда, играя Маттиаса в «Колокольчиках», он произносил, например, слово «rich» («рич»)[[213]](#footnote-128) как «ritz» («риц»). Это слово, звучавшее в его устах так: «риц» — «риц» — «риц» — он повторял, как вспомнят некоторые мои читатели, в сцене ночного бреда, когда ему чудится, что он подстерегает в глухом поле богатого польского еврея и слышит далекий, постепенно приближающийся звон колокольчиков на дуге его саней. Замена обычного «рич» пронзительным «риц» заставляла нас трепетать от ужаса: вместо звука, похожего на «кыш, кыш», которым старуха хозяйка отгоняет кур от двери в кухню, мы слышим зловещий свист змеи, готовой ужалить, и до нашего сознания доходит, что мерное бренчание колокольчиков и его свистящий голос образуют дуэт. После томительно долгого чередования этих звуков он вскакивал, сбивал с ног воображаемого еврея и наваливался на него сверху. Опять-таки, когда в том же бредовом сне он восклицал: «Как воют собаки на ферме Даниэля, боже, как вою‑ою‑оют!» — было совершенно очевидно, что мы никогда не произносим слово «воют» так, как это делал он; скажу больше, подобное произношение возможно лишь в одном-единственном случае, в устах одного-единственного человека и только в этой сцене. Но зато как волновало воображение это единственное слово!

Вообще, в сценической речи Ирвинга звучание слов обогащалось, приобретало яркую выразительность в ущерб «культурному произношению», каким его представляют себе в Англии люди, мало что смыслящие в культуре. Дело в том, что Ирвинг сумел возродить для нас сочные звуки старого английского языка — и как же мы обрушивались на него за это!

Благодаря тому что артистическое призвание Ирвинга допускало и даже требовало, чтобы он вспыхнул волнением, прежде чем начать фразу, он мог говорить на сцене таким английским языком, который, по-моему, следовало бы усвоить всем нам, потому что это тот самый прекрасный, богатый английский язык, на котором в Англии говорили и во времена Робин Гуда, и в более ранние времена, и в более поздние.

При всем том находились люди, торжественно утверждавшие, что он не в ладах со своим родным языком, более того, что его поразительная звуковая палитра однообразна!

Сколько я себя помню, теоретики все время твердили, что в пьесах, написанных стихами, Ирвинг будто бы ломал ритм. Когда же их просили показать, каким образом Ирвингу следовало бы читать стихи, эти теоретики принимались либо декламировать нараспев с приторным подвыванием — не знаю, может быть, такая манера и ритмична, но выглядит это смешно, — либо бубнить, как бубнят отцы семейств вечерние молитвы, что тоже выглядело из рук вон плохо.

{116} Короче говоря, сами не умея красиво произнести фразу из шести слов, они брались учить одного из лучших декламаторов своего времени!

Недавно профессор Джилберт Маррей[[214]](#endnote-88), блистательный переводчик греческих пьес, вернулся, как я вижу, к этому обвинению. Коснувшись манеры декламации стихов, популяризированной Барри Салливаном[[215]](#endnote-89) и называемой «стилем разъяренного быка», профессор пишет:

«Затем появился стиль, возникновению которого отчасти способствовал Генри Ирвинг, стиль, характеризующийся тем, что актер, стремясь избежать плавной монотонности стихотворного ритма, намеренно ломал и разрушал этот ритм и старался превратить стихи в прозу».

Ирвинг ничему подобному не способствовал, потому что он никогда не нарушал и не ломал ритмики стиха, ни намеренно, ни как-либо иначе.

Но если мы на минуту допустим, что он делал это — ведь можем же мы допустить, что профессор Маррей намеренно искажал в своих восхитительных переводах стихотворный размер, а заодно и смысл греческих пьес, — то нам останется лишь напомнить себе, что некоторым людям (очень немногим) позволительно делать то, что другим делать не подобает. Во всяком случае, я хотел бы послушать, как профессор Маррей декламирует стихи Шекспира, очень хотел бы.

«После способности судить верно редчайшими на свете вещами являются бриллианты и жемчужины», — писал Лабрюйер, и посему, если вы хотите слыть обладателями редчайшего дара, не спешите со скоропалительными утверждениями на манер того, что Ирвинг-де не умеет говорить по-английски, Шекспир не умеет писать пьесы, Россини не умеет сочинять оперы, Блейк не умеет рисовать, Байрон — не поэт, а Моцарт — не музыкант.

Подведем итог сказанному: Ирвинг был великим актером, который в совершенстве владел речью и безукоризненно двигался — в отличие от большинства окружавших его людей, говоривших с кашей во рту и двигавшихся со слоновьей грацией.

Вот что писала о нем моя мать в своих воспоминаниях:

«Однажды во время наших с ним гастролей в Америке, когда он был в зените своей славы, я, по обыкновению, украдкой наблюдала за ним в вагоне поезда — упоительное занятие, потому что за минуту лицо его много раз менялось, — и, пораженная каким-то странным, наполовину недоуменным, наполовину опечаленным, выражением, появившимся у него на лице, спросила, о чем он сейчас думает.

“Я думал вот о чем, — ответил он, помедлив. — Как все-таки странно, что я приобрел такую известность как актер, не имея никаких природных данных, которые могли бы помочь мне в этом. Мои ноги, мой голос — все было против меня. Для актера, который не умеет ходить, не умеет говорить и не обладает красивой внешностью, я неплохо преуспел”».

### **{****117}** Актер Часть II Пластика и мимика Ирвинга

«Когда этот человек с длинными черными волосами, падающими на плечи, с задумчивым и рассеянным взглядом, с бледным худым лицом, в одежде неряшливого вида размашистым неровным шагом несется по улице, прохожие оборачиваются и провожают его глазами…» — «Уорлд», 1877 год[[216]](#footnote-129).

Возможно, что в один прекрасный день историк театра случайно натолкнется в поисках материалов об Ирвинге на книжечку Уильяма Арчера, написанную в 1883 году и озаглавленную «Генри Ирвинг, актер и режиссер. Критическое исследование». Да будет ему известно: очень многое из того, что почтенный критик написал в своей книжице об Ирвинге, не соответствует действительности. Вознамерившись соединить критический подход с полнейшей беспристрастностью и ученость с объективностью, наш благонамеренный автор на деле поступается самой элементарной справедливостью.

Так, например, он утверждает, что Ирвинг коверкал наш родной язык, то есть, иными словами, не умел говорить на безукоризненно правильном английском языке. Это неправда. «Что можно сказать о его походке?.. Как описать ее? — вопрошает Арчер и сам же отвечает себе: — Описать ее так же трудно, как легко скопировать». Опять неправда. Он пишет далее, что Ирвинг, словно марионетка, не может управлять своими ногами; что при ходьбе он якобы опускает голову, выставляет вперед плечи и движется так, будто его тело трясут непроизвольные судороги, сопровождающиеся какими-то странными рывками вбок и назад, которые наводят на мысль о зигзагообразном движении кольца для салфетки, катящегося по столу. Но затем он добавляет: «Впрочем, Ирвинг может двигаться — и часто движется, — как обычный человек».

Если бы Арчер спросил у меня, что можно сказать о походке Ирвинга и «как описать ее», я бы ответил: «Дорогой мой Арчер, напишите, раз уж вам так необходимо описывать ее, что походка Ирвинга — это целый язык!» Мне пришлось бы затем добавить: «Если вы понимаете, что я имею в виду», — потому что мистер Арчер слабо разбирался в подобных вещах. Но я рад, что не читал этой книги Уильяма Арчера до сегодняшнего дня… Тем свежее сегодня впечатление от ее перлов… И как полезно было познакомиться с ней!

Нет, достопочтенный Уильям Арчер не понял бы, что я имею в виду, говоря, что походка Ирвинга — это целый язык. Он совершенно {118} не понимал актерского мастерства Ирвинга и передал свое непонимание, как эстафету, своему другу Бернарду Шоу. Впрочем, Арчер старался всегда говорить правду.

Будучи театральным критиком, причем одним из выдающихся критиков своего времени, Арчер, думается, должен был бы приложить максимум усилий к тому, чтобы понять великого трагика века, — не только потому, что он был велик и знаменит, но и по другой, более интересной причине: Ирвинг был труден для понимания, но тот, кто сумел бы дать вдумчивое истолкование искусства этого превосходного актера, оставил бы после себя книгу, по которой могли бы учиться играть английские актеры грядущих поколений. Вот что мог бы сделать Арчер, обладай он достаточным пониманием, но как раз этого он и не сделал.

Оценить Ирвинга в общем и целом — так, как оценивала его публика, — было не так уж трудно, но для того, чтобы с любознательностью и восхищением знатока разобраться в его актерской технике, необходимо было знать и понимать драматическое искусство, приемы которого изучаются и используются в течение сотен лет во всем мире. Такого понимания Уильяму Арчеру как раз и не хватило.

Можно, не боясь ошибиться, сказать, что Ирвинг, в сущности, являлся актером традиционного плана. Хотя он порвал с целым рядом нелепых английских сценических условностей — отживших традиций, сковывавших его творчество, — он и не думал рвать ни с одной из благородных древних традиций театра; более того, он свято их чтил. Вот почему такой молодой человек, как Уильям Арчер, которому не было на роду написано стать первооткрывателем, наделать в мире шуму, поразить своих читателей, ибо это был благовоспитанный, умеренный, честный и добропорядочный юноша, должен был бы, коль скоро он избрал поприще театрального критика, постараться изучить и понять этого актера, опиравшегося на традицию, но имевшего свой собственный голос, свою собственную пластику и кое-какие собственные идеи… актера, которому суждено было стать величайшим артистом в истории Англии.

Мы уже установили, что Ирвинг умел говорить, посмотрим теперь, умел ли он ходить. Арчер был далеко не единственным критиком, бубнившим: «Этот человек не умеет ходить».

Какое странное утверждение! А вот ни один из тысяч людей, встречавших его на улице, не утверждал, что он летит, катится на коньках или плывет на лодке. Больше того, всякий, кто видел его в частной жизни, будь то на улице или в помещении, по-моему, согласится с тем, что походка его была верхом совершенства: ведь они своими глазами видели, что ходит он бесподобно. Никто и никогда не ходил так красиво. Актеры, как правило, ходят собранно и грациозно, и любой видевший его подтвердит, что Ирвинг ходил совершенно естественно, но — только в частной жизни. Как только он ступал на подмостки своего театра во время репетиции, к его походке прибавлялось еще что-то — сознание. Ну а как же иначе?! Он понимал, что вышел на сцену; обычная жизнь отступала в сторону; {119} в крови у него загорался огонь, и он не мог чувствовать себя так же, как на тротуаре Бонд-стрит. Вот мы собираемся в девять часов на репетицию, подходя к сцене несколько тяжеловесной поступью этаких здоровых увальней-статистов, как вдруг на подмостки легко и пружинисто выходит Ирвинг. Те из нас, кто любил следить за ним, с неподдельным интересом наблюдали каждый раз за этим его превращением: ну, теперь только держись!

Но если обычная походка Ирвинга, походка человека в повседневной жизни, приобретала дополнительную упругую пружинистость на репетиции, то это было лишь намеком на то, как преобразится она вечером, на спектакле.

И вот тогда Арчер, которого не пускают на репетиции, но которому разрешается прийти вечером на пару часов в театр — при условии, что он усядется где-нибудь по противоположную от сцены сторону рампы, — ломает себе руки и причитает: «Что я могу сказать о том, как он ходит? Это не ходьба!»

Дорогой мой старина Арчер, в кои-то веки вы оказались правы. Это не было ходьбой. Это было танцем!

Танцуя свою роль, Ирвинг делал максимум того, что мог сделать актер XIX века для сохранения последнего отзвука великой традиции театра древних греков. Он был достаточно осведомлен об этой традиции, но имел о ней не вполне верное представление. Так, он весьма холодно отзывался о «ходульной трагедии», об искусственности греческого театра. И тем не менее он, как никто другой из актеров прошлого столетия, непроизвольно выражал в своем творчестве верность греческой идее театра, потому что он всем своим существом ощущал ее возродившийся древний пламень.

Ирвинг не просто ходил на сцене — он танцевал; не просто говорил — пел. Его манера была искусственной, если иметь в виду ее отличие от житейской естественности. Все это сбивало с толку Уильяма Арчера и добрый десяток других, еще более бесхитростных театральных критиков той эпохи, людей с уныло серьезным сознанием, неспособных вырваться из плена будничной «нормальности»[[217]](#footnote-130). И это же приводило в восторг нас, остальных зрителей, — ведь пение и танец призваны вызывать восторг!

Говорят, что Муне-Сюлли[[218]](#endnote-90), знаменитый французский актер и современник Ирвинга, тоже понимал, что значит петь и танцевать, исполняя роль. Мне не довелось его видеть, так что судить не могу. Коклен, самый большой умница среди французских артистов того времени, был, в отличие от Ирвинга и Муне-Сюлли, прекрасным актером комедийного репертуара — одним из лучших комиков в мире, особенно ярко проявившим себя в бытовой манере игры. В его голосе можно было расслышать легкие намеки на пение и на игру {120} музыкальных инструментов, но при всем том ноги его никогда не мелькали, как у танцора, и не выписывали пируэтов. Его считали прежде всего актером-интеллектуалом. Он мудро истолковывал мудрейшие из пьес — пьесы Мольера, ибо, на свое счастье, он был выпестован в доме Мольера — театре «Комеди Франсэз».

Совсем по-другому складывалась творческая судьба Ирвинга. У Шекспира не было своего дома, родного дома-театра; и он и все мы скитались, как бродяги, и остаемся бездомными скитальцами по сей день. Сооружение какого-нибудь там Национального театра или Мемориального театра в Стратфорде, возможно, кое-кого и воодушевляет — ну хотя бы в плане затрат на строительство здания и на оборудование сцены механизмами, но само по себе это не дает нам настоящего дома, поскольку дом — это не строение из того или иного материала, а ваше сознание, что вы сделали это строение своим родным домом. «Свой дом — лучшее место в мире», — гласит пословица; верно, но только тогда, когда в нем царит добрый дух. Интригами дом не держится. А тем не менее дело создания Стратфордского Мемориального театра и Национального театра вершится не в духе высокой принципиальности, а в духе интриг. Лучше прямо сказать об этом, потому что тактичное молчание не смогло предотвратить столь грубые промахи.

Не имея дома-театра, в котором он мог бы учиться актерскому мастерству, Ирвинг поступил так, как поступали многие другие великие актеры Англии, — взял себе в учителя и наставники Шекспира. И Шекспир помог ему, потому что в пьесах Шекспира есть могучий, причудливый ритм, и вот этим-то ритмом Ирвинг овладел. С какой отчаянной смелостью нарушает Шекспир почитаемые законы, нерушимость которых поэты более степенные защищают так, как они защищали бы собственную жизнь! Как дерзко он рискует всем, действуя с непринужденной отвагой искателя приключений! В таком душевном состоянии он не может ошибаться, и все эти «промахи», большие и малые, служат одному: делают его тем, кто он есть, — великим Шекспиром, а не одним из елизаветинцев. Разве не должен Ирвинг поступать так же, если эта задача ему по плечу? И он поступает, как Шекспир, и становится Ирвингом, а не просто одним из викторианцев. Достижение этой цели требовало, казалось, нескончаемых трудов, а театральной школы, которая могла бы прийти Ирвингу на помощь, не существовало. Поэтому Ирвинг обучал себя сам; он научился пританцовывать, делать повороты, скользить и петь, и это стало у него хорошо получаться.

Если бы Уильям Арчер взял на себя труд прочесть Шекспира вслух, он, конечно же, разобрался бы в том, что проделывал Ирвинг на сцене. Ирвинг уловил сложнейший шекспировский ритм и согласовывал исполнение с произносимым словом.

Время от времени слова Шекспира звучали естественно, но, как правило, они были более чем естественны — они были в высшей степени искусственны. Вот так и получилось, что Ирвинг, словно Фокин[[219]](#endnote-91), разрабатывал танцы, идеально соответствовавшие речам, которые вкладывал в уста актера Шекспир.

{121} Обращаясь к мелодраме, будь то «Колокольчики», «Лионский курьер» или «Людовик XI»[[220]](#endnote-92), Ирвинг отдавал себе отчет в том, что эти вещи развалятся, если он не будет еще энергичнее вытанцовывать свою роль. Вот почему, призвав на помощь все свое исполнительское мастерство, Ирвинг брал своего мелодраматического персонажа в оборот и заставлял его танцевать изо всей мочи. Когда же он играл в пьесах Шекспира, рисунок его танца был более легок и пластичен. Все движения его были ритмичны. Он все время отсчитывал такт: раз, два, три — пауза — раз, два — шаг, еще шаг, остановка, легкий поворот, еще шаг, слово. (Называйте это тактом, ритмом или па в танце — все едино; лично я отдаю предпочтение слову «па»). Такова одна из фигур его танца. А вот другая: он сидит на стуле за столом — поднимает стакан, отпивает, затем отсчитывает такт, опуская руку со стаканом: раз, два, три, четыре — пауза — быстрое па взглядом — пять — несколько быстрых па — два медленно произносимых слога — новое па — еще два слога, и фигура завершается. Вот так протанцовывалась им каждая роль в любой пьесе; за весь спектакль — ни одного случайного движения; ничего не оставлено на волю случая. Все было резко очерчено, имело начало и конец и соединялось в одно целое трудноуловимым волшебным ритмом — шекспировским ритмом, который Бродрибб расслышал еще тогда, когда он не знал, как воспроизвести его сценически, и ни одна душа не могла подсказать ему этого.

Каждый миг, проведенный Ирвингом на сцене, был исполнен значения… каждый звук, каждый жест был преднамеренным; все вместе это составляло танец с четким ритмическим рисунком. Казалось бы, в таком исполнении нет ничего естественного — сплошная искусственность, — и все же оно сверкало всеми красками жизни, дышало естественностью. Прекрасный стиль!

Надо ли говорить о том, что продуманная, отработанная, ритмичная пластика его фигуры дополнялась столь же отработанной мимикой лица; однако некоторым моим читателям, возможно, невдомек, что это умение управлять своим лицом, вплоть до придания ему полной неподвижности, представляло собой маску.

Некоторые актеры закрашивают одно лицо и делают себе другое; они даже могут накладывать эти лица друг на друга, добавляя новое лицо с каждой новой ролью. Но беда в том, что этим актерам просто нечего сказать лицом. Само собой разумеется, что если вам есть что высказать своим лицом, то чем скорее оно превратится в маску, тем быстрее оно у вас научится говорить. Ведь маска никогда не суетится; она терпеливо ждет и при малейшем воздействии становится выразительной; она оживает и говорит.

Ирвинг был целиком за эти легкие, исполненные смысла воздействия. Он не терпел небрежности, бесформенности. Все, что бы он ни делал, делалось тонко, изящно, экономно; всякая его работа имела строго определенную форму — ничего неуклюжего, приблизительного, сделанного наспех.

Непосредственность он ценил, но сам редко позволял себе быть непосредственным: в его исполнении все было продумано заранее. {122} Безыскусственность, за которой не чувствуется искусства, претила ему. Ведь он не просто любил свою профессию — искусство актера было его религией. Играть по наитию, как бог на душу положит, — такая непосредственность, если на ней не лежала печать вдохновения, была в его глазах признаком идиотизма.

В результате каждый слог и каждая пауза, каждый шаг и каждый взгляд были у него настолько хорошо отработаны и сведены в единое целое, насколько это вообще возможно.

Кажется, то же самое делали великие актеры Японии: они конструировали свои роли и, похоже, конструируют их по сей день.

В отличие от японских актеров Ирвинг не был атлетом. Он мог, если того требовала необходимость, прыгнуть через всю сцену, но сам не выискивал возможностей продемонстрировать подвижность своего гибкого и крепкого тела; ведь столько уже лет это проделывал Арлекин, притом проделывал в совершенстве. Нет, по-настоящему подвижной частью его тела было лицо — его маска[[221]](#footnote-131).

Лица некоторых актеров расплывчаты и болтливы: они говорят все время, но ровным счетом ничего не выражают; его лицо было четко очерчено и ничего не выражало, покуда он не позволял ему заговорить; когда же это происходило, оно ясно выражало что-то одно в каждый данный момент.

«А была ли его игра естественна?» — постоянно спрашивают нас, видевших его. Да, да, еще как естественна! Только его естественность была естественностью молнии, а не обезьяны. Есть люди, твердо убежденные в том, что быть естественным — значит быть банальным. Они считают верхом естественности, когда актер лениво и безвольно слоняется по сцене; тактично избегает говорить или делать что-либо такое, что могло бы удивить кого-нибудь из зрителей; старается по мере возможности уподобиться нулю, выглядеть этаким заспанным ничтожеством. В глазах таких людей актер, играющим с экспрессией, ненатурален; актер, удивляющий зрителей, конечно, эксцентричен; а уже драматическая манера игры — это настоящий скандал!

Ирвинг удивлял нас всегда; в трагедии он наводил на публику ужас: источником этого чувства был не испуг, как от внезапного удара грома, а то мучительное оцепенение, в которое погружается вся притихшая природа перед грозой. Подобную предгрозовую атмосферу создавал Ирвинг. И вот вспышка — удар — вы чувствуете: в тишине, без треска и грохота, произошло что-то жуткое. Треск, гром и грохот будут потом; вот тогда-то тучи, подобно толпе актеров на сцене, произведут страшный шум; но трагедия, вызвавшая у нас ужас, уже свершилась. Сила, которая нанесла удар и ослепила {123} нас, исчезла, вновь укрывшись в своем тайном святилище. Ирвинг в трагедии был подобен не бушующей грозе, а грозе, которая собирается и затем, разразившись, обрушивает всю свою мощь в одном разряде. Зная о том, мы с замиранием сердца ждали этого момента.

Еще раз скажу: игра Ирвинга была естественной и вместе с тем в высшей степени искусственной. Он был естествен в том смысле, что не походил ни на обезьяну, ни на бога — каждый его персонаж был человеком. Его искусственность была сродни кажущейся ненатуральности некоторых растений — мы не называем их искусственными цветами, потому что на самом деле это живые цветы. Исполнению Ирвинга была присуща экзотическая, величественная и отстраненная искусственность орхидеи или кактуса; его роли отличались такой искусной композицией, что их можно назвать архитектурными построениями; они привлекали к себе, как привлекает нас все стройное.

Игре Ирвинга не была свойственна ни преувеличенная страстность, ни нарочитая сдержанность. Он балансировал между двумя крайностями, стремясь к предельной точности выражения и избегая как преувеличений, так и преуменьшений. Ему нравилось высказывание Тальма о том, что «трагедийная манера исполнения рождается как результат союза величия без намека на помпезность и натуральности без намека на пошлость». Мастерам удается достичь этого, а Ирвинг был большим мастером. Муне-Сюлли назвал его «несравненным актером», а когда это говорит великий французский артист, мы можем поверить ему на слово. И все же разные недоброжелатели постоянно сравнивают его с другими актерами — с Барри Салливаном, с Сальвини. О том, каким величайшим актером был Сальвини, нам в один голос твердят все знатоки актерского искусства, когда-либо писавшие о нем. В Лондоне Сальвини выступил в первый раз в 1875 году в возрасте сорока шести лет. Он играл тогда Отелло на сцене театра «Друри-Лейн».

В те времена в Лондоне каждый вечер противостояли друг другу в палате общин, этом королевском театре, два выдающихся человека — Дизраэли и Гладстон[[222]](#endnote-93).

По-моему, никто даже не пытался сравнивать их, и едва ли кто-нибудь попытается провести такое сравнение — это все равно что сравнивать Отелло и Яго или Сальвини и Ирвинга.

Гладстон и Сальвини раскатисто произносят слова, они широко шагают, взирают на вас с величественным видом и выглядят импозантно — они вызывают желание смотреть на них и слушать их. Дизраэли и Ирвинг производят совершенно иное впечатление. Их движения плавны, у них железная выдержка, а в глазах вспыхивает пламя: вы просто *не можете* не глядеть на них и не слушать их, хотите вы того или нет. Пусть те, кому по душе риторика, упражняются в красноречии — для Дизраэли и Ирвинга риторика не существует. «Он скажет что-нибудь возвышенное», — предвкушали слушатели в присутствии Гладстона или Сальвини, и те оправдывали их ожидания. Но те же самые слушатели, наблюдая {124} Дизраэли или Ирвинга, теряли представление о том, где они находятся и кто этот человек перед ними, и мысленно вопрошали себя: «Что же он скажет? Что он теперь сделает?»

Ирвинг всегда был непредсказуем; в любой момент его исполнения могло произойти все, что угодно, — по части неожиданности он никого не разочаровывал, — и обычно на самом деле совершалось противоположное тому, чего вы наполовину ожидали.

Каким хрупким он подчас казался, как страшна — или как трогательна — могла быть его улыбка, как нетороплива походка — неотразимо обаятельный, идеально владевший актерской техникой, он был прекрасен, и красотой были исполнены каждое произнесенное им слово, каждое его движение. Даже в грубой мелодраме его игра, доведенная до совершенства, отличалась тонкостью, и это придавало тонкость грубому драматургическому материалу.

Итак, мы не можем сравнивать Гладстона с Дизраэли, Ирвинга с Сальвини, Дузе с Бернар. При всем том мы, конечно, вправе отметить у больших актеров резкие черты различия: например, миниатюрный Кин и крупный Сальвини; бросалось в глаза предпочтение, отдаваемое Сальвини роли Отелло, в которой он так блистал, тогда как в ролях Гамлета и Шейлока (мне говорили, что Сальвини пытался играть Шейлока) он, как нам известно, не представлял собой ничего особенного.

Таким образом, мы можем, не боясь ошибиться, констатировать, что, тогда как Гаррик, Кин и Ирвинг могли сыграть все, что угодно, репертуар Сальвини ограничивался несколькими крупными ролями, но в них Сальвини не знал себе равных.

Ирвинг мог играть Дорикура в понедельник, Маттиаса во вторник, Яго в среду, Гамлета в четверг, Шейлока в пятницу, Мальволио в субботу днем и Дюбоска[[223]](#endnote-94) в субботу вечером. Это, бесспорно, говорит о разностороннем исполнительском мастерстве.

Вам скажут, что он «всегда был Ирвингом», но говорят это лишь потому, что людям больше нечего сказать.

### Ирвинг — постановщик

#### I

Я хотел назвать эту главу «Ирвинг — режиссер», но, строго говоря, Ирвинг не был режиссером в нашем понимании, поэтому повторю еще раз: он был актером — актером, который осуществлял постановку спектаклей. Он действовал не как режиссер, ставящий пьесу таким образом, каким это делаем мы сегодня и делали итальянцы в XVII и XVIII столетиях, а как актер собирающийся в ней играть: он ставил пьесу сам, но ставил ее в интересах одного актера, и все в ней должно было работать на Ирвинга. Режиссер так не поступает.

Ирвинг был актером и только актером; все, что бы он ни делал, все, что бы он ни придумывал, он делал и придумывал как актер.

{125} Это я хочу подчеркнуть особо. Пусть это будет единственным категорическим утверждением, которое я позволю себе здесь сделать, но на нем я решительно настаиваю. Он чувствовал, думал, видел, слышал и поступал так, как подобает актеру — не вообще актеру, а Актеру с большой буквы. Таким Актером с большой буквы он и являлся.

И вот этот необыкновенный актер приглашал себя на работу в качестве обыкновенного постановщика. Название «постановщик» имеет более старое и, думается мне, более благородное происхождение, чем «режиссер», поэтому я и отдаю ему здесь предпочтение. Вероятно, у сегодняшнего режиссера больше обязанностей, чем у постановщика прежних лет. Режиссер должен позаботиться обо всем, поэтому он будет думать о каждом актере, но не станет думать о себе как исполнителе, потому что он не появится на сцене во время представления. Предполагается, что он сможет лучше мысленно себе представить весь спектакль, чем это делал актер-постановщик в прошлом; предполагается также, что режиссер в меньшей степени актер и в большей степени художник, что он реже прибегает для достижения результата к сценическим штампам, — короче говоря, предполагается, что это гораздо более достойный человек, чем постановщик, работавший по старинке. Но если даже режиссер более утончен, вряд ли он более расторопен. У него, несомненно, больше времени, чтобы учиться, но больше ли у него здравого смысла и вкуса — это еще вопрос.

Вот почему я счел нужным сделать акцент на том факте, что Ирвинг думал *только* как актер и никогда — «как художник», «как драматург» или как кто бы то ни было еще. Даже вне театра он думал как актер.

Как, по вашему мнению, думает и чувствует величайший актер? Как Мольер или как господин Бернард Шоу? Мольер был актером; Шоу, может быть, немного умеет играть, я точно не знаю, но он не играет и не играл в прошлом. Мольер играл. «О, но ведь Мольер был плохим актером», — скажете вы. (Я слышал такое суждение от одной французской актрисы.) Простите, откуда вы это знаете? Разве играть в течение десяти лет на сцене и писать пьесы для себя и товарищей по труппе — пьесы такие привлекательные, что они нравились и взыскательным критикам и широкой публике, пьесы такие великие, что они дожили до нашего времени и продолжают радовать нас своим блеском и своей сценичностью, — не значит быть хорошим актером? Какой актер более знаменит, чем Мольер? Пожалуй, только Шекспир? Как бы то ни было, вслед за этими именами я поставил бы имя Ирвинга.

Резюмирую. Ирвинг не был преимущественно режиссером или постановщиком. Не был он ни драматургом, ни декоратором, ни музыкантом, как не был он певцом или организатором публичных зрелищ. Но при всем том, если театр требовал от него сделать что-то, в чем он не был специалистом, он, как правило, мог сделать что угодно, и притом — в совершенство. Но делал он это как актер и — повторим еще раз — в интересах одного актера, самого себя.

{126} Оговорив все это, попробуем теперь установить, когда Ирвинг начал ставить пьесы. Это окажется весьма трудной задачей для историка театра, если он хотя бы на миг забудет, что Ирвинг был актером и только актером. Если же он будет помнить об этом, он сможет с удовлетворением отметить, что Ирвинг начал деятельность постановщика еще в 1864 году, когда стал исполнять главные роли в спектаклях.

#### II

Во времена Ирвинга, как и в предшествующие времена, существовал обычай, согласно которому исполнитель главной роли, кто бы он ни был, становился на репетициях новой пьесы руководителем и задавал тон всей работе. Поэтому Ирвинг, который уже с 1864 года играл главные роли, наряду с совершенствованием своего актерского искусства начал мало-помалу овладевать и искусством постановки пьес. Когда он ставил «Колокольчики», за плечами у него был восьмилетний опыт работы в качестве актера-постановщика, и постановка «Колокольчиков» стала шедевром, подобно тому как стала шедевром исполнительского мастерства его игра в этом спектакле.

Искусство актера-постановщика состоит в следующем. Он вчитывается в пьесу и начинает хорошо в ней ориентироваться, после чего в голове у него складывается представление об этой пьесе как о театральной постановке, построенное на трезвом учете всех слабых и сильных сторон его актерского дарования. Это сложившееся у него представление может быть верным или неверным, с точки зрения драматурга (вспомним великого Фредерика-Леметра в Робере Макере и Созерна в «Нашем американском кузене»)[[224]](#endnote-95), но, правильное или нет, оно завладевает сознанием постановщика, который и решает перенести это свое живое впечатление на сцену, так чтобы зрители, сидящие по ту сторону рампы, собственными глазами увидели и собственными ушами услышали то, что представилось ему в воображений. Особенно верно это в случае мелодрамы, а ведь мелодрама — одна из лучших разновидностей современной драматургии.

После того как направление главного удара установлено, актер-постановщик мобилизует половину своих сил — другую половину он оставляет в резерве — и, укрепив слабые места в пьесе и в своем актерском оснащении при помощи выразительных массовых сцен (это ведь тоже элемент исполнения), а другие оголенные места — при помощи выразительных декораций и освещения (и это тоже элемент игры), постепенно придает неуязвимость и надежность всему тому, что раньше выглядело слабым и неосуществимым.

Затем он бросает все свои силы в бой, завоевывает публику и покоряет город. Вот, пожалуй, и все, что можно сказать в этой связи.

«Как вам это понравится» или «Колокольчики» можно поставить по-разному, но процесс постановки будет в общих чертах одинаков. Какая интерпретация окажется лучшей, зависит от актера-постановщика {127} и от зрителей. Видимо, в режиссерском искусстве, как и в любви, все средства хороши.

Как постановщик пьес Шекспира и Теннисона Генри Ирвинг был многим обязан Э. У. Годвину, о чьей постановке «Венецианского купца» на сцене «Театра Принца Уэльского» в Лондоне в 1875 году сэр Бирбом Три написал четверть века спустя, что она «явилась первой постановкой, в которой заявил о себе современный дух режиссуры».

Но опять-таки мы не должны забывать, что к тому времени Ирвинг уже был выдающимся постановщиком, так как в 1871 году он поставил «Колокольчики» — спектакль, в котором «современный дух режиссуры» заявил о себе с меньшей силой, чем актерский гений, древний и современный в одно и то же время, но который при всем том являлся совершенной режиссерской работой.

Мне доводилось читать, что постановки Ирвинга не были бы так прекрасны, если бы ему не помогала ставить пьесы Эллен Терри. Это, разумеется, не соответствует действительности. Эллен Терри была актрисой до кончиков ногтей; женщина высокоодаренная, наделенная живым темпераментом, она любила и понимала красоту в музыке, живописи, скульптуре и архитектуре, тонко чувствовала прекрасное, но режиссерским талантом не обладала. Зато Ирвинг обладал большим творческим даром режиссера. Однако мысль Ирвинга-постановщика была занята не столько декорациями и костюмами, воссозданием атмосферы времени, манер и обычаев, сколько подготовкой мелодраматического эффекта. Поставленные им «Колокольчики», «Лионский курьер», «Людовик XI», «Оливия» и отчасти «Фауст» были характерно ирвинговскими работами и не несли на себе печати чьего-либо влияния. На мой взгляд, эти спектакли явились высшим достижением гения Ирвинга в искусстве постановки.

Мне тоже довелось поставить несколько пьес и опер, и у меня нет никакого сомнения в том, что только благодаря огромному влиянию Ирвинга меня считают сегодня за границей именно неплохим режиссером.

Пожалуй, следует остановиться на этом более подробно. Я обнаружил, что как режиссера меня привлекают только наиболее мелодраматичные пьесы и оперы. Лучше я сто раз буду вынашивать планы постановки «Макбета»[[225]](#footnote-132), чем хоть раз задумаюсь о постановке «Сна в летнюю ночь» — пьесы, которая, как предполагается, открывает перед режиссером безграничные возможности по части использования сценических эффектов. Мне неинтересны сценические эффекты, декорации наводят на меня скуку, изобразительная сторона спектакля нисколько меня не волнует; единственное, что меня {128} волнует, — это драматический эффект. Пусть идея постановки «Жанны д’Арк»[[226]](#endnote-96) или «Генриха V», действие которых происходит в обстановке развевающихся знамен, гербов на щитах, шелков и изысканных нарядов того времени, прельщает режиссеров-украшателей, меня все это, увы, ничуть, не привлекает. Потому что я не декоратор, а постановщик: одежды эльфов из всех на свете «Снов в летнюю ночь» не смогут вызвать у меня в сердце трепета, подобного тому, который я испытываю, представив фигуру Банко[[227]](#endnote-97), когда он идет к себе в комнату — луна зашла и он спрашивает, который час; или Гамлета, когда он, показывая в пустоту, шепчет: «Вы ничего там не видите?» Ставить зрелищный спектакль, наверное, довольно интересно, но только драма, насыщенная действием, способна глубоко волновать.

Ирвинг не терпел никаких шуток по поводу театральных условностей, — шуток, с которыми адресовались к зрителю некоторые тогдашние постановщики. Как режиссер и как актер Ирвинг считал, что все атрибуты сцены заслуживают почтительного к себе отношения со стороны тех, кто ими пользуется. Король на сцене его театра не мог снять с себя картонную корону и отогнуть один из ее зубцов в виде этакой невеселой шутки: «Вот тебе на! Так это же картон!» Сцена была для Ирвинга предметом пылкой любви, тогда как для тех шутников она была не более как предметом флирта. Некоторые из нас, считающих себя его учениками, пошли в этом по его стопам; я убежден, что мы должны и впредь следовать его примеру и что лучше уж перегнуть палку и быть даже чуть-чуть слишком серьезным в своем отношении к сценическому искусству, чем относиться к нему недостаточно серьезно.

#### III

Итак, Ирвинг был не только великим актером, но также и великим постановщиком, хорошим режиссером и неплохим руководителем театра.

Он был эгоистом[[228]](#footnote-133), и нелепо пытаться изобразить его человеком, {129} который чрезмерно считался с другими людьми, равно как и с Другими видами искусства, с теориями, с мечтами об идеальном театре: с тех пор как он стал Ирвингом в том памятном, блистательном и благословенном 1871 году, когда он создал роль Маттиаса в «Колокольчиках», он не питал никаких иллюзий насчет всего этого.

Ирвинг был эгоистом без тени своекорыстия. Он не считался с чужими желаниями, никогда не щадил себя и никому не нанес незаслуженной обиды. У него был один недостаток (или, скорее, слабость): сплошь и рядом он полагал, что другие люди обладают такой же выносливостью и такой же способностью быть самокритичными, какими обладал он сам. Ирвинг не давал себе ни малейшего послабления и всем нам приписывал аналогичную внутреннюю дисциплину.

Он не всегда понимал, что большинство из нас были в слишком слабой степени одержимы тем демоном, для обуздания которого требуется столько усилий. По-моему, под конец ему нравилось воображать всех нас людьми, одержимыми хотя бы парочкой демонов. Во всяком случае, он никогда не переставал надеяться на это.

К актерам своей труппы он относился с уважением — при том условии, что они были способны выйти на сцену точно на третьем такте реплики или уйти на десятом; если же кто-то из них не умел делать этого, Ирвинг недоумевал: «Что же тогда, черт побери, он вообще умеет?» После минутного размышления, прислушавшись к голосу своего доброго сердца, бормотал себе под нос: «Наверное, я мало ему плачу?» Видимо, Ирвинг забывал в тот миг о том, что он и так чаще всего платит своим актерам больше, чем они просят; как бы то ни было, но всякий раз, когда его приводило в недоумение отсутствие у актера сноровки, первое, что приходило ему в голову, — это мысль о прибавке к жалованью; наивный добряк, он и не подозревал о том, что иной тертый, бывалый актер только и помышляет, как бы отвертеться от работы да еще и получить за это прибавку!

Впрочем, в театре «Лицеум» имелись актеры из числа постоянных соратников Ирвинга (многие из них сейчас уже умерли), которые делали свое дело не за страх, а за совесть, работали превосходно, {130} очень старательно — и все ради Гекубы и Генри! Особенно памятен мне Джон Арчер! Но многие ли помнят теперь актера Джона Арчера?

А ведь он играл ведущие роли в основных спектаклях театра. Ведущая роль подобна ножке стола: смотреть тут особенно не на что. Мысленно подбирая кандидатуру на одну из трех-четырех таких ролей в спектакле — актера надежного, испытанного, — Ирвинг чаще всего останавливал свой выбор на Арчере. В понимании серьезного актера-постановщика важная роль ассоциируется с персонажем, который вступает в действие в опасный момент, то есть в такой момент, когда он, актер-постановщик, находится на сцене и готовится проделать какой-нибудь труднейший фокус. Я употребляю здесь слово «фокус», поскольку каждому известно, что ассистент искусного фокусника должен многое уметь, всегда быть начеку, помнить о любой мелочи в порученной ему работе и никогда не путаться в этих мелочах. Точь‑в‑точь так же обстояло дело с фокусником Ирвингом. Хорошим актером был в его глазах тот актер, который мог сыграть порученную ему роль, притом сыграть в точности так, как ему было поручено. Пусть все театральные критики, не понимавшие Ирвинга, почаще вспоминают о том, что это — одна из древнейших традиций, известных мастерам и подмастерьям. Мы, ходившие во времена Ирвинга в подмастерьях, показывали себя с наилучшей стороны, когда, подобно старому верному Джону Арчеру, исполняли вечером свою роль так, как нам поручал ее исполнять наш руководитель. Арчер исправно делал на спектакле свое дело — и сошел в могилу безвестным тружеником. Как хороший солдат, да? Но никакое жизнеописание Генри Ирвинга не будет полным, если оно не воздаст должное этому маленькому старичку. Тем не менее ни в одной известной мне биографии Ирвинга о Джоне Арчере не говорится ни слова.

Среди сыгранных Арчером важных ролей были, например, роли гипнотизера в «Колокольчиках», Тубала в «Венецианском купце», Фуйнара в «Лионском курьере», Оливера ле Дэна в «Людовике XI», сэра Уильяма Кетсби в «Ричарде III», второй ведьмы в «Макбете» и Лодовико в «Отелло».

В 1892 году Джон Арчер должен был получить небольшую роль Кромвеля в «Генрихе VIII», но я был моложе и больше подходил по возрасту для исполнения этой роли. Помимо того, я уже и сам становился к тому времени одним из надежных: научился стоять спокойно. «Держится незаметно… полезен в… э‑э… известном смысле». Поэтому роль Кромвеля получил я, и Ирвинг однажды написал мне по доброте сердечной, что ему даже не хватало меня, когда мое место занял другой. Можете представить себе мое ликование? Наконец-то и я — ножка стола! Это было для меня истинным счастьем.

Да не подумает читатель, что Ирвинг был огорчен моим отсутствием больше, чем хороший машинист, обнаруживший в один прекрасный день, что старая медная ручка на одном из кранов заменена новой. Он замечает, что старой ручки нет; вспоминает, какой {131} она была (только и всего!); берется за новую; проверяет ее в действии. «Пойдет!»

Еще одним надежным актером, заслуживающим полного доверия, был Фрэнк Тайерс[[229]](#endnote-98), игравший под началом Ирвинга вплоть до его смерти в 1905 году. Другой столь же надежный актер, Сэм Джонсон, играл вместе с Ирвингом еще в 1856 году, когда тот дебютировал на сцене. Его игра была профессионально умелой, но, конечно же, не вдохновенной. Ирвинг требовал от нас, актеров, но вдохновения, а чего-то совершенно другого.

Прояви кто-нибудь в труппе Ирвинга вдохновение — он бы в два счета был уволен. Уверен, что все актеры его труппы подтвердят мои слова: никто из них не играл вдохновенно, за исключением Эллен Терри, единственным оправданием которой является то, что она просто не могла играть иначе.

Эллен Терри не потеряла своего места в труппе Ирвинга только потому, что нельзя было не видеть, сколько усилий она прилагает, чтобы сдержать порывы вдохновения, — лишь благодаря этому да еще благодаря такту умной женщины ей удавалось остаться в труппе.

Ирвинг слишком часто убеждался в том, что вдохновенная игра лишь портит дело. Он предпочитал, чтобы мы строили игру не на вдохновении, а на расчете; вдохновлять же нас он станет сам: «Давайте работайте, работайте!» Может быть, вам, читатель, это покажется и странным, особенно если вы прочтете эти строки в 1979 году, когда не будет в живых никого из нас, видевших Ирвинга. И тем не менее это чистая правда. Громадный успех, которым Ирвинг пользовался на протяжении тридцати лет, был спроектирован на крохотном клочке бумаги, где хватило места только для двух слов: «Генри Ирвинг». Эти два слова были символом уникального и истинного вдохновения, которое нуждается лишь в одном — в прочной поддержке. И мы, ножки стола, старательно поддерживали его.

Однако я не хотел бы, чтобы у читателя сложилось неверное впечатление, будто вся труппа театра «Лицеум» в период с 1871 по 1902 год представляла из себя толпу бутафорских фигур, манекенов.

Появлялись среди нас и знаменитости. Один сезон с нами играл сэр Сквайр Бэнкрофт, два сезона — Фред Терри. Сэр Джонстон Форбс-Робертсон, кажется, ангажировался Ирвингом трижды. Сэр Джордж Александер[[230]](#endnote-99), если не ошибаюсь, исполнял в «Лицеуме» важные роли сначала в сезоне 1881/82 года, а затем в 1885 – 1887 годах.

Но помимо этих видных, именитых актеров существовало и ядро труппы: соратники Ирвинга, его ножки стола — называйте их как хотите; Эллен Терри, будучи прославленной и гениальной актрисой, предпочла бы — я это твердо знаю — числиться в группе верных соратников Ирвинга; поэтому я и помещаю ее среди них. Туда же вместе с ней я помещу и сэра Артура Уинга Пинеро[[231]](#endnote-100), это был актер, преданный Ирвингу и товарищам по труппе, и человек исключительных {132} способностей: пройдя школу сценического искусства в театре «Лицеум» (1877 – 1881), он вскоре стал крупнейшим английским драматургом своего времени.

Вокруг этих двух больших имен — Э. Т. и А. У. П. — собралось целое созвездие замечательных актеров и актрис. Взять хотя бы молодого Нормана Форбса и старину Генри Хоу, пользовавшегося известностью еще во времена Макреди; Хоу был умницей, обаятельным человеком; мой любимец Джон Арчер и Тэппинг[[232]](#endnote-101), тоже умные и обаятельные люди, были к тому же незаменимыми членами группы, что бы ни значило сегодня (или когда бы то ни было) слово «незаменимый». Незаменимые актеры, как маленькие, так и крупные, больше всех работают, меньше всех получают и всегда остаются в тени; очень часто им поручают делать дело, к которому они не приспособлены, и они делают его безотказно; они редко чего-нибудь требуют, часто вор тат и отдают много — все, что имеют.

### Школы и учителя

#### Школы

Во времена Ирвинга не существовало иной театральной школы, кроме грубой, но эффективной школы тяжелого практического опыта, и хотя Ирвинг однажды (в 1894 году) высказал мнение, что «постоянно действующая театральная школа принесла бы актерам неоценимую пользу», он имел в виду школу высшего типа, подобную той, что некогда существовала при «Комеди Франсэз».

Театральная школа, которую имел в виду Ирвинг, ни в чем не должна была уступать лучшим учебным заведениям для архитекторов и музыкантов. Мужчины и женщины, исполненные решимости овладеть театральной профессией, обучались бы в этой школе под руководством лучших учителей до тех пор, покуда не превратились в знающих свое дело, надежных профессионалов. По мысли Ирвинга, такая школа выпускала бы квалифицированных актеров и постановщиков, квалифицированных работников сцены разных специальностей, квалифицированных художников-декораторов, певцов и танцоров, может быть, даже квалифицированных драматургов. Прогресс, а не косный предрассудок стал бы руководящим принципом этой школы, и если бы она была создана двадцать лет назад, даже десять лет назад, английский театр уже ощущал бы сейчас, насколько полезно подобное учебное заведение.

Но такой школы нет, как не было в годы юности Ирвинга, когда он в ней нуждался. Ему пришлось учиться урывками, в процессе работы, и он создал много хорошего на основе тех добрых и недобрых уроков, которые преподала ему суровая школа практического опыта. Но ведь на то он и был человеком огромной целеустремленности, работоспособности и одаренности.

У нас в театре «Лицеум» не было «школы» для актеров как таковой. Я никогда по забуду один из моментов «натаскивания», когда мне пришлось мучительно трудно. Как-то раз в 1889 году (в том {133} году я впервые вышел на сцену лондонского театра) Ирвинг препоручил меня заботам Леона Эспиносы-старшего[[233]](#endnote-102) — низенького, футов пяти ростом, человечка с прекрасной головой и живым, острым умом; он был искуснейшим танцором, а в прошлом хорошо знал Александра Дюма-отца (это казалось невероятным, но тем не менее было чистой правдой), который, как рассказывал мне сам этот человек маленького роста и больших способностей, прогуливался с ним по Елисейским полям, опираясь на его плечо, как на трость.

Так вот, во время репетиций «Мертвого сердца»[[234]](#endnote-103) мастер танца отвел меня в пустующее артистическое фойе и показал, как должен вести себя во время пирушки молодой человек XVIII века (мне предстояло играть этого молодого человека ровно через две недели). Я должен был изображать на сцене рисующегося щеголя образца 1789 года, делая то-то, то-то и то-то. Эспиноса точно и подробно продемонстрировал все, что я должен изображать; он был превосходен; это действительно *был* молодой человек XVIII века — и по мимике, и по жестикуляции, и по множеству других блестяще найденных примет. Он в совершенстве исполнил передо мной мою роль. Но тогда как он потратил на оттачивание этой филигранной актерской техники лет сорок-пятьдесят, предполагалось, что я должен выучиться всему этому за три четверти часа. Мне пришлось мучительно трудно, потому что человек должен пройти по меньшей мере трехлетний срок обучения мастерству актера, прежде чем ему можно поручать роль, требующую профессионально свободного владения сотней всевозможных актерских приемов, а я был совсем зеленым новичком.

Ирвинг не мог остановить репетиции и обучать нас исполнительскому ремеслу наподобие того, как инструктор обучает своих учеников. Он мог давать — и давал — нам идеи, которые по большей части оказывались напрасно потраченными на нас; он снова и снова показывал нам, как надо делать то, чего он от нас добивался; проходило некоторое время, и уроки его все чаще начинали сводиться к восклицаниям: «Поторапливайся, дружок, проходи, проходи скорее», которые иной раз раздавались и во время представления.

Если бы он прерывал работу ради того, чтобы учить нас, ему пришлось бы закрыть «Лицеум» и открыть театральное училище — к немалой выгоде нашего поколения и к великому разочарованию его собственного.

Иногда мне приходит в голову такая мысль: а что если бы из двадцати тысяч часов, потраченных им в течение двадцати лет на прием гостей, Ирвинг уделил, скажем, половину этого времени театральному училищу при «Лицеуме» — училищу, которого никогда не было, но которое могло бы существовать, если бы ему вздумалось создать его? Не лучше ли бы употребил он тогда свое время?

Но, с другой стороны, отнять у Ирвинга даже десять тысяч часов, в течение которых он оказывал гостеприимство ближним, скорее всего значило бы укоротить его жизнь. Преподавание, наверное, изнурило бы его, тогда как, принимая гостей, он отдыхал, К тому {134} же на этих обедах, банкетах и веселых вечеринках он пользовался каждым удобным случаем, чтобы изучить лицо, жест, а подчас и всю манеру человека и, значит, обогатить свое исполнительское мастерство. Брэм Стокер рассказывает нам в своей книге об Ирвинге, что тот долго и безуспешно искал человека, которого он мог бы взять за образец для исполнения роли Дигби Гранта в «Двух розах», и наконец случайно повстречался с нужным ему типажом на одном из приемов.

И все же нам остается лишь горько сожалеть о том, что Ирвинг не основал театрального училища в более поздний период своей жизни, например в 1902 году, после того как у него отобрали «Лицеум». Ведь театральное искусство в Англии по сей день остро нуждается в таком учебном заведении.

Хотя Ирвинг никогда не учился в театральной школе, у него были учителя, и их влияние прослеживается в его творчестве.

#### Учителя

«Интересно, как играл Гаррик Гамлета в той сцене, где актеры разыгрывают пьесу? — спрашивает себя едва ли не каждый артист, которому предстоит сыграть эту роль. — А Кин, а Кембл? Что делали они и как они это делали?» В тот же день он отправляется к собрату актеру и вопрошает:

— Скажи, что делал в этой сцене Кембл?

— Ну, Боуден[[235]](#endnote-104) на этот счет говорит…

Если же коллега не сошлется на Боудена, то скажет что-нибудь в таком роде:

— Эверард (или Смит, или кто бы то ни было еще) рассказывает, что будто бы когда Гаррик восклицал: «Мышеловка», он принимал вот такую позу, — и с этими словами коллега принимает позу, о которой идет речь.

Иногда полученная информация оказывается более содержательной, куда более содержательной, но, в общем-то, передача подобных преданий — дело слишком сложное, чтобы быть успешным. Очень уж многое выпадает в процессе передачи. Так, например, устные рассказы о том, как миссис Сиддонс играла леди Макбет в сцене хождения во сне, взаимно противоречивы; противоречат друг другу и сохранившиеся графические изображения. По одному свидетельству, она стоит как вкопанная, по другому — мечется по сцене. Чему же верить? По одним сообщениям, она «все время двигала руками, словно отмывая их»; по другим же сведениям, она «изображала все переживания через мимику». Так что из рассказов о том, как играли его предшественники, наш актер почерпнет не так уж много. Однако ни один актер и не должен стремиться к тому, чтобы сделать при исполнении традиционных ролей нечто такое, чего еще никогда не делалось раньше; пусть он лучше позаботится о том, чтобы сделать то, что уже делалось до него, но сделать *иначе*. Ирвинг исполнял роли Шейлока, Лира и Отелло так же, как и другие его предшественники, но исполнял иначе, по-своему; в других же случаях он творил новее — например, когда играл {135} Маттиаса в «Колокольчиках», где все от начала до конца было создано им самим.

Кто помог Ирвингу стать великим актером?

Во-первых, на помощь Ирвингу пришли старые актеры и их традиции, которые он прочно усвоил. Они были переданы ему и в виде изустных преданий, переходящих от актера к актеру, и через книги Гейне, Байрона, Лэма, Боудена, Хэзлитта, Киркмана[[236]](#endnote-105) и десятка других авторов.

Во-вторых, ему оказывала помощь Эллен Терри. Тут мы должны проявить большую осторожность в своих суждениях. Ее помощь не имела четко выраженного характера, и поэтому дать ей правильную оценку не так-то легко. Терри помогала Ирвингу своим сочувствием, которое шло от признания его громадных талантов; наконец, — как бы это сказать? — неплохими советами, которые она давала ему в течение многих лет. Но утверждать, что благодаря ее помощи Ирвинг стал тем актером, каким он уже сложился в 1871 году, было бы так же нелепо, как объяснять победы молодого Бонапарта влиянием Жозефины на Наполеона. Столь же нелепо было бы и утверждать, что Э. Т. ставила спектакли — самостоятельно либо совместно с ним. Спектакли ставил только Ирвинг, а потом, постепенно показывая ей сцену за сценой, он спрашивал, какого она мнения о постановке. Эллен Терри пишет в своих воспоминаниях, что он всегда твердо знал, чего хочет, и не имел никаких сомнений на этот счет, но любил при каждой возможности советоваться с ней. «Без Эллен Терри не было бы Ирвинга» — какая глупость говорить так! Это еще глупее, чем сказать, будто без Ирвинга Эллен Терри не стала бы такой большой актрисой. Они составляли замечательный дуэт, в котором каждый оставался самим собой, но первую скрипку, бесспорно, играл Ирвинг.

Плохо тут было лишь одно: Ирвинг принадлежал к числу людей, которые не дают себе передышки в работе; они идут вперед и вперед, покуда не упадут замертво. Она так не могла; она несколько устала от непоколебимой решимости человека, продолжавшего шагать вперед наперекор судьбе. Провалов он не знал никогда, но, становясь с годами медлительней, меньше думал о препятствиях, преодолевая их до конца своих дней. Она, возможно, хотела бы — кто знает? — чтобы он избрал иной путь; она ведь тоже начала ощущать бремя лет — это она-то, вечно молодая. И вот он двинулся дальше один, и дорога, фигурально выражаясь, привела его на север, тогда как она была вынуждена остаться на прежнем месте, на юге. Никакой ссоры между ними не было. Кое‑кто нашептывал Генри Ирвингу: «На что вам нужна Эллен Терри?» Кое‑кто строчил в письмах к Эллен Терри: «На что Вам сдался Генри?» В конечном счете все это ничуть не меняло дела. У каждого из нас есть свой путь, которым мы должны идти до конца, — у нас, у меня и даже у фонарщика. Как замечательно, если на десятилетнем отрезке этого пути у нас окажется постоянный спутник… какое чудо, если нам доведется прошагать вместе двадцать лет… Ирвинг и Эллен шли одной дорогой двадцать три года.

{136} Ни об одном человеке Эллен Терри не говорила с таким восхищением, с такой любовью, с таким уважением, как об Ирвинге. В продолжение многих лет я ежедневно слышал от нее самые восторженные отзывы о нем. А ведь впечатлительный молодой человек, как никто другой, может почувствовать и оценить волнующее очарование таких слов и лучше кого бы то ни было способен отличить правду от лжи. Я слышал прекрасные оратории в его честь. Если бы я мог сейчас напеть что-нибудь из них!

Такова была ее помощь. Но творчество Ирвинга испытало на себе и более ощутимое влияние. Вспомним, что еще до того, как началось сотрудничество Ирвинга и моей матери на сцене «Лицеума», Ирвинг создал роли Маттиаса в «Колокольчиках» и Карла I, Лесюрка и Дюбоска в «Лионском курьере», Филиппа Испанского в «Королеве Марии» и Людовика XI в одноименной пьесе, поставил «Гамлета», «Макбета», «Ричарда III», «Ришелье» и сыграл в этих спектаклях заглавные роли. У кого же почерпнул он необходимые знания, кто помог ему осуществить эти постановки и создать эти роли? В этой связи можно назвать имена Чарлза Кина, Фелпса, Диона Бусико, Фехтера, Планше, Доре, Домье, У. Джилберта[[237]](#endnote-106) и некоторых других.

Не имея за своими плечами никакой школы, он сам выбирал себе учителей. Так поступает каждый умный человек, хотя далеко не все оказываются столь способными учениками.

### Манера Ирвинга

На всевозможных приемах, которые Ирвинг устраивал в «Лицеуме», царила, несмотря на щедрое гостеприимство хозяина, известная скованность — нечто такое, что мешало молодым и слишком впечатлительным людям признать их атмосферу веселой. Причиной тому была одна странная вещь, которую мы условимся называть «манерой Ирвинга».

Манера Ирвинга и впрямь отличалась большой странностью. Он словно был одержим каким-то загадочным демоном, который наводил на людей ужас.

Мне кажется, я знаю, в силу чего он производил такое впечатление. И вот ведь что поразительно: это обманчивое впечатление питала его одержимость театром!

Актеры имеют обыкновение играть не только на сцене, но и в жизни. Но большинство актеров, лицедействующих в жизни, делают это по какой-то очень неясной причине до того плохо, что их игра совершенно неинтересна. Генри Ирвинг делал это потому, что ему и в голову никогда не приходило заниматься чем-либо еще. Как не приходили ему в голову мысли, которые не имели бы отношения к театру.

Если он сидел в саду, сад превращался для него в сцену и он мысленно отмечал каждую мелочь, которая могла бы когда-нибудь пригодиться ему в работе. И когда он делал эти мысленные пометки, {137} черты его приобретали необычайно сосредоточенное и вместе с тем отсутствующее выражение. Оно не было напускным — в этом смысле манера Ирвинга не являлась игрой, — но в нем с такой силой проявлялась самая сущность любви к тому, чему он был предан всей душой, что оно могло ужаснуть вас, если только вам случайно не было известно, о чем он думает, что ему видится и слышится, какие наблюдения он запечатлевает в памяти.

Вот как раз эта странная манера Ирвинга держать себя и казалась людям таинственной, потому что они редко сталкиваются с такой целеустремленной сосредоточенностью. Ведь трудно представить себе, чтобы человек с утра до ночи думал только об одном, видел только одно и только одно имел в виду, о чем бы ни говорил.

Если кто-нибудь показывал ему картину, Ирвинг видел в ней лишь то, чем он мог бы воспользоваться для сцены — для декораций или для чего-нибудь еще в этом роде. Если в его присутствии исполняли сонату или песню, он, слушая, думал единственно о том, как можно было бы использовать эту вещь в театре «Лицеум». По окончании исполнения он что-нибудь говорил об услышанной музыке, продолжая думать о ее сценическом применении; и если вы относили сказанное им к чему-нибудь другому помимо сцены — а так поступал каждый, — то слова его казались в высшей степени загадочными.

Круглый столик, окрашенный в зеленый цвет, за которым я пишу эти строки, будет для каждого, кто увидит его, обычным круглым столиком с зеленым верхом; для Ирвинга же он стал бы чем-нибудь из третьего действия «Венецианского купца» или из «Отелло». Эта одержимость вполне могла внушать непосвященным ужас.

Говоря, что Ирвинг играл не только на сцене, я меньше всего хочу, чтобы какой-нибудь молодой человек подумал, будто он изображал из себя шута или держался с броской «театральностью». Ничего подобного! Ирвинг играл самого заурядного англичанина, какого только можно представить себе. Одевался он просто — настолько просто, что никто никогда не замечал, во что он одет; вместе с тем его костюм являл собой совершенство. Никто не отмечал никакой странности в его походке, потому что по улицам он ходил обыкновеннейшим уличным шагом. Когда он шел с Графтон-стрит к клубу Гаррика, его ноги, которые во время спектакля, как я уже рассказывал, выделывали, повинуясь его воле, необыкновенные танцевальные па, шагали ровно и просто, как ноги любого другого пешехода. Внимательно наблюдая за ним, вы замечали, как виртуозно владеет он своими ногами; впрочем, он виртуозно владел всем своим существом; ни один человек не умел управлять собой лучше, чем он. Что-то от этого контроля над собой мы обнаружим в манерах очень хорошего священника. Что именно? Отсутствие угловатости — ни одного резкого движения, — безошибочность каждого жеста. Дисциплина тела — вот что это такое; между прочим, этот самоконтроль тоже являлся одним из компонентов странной «манеры» Ирвинга.

{138} «Странной» не в том смысле, в каком употребляет это слово Яго, который произносит его, притворно хохоча. Ирвинг держался очень просто: он брал чашку чая точь‑в‑точь так же, как вы и я; чай отпивал, уверяю вас, незаметно, не привлекая ничьего внимания; никогда не ставил чашку со стуком на стол и не цитировал Шекспира, хрустя ломтиком хлеба, подрумяненным на огне. По улицам с будничным видом он, правда, не слонялся; его походка и манера говорить были безупречны, но многие его замечания носили случайный, ничего не значащий характер; суждения, которые Ирвинг высказывал о тех или иных людях, не всегда отличались глубиной, потому что сплошь и рядом он совсем и не думал об этих людях — только об их внешности и манере держаться. Фиксировать все его случайные замечания о людях, эти так называемые «злые выпады» Ирвинга, — значит фиксировать наиболее в нем тривиальное; самое подходящее место для таких записей о его «выпадах» — корзина для бумажного мусора. Ирвинг не был остроумцем вроде Уистлера и Уайльда[[238]](#endnote-107). Свои мнения он формулировал молча и чаще всего оставлял их невысказанными. Но рано или поздно эти мнения получали выражение в его работе. Не этот ли процесс наблюдаем мы также в жизни и творчестве многих и многих художников? Ведь чаще всего художники полностью выражают себя только в своих произведениях. Вполне может статься, что невысказанное мнение Ирвинга об Элеоноре Дузе или о готической архитектуре нашло выражение в его исполнении роли Томаса Беккета или капрала Брустера[[239]](#endnote-108), а какое-нибудь его тонкое суждение о Саре Бернар, может быть, выразилось только через мимику его Мефистофеля в третьем действии «Фауста».

Я не слыхал, чтобы он делился с кем-либо своими впечатлениями от игры двух великих актрис, приезжавших в Лондон, но мне кажется, что, если Ирвинг и побывал на спектаклях, в которых они играли, — по-моему, он посмотрел по одному спектаклю с участием той и другой, — он их попросту не увидел. Этим я хочу сказать вот что: то великое, что волнует нас в театре, прошло мимо его сознания как нечто несущественное. Нельзя представлять дело так, будто, посмотрев на них, он решил поиздеваться или посмеяться над столь славными созданиями, — нет, он, вне всякого сомнения, *попросту не увидел их*. Подумайте о том, как различна природа зрителя и актера и какая огромная пропасть отделяет одного от другого. Ну что может увидеть великий актер на спектакле с участием другого великого актера? Отдельные технические детали: штришок здесь, штришок там… какая-нибудь мелочь заинтересует его больше, чем нечто более важное. Великий актер меньше, чем кто-либо другой, нуждается в том, чтобы театр волновал его как зрителя. Об изображаемом персонаже он знает все — поэтому персонаж не взволнует и не изумит его. Умение другого актера менять весь свой облик тоже не вызовет у него удивления. Его не обманут уловки и ухищрения ремесла, само назначение которого — обманывать. Вы ведь никогда не видели, чтобы клоун-зритель смеялся тому, как другой клоун, работающий на манеже, профессионально исполняет репризы и {139} умело падает плашмя на спину. Возможно, он подсчитает, сколько времени занимает у его коллеги исполнение репризы; вот это вполне может его заинтересовать. Но лицо коллеги-клоуна его не насмешит, тогда как мы, простые зрители, так и покатываемся со смеху. Дело в том, что мы с вами — хорошая публика, а великий актер хорошей публикой быть не может. Вероятно, поэтому великий Сальвини, чью память я чту, так нехорошо написал об Ирвинге в своих «Мемуарах»[[240]](#endnote-109). В бытность свою актером я не мог оценить вечер, проведенный в театре в качестве зрителя, так, как я научился ценить это удовольствие, оставив сцену; сейчас, когда я не играю уже целую вечность, я считаю себя одним из лучших зрителей на свете.

Другая причина, по которой он не высказывал своего мнения об игре собратьев-актеров (за исключением случайно оброненных поверхностных замечаний), возможно, заключалась в том, что сам он ни в грош не ставил ничьи суждения о его собственной игре; ни похвалы, ни порицания не производили на него никакого впечатления — так неужели, спрашивал он себя, его отзывы произведут какое-то впечатление на других актеров, если у них есть голова на плечах? Он льстил себя надеждой, что любой актер по меньшей мере — человек с головой. Расстроенный какой-нибудь погрешностью в актерском исполнении, он ограничивался краткой репликой: «Чертовски плохой актер», — но я никогда не слышал, чтобы он сказал о ком-либо «чертовски хороший актер», хотя время от времени мне случалось бывать с ним в театрах. Когда Ирвинг говорил, что актер плох, он не давал критическую оценку его игре, не высказывал свое мнение на этот счет — нет, он бывал тогда по-настоящему встревожен и обеспокоен; его сердило, что кто-то оказался таким «чертовски плохим актером»; всерьез огорчаясь, он держался внешне спокойно.

В глазах Ирвинга быть Актером значило невероятно много, и в простодушии своем, в гордом своем простодушии, он полагал, что столь же много значит это для каждого исполнителя. Я беру на себя смелость утверждать, что пламя, пылавшее в нем, было таким жарким, а его вера в высокое предназначение Актера так сильна, что всякий раз, когда он обнаруживал у актеров отсутствие горения и легкомысленное отношение к тому, что для него являлось поистине священным долгом, Ирвинг испытывал глубокие страдания. Пусть это покажется вам странным, может быть, даже несколько нелепым, но если вы не были с ним знакомы, поверьте мне на слово: именно та концентрированная фанатичная радость, которую давало ему его актерское призвание и которую он удерживал в себе усилием своей могучей воли, делала его тем великим человеком, каким он был, тем величайшим актером, какого многие из нас знали. Актеры его труппы обожали его, и хотя ему так и не удалось разжечь в них жаркий огонь самоотдачи, они с гордостью служили фоном для его пламенного гения.

Ирвинг не был счастливым человеком в том смысле, в каком считается счастливым человек сангвинического темперамента, — ему доставлял счастье только «экстаз воли». Лишь преодоление трудностей {140} делало его счастливым. Именно благодаря «экстазу воли» (это выражение позаимствовано мною у Ницше) его игра приобретала вдохновенный характер. В этом смысле его вдохновение имело видимость некоторой форсированности, а такое форсированное вдохновение является вдохновением духа. Только люди, никогда не видевшие Ирвинга на сцене, могут называть его манеру игры «джентльменской», «культурной», «интеллектуальной». Обладая той властью над собственной душой, о которой говорит Шекспир, Ирвинг — по контрасту — больше всего любил исполнительскую манеру актеров, игравших без всякого усилия. Если он когда-либо бывал счастлив, то именно в те минуты, когда наблюдал такую игру — может быть, менее глубокую, но более жизнерадостную.

Вот это-то и побудило его выбрать Эллен Терри в качестве актрисы на первых ролях своего театра.

И надо отметить, что не Ирвинг заменил ее (редкий случай в антрепренерской практике); она сама, полагая — без всякого к тому основания, — что начинает стареть, и боясь обременить Ирвинга, покинула его, и он продолжил свой путь в одиночестве.

Мне всегда хотелось узнать, кто первым задал идиотский вопрос: «Был ли Ирвинг на самом деле великим актером?» И кто продолжал задавать его. И почему кое-кто пытался ввести весь мир в заблуждение, утверждая, будто Ирвинг был кем угодно — великим художником, великим человеком, — но только не великим актером. Это все равно что говорить об Эллен Терри — и ведь говорили же! — будто она не великая актриса, а великая женщина с великим обаянием и великим сердцем. Для меня все тут предельно просто: если какая-нибудь актриса сможет сыграть Офелию в четвертом действии «Гамлета» — в сцене безумия — так, как играла Эллен Терри, она, вне всякого сомнения, актриса великая. Я перевидал множество Офелий, и все они были в этой сцене смешны. Вспоминаю, как играла Эллен Терри в «Много шума из ничего» и «Венецианском купце», — по сравнению с ней исполнительницы, которых я видел в Европе и которые считались опытными актрисами, попросту не умели играть. Эллен Терри была истинной дочерью Шекспира, и когда она говорила на сцене шекспировской прозой, казалось, что она лишь повторяет слова, которые слышала дома — буквально сегодня утром. Казалось, не может быть ничего легче этого, и непосвященная часть публики заключала, что делается это так же легко, как выглядит, и, значит, не может быть игрой, а является чем-то «естественным». Другая же часть непосвященной публики, видя Ирвинга, понуждающего свою душу, твердила: «Это настолько неестественно, что не может быть игрой — тут и не пахнет искусством». А все дело, по-моему, заключалось в следующем: определенные люди в определенный час входят в театр в весьма неопределенном настроении; им как будто нравится то и вроде бы не нравится это, и вот они, скучающие, пресыщенные жизнью, сталкиваются с чем-то таким, что безусловно является самим собою. «Ну, это уж слишком!» — решают они и, наконец-то взбодрившись, с категорическим видом выражают свое подчеркнутое неодобрение.

{141} Вот таким-то образом эти непосвященные критики и объявили, что Эллен Терри — не актриса, ибо она слишком естественна, а Ирвинг — не актер, ибо он слишком неестествен. Но критики так и не смогли объяснить, почему в переполненном зале царила во время спектаклей такая напряженная тишина; почему зрители смотрели и слушали затаив дыхание; и почему после того, как занавес опускался, эта традиционно сдержанная британская публика принималась дружно размахивать платками и шляпами и разражалась неудержимым восторженным ревом, бурей аплодисментов и криками «Браво! Браво!!»

### Смерть Ирвинга и последующие события

Целых двадцать лет прошло после смерти Генри Ирвинга, если считать датой его смерти тот день, когда мы услышали о его кончине в Брэдфорде; если же считать с того дня, когда он действительно умер, то после его смерти прошло тридцать два года.

Уточняю: в 1898 году ему нанесли первый смертельный удар в спину, а в 1902 – 1903 годах его прикончили. В 1898 году театр «Лицеум», которым он управлял, и, надо сказать, управлял идеально (насколько я знаю, на его руководство не было ни единой жалобы), — в 1898 году «Лицеум» капитулировал. Ирвинг утверждал в своем театре шекспировскую традицию, великую английскую традицию — в сущности, лучшую в мире традицию (лучшую не потому, что она английская, а потому, что она была и, надо надеяться, всегда будет незыблемой), — которая предписывает делать дело как только можно лучше и во имя самых высоких идеалов. Итак, в недоброй памяти 1898 году лондонские дельцы превратили театр в акционерное общество «Лицеум», тогда как с такой же легкостью могли бы превратить его в Национальный театр. Казалось, это последнее было так очевидно, так легко осуществимо — особенно если учесть, сколько сильных мира сего побывало в гостях у Ирвинга в том же «Лицеуме» за предыдущие двадцать семь лет. Полистайте книгу Бреретона «Жизнь Ирвинга», и вы увидите, как много было у него друзей и на какую мощную поддержку он, казалось бы, мог рассчитывать. Ведь с ним дружили чуть ли не все влиятельные люди Англии!

Итак, идея национального театра так никогда и не была проведена в жизнь, а Ирвинг из-за этого ушел из жизни[[241]](#endnote-110).

Сразу после смерти Ирвинга люди начали переоценивать в своем сознании его роль и недооценивать его истинное значение, которое до сих пор не получило должного признания. Те, кто был склонен переоценивать его прижизненную роль, старательно поддерживали так называемую «ирвинговскую традицию», которая в действительности не успела за недостатком времени стать традицией. Слепо подражая ему, они подпирали свои театры теми же подпорками. У некоторых из них это очень ловко получалось, и они нашли, что заниматься этим — прибыльно, а прибыль — довод весьма убедительный. {142} Разве не забота о прибыльности лежала в основе предполагаемого учения Ирвинга? Впрочем, тут будет уместно отметить, что эти подражатели брали у Ирвинга только то, что сам он, в конечном счете, взял у Чарлза Кина: роскошный постановочный стиль, стремление к исторической точности, массовые сцены — одним словом, все то, что в «научной» постановочной манере Кина било на внешний эффект. Они не взяли — и не могли взять — у Ирвинга того единственного, что вносило жизнь в подобные постановки, — присутствия его личности.

А коль скоро Ирвинга, вокруг актерской личности которого только и удавалось выстроить такого рода постановки, больше не было, следовать его методу значило в действительности отдавать дань показному в расчете на дешевый успех. С коммерческой точки зрения это вполне себя оправдывало, и, конечно же, в скором времени об этих способных последователях Ирвинга («последователях» в том смысле, что они следовали изготовленному им образцу; они не стремились стать его духовными продолжателями) заговорили с величайшим пиететом. Метод ведения театральных дел, разработанный Кином и Ирвингом, оказался столь действенным, что даже сумел обеспечить успех «последователям» после смерти обоих его создателей. Да, эпигонам сопутствовал исключительный успех; они преуспевали, тогда как сам Театр терпел ущерб — боюсь, что факт этот не подлежит сомнению. Театральные залы заполняла новая публика, плохо знакомая с Ирвингом; таким образом, новый театральный зритель был обманут и произошла обычная вещь: старые непоколебимые приверженцы Ирвинга удалились на покой и перестали ходить в театры, а ученики Ирвинга разбрелись кто куда; одни обзавелись новыми учителями, другие пошли своим собственным путем. Но независимо от того, обрели они новых учителей или нет, все они сохранили верность своему старому руководителю — пусть никто не заблуждается на этот счет.

Однако любовь к Ирвингу, восхищение его достижениями и горе, вызванное его смертью, были столь искренни, что некоторые зрители, критики и актеры пришли к ошибочному заключению, что, раз Ирвинга больше нет, ничего хорошего от театра ждать не приходится. Конечно же, то был культ знаменитости, доведенный до нелепой крайности, но поклонники Ирвинга были подвигнуты на это любовью и преклонением. Если бы эти экстремисты только лишь горевали по поводу того, что нашего любимого руководителя больше нет с нами, мы разделили бы их скорбь, но они выражают к тому же чувство мрачного отчаяния и пессимистическое убеждение в том, что теперь никакие изменения к лучшему на английской сцене невозможны, так как один только Ирвинг мог бы произвести их, — а уж это, позвольте прямо сказать, сущий вздор.

Ибо в действительности к моменту смерти Ирвинга уже существовало новое движение за преобразование театра. Хулители этого движения, возглавляемые опять-таки Бернардом Шоу, сразу же принялись представлять наши цели в ложном свете. На самом же деле это было попыткой вдохнуть новую жизнь в старое как мир {143} и вполне благонамеренное движение, попыткой возродить изнутри наш европейский театр. Одним словом, мы стремились пробудиться и тем самым пробудить наш дом — театр. Мы делали то же, что делал Ирвинг, но делали это по-своему.

Если мы встали на неправильный путь, нам придется пожалеть об этом, но постепенное и все более широкое признание нашей работы в Европе и Америке, а также высокая оценка наших постановок и даже некоторых диковинных теорий, по-видимому, служат убедительным доказательством того, что мы на верном пути.

Прежде чем продолжать, я должен, к великому моему сожалению, признать, что в Англии наше движение все еще не получило развития — может быть, по моей вине. В 1900 году я был единственным в Англии человеком театра, освободившимся от власти старых представлений, и посему я представляю это новое движение в нашей стране. Но в силу особенностей своего характера я бессмысленно потратил после 1904 года слишком много времени, бросая вызовы старому театру, вместо того чтобы, утвердившись в каком-нибудь одном театре, методично, одно за другим представлять доказательства совершенства наших идей и планов. Кроме того, мне не терпелось познакомиться с положением театральных дел на Европейском континенте, и с этой целью я посетил Россию, Германию, Францию, Голландию. Скандинавию и Италию. Я привнес в театральную жизнь этих стран идеи, немало способствовавшие улучшению работы их театров после 1904 года. Не забывайте, что эти идеи были занесены туда англичанином. Однако не забывайте и того, что я воплощал их там, потому что не нашел во всей Англии такого места, где я смог бы надежно пристроить их, опробовать и разработать на благо английского театра.

Но дабы никто из моих читателей не сделал из сказанного мною неверного вывода, что кто-либо из англичан может претендовать на роль вдохновителя всего европейского театра, напомню, что во всех краях, где я побывал, я познакомился с замечательными театральными деятелями, имевшими свои собственные блестящие идеи, которые они осуществляли на практике — кто в маленьких, кто в больших театрах; одни делали это в арендованном театральном здании, другие — в специально построенном для них театре, третьи — скитаясь, как и я, по свету, распространяя повсюду свои идеи и получая взамен одни много, другие — почти ничего. Двоих из них я назову отдельно: Айседора Дункан и Аппиа. Первыми взялись за дело обновления искусства театра Станиславский, Рейнгардт, Мейерхольд, Фортуни, Роллер, Линнебах и Дягилев со своей труппой, затем у них появились последователи: Копо, Питоев, Таиров, Комиссаржевский, Пискатор, Жуве, Бати и другие[[242]](#footnote-134) [[243]](#endnote-111). Среди них один мог быть актером, другой — художником-декоратором, третий — режиссером, четвертый — импресарио; реже встречались среди {144} них творцы, подлинные питомцы муз, — я знал только двух и когда-нибудь о них напишу. Но все они, великие и малые, стремились сказать новое слово в драматическом искусстве. Ирвинг выражал драматическое новыми средствами, и я, его ученик, последовал его примеру. По-новому увидеть старое — вот в чем состояла наша главная идея, и эта идея уже внесла свежую струю в ту сферу театрального зрелища, которая начала было клониться к упадку, — в постановочно-декорационное искусство; мало-помалу эта идея оказывает воздействие на актерскую игру, балет, оперу и даже драматургию.

Предпринятое нами не было ни великой революцией, ни грандиозной реформой: мы просто-напросто произвели кое-какие обычные и назревшие перемены, причем не довели еще наше дело до конца.

И это новое движение — его английская часть — приветствует Ирвинга как своего вдохновителя и всегда будет чтить его. Я хотел выразить это на страницах моей книги, которая подходит теперь к концу, но в которой автор старался дать понять читателям, что мы продолжаем традицию — традицию не одного только Ирвинга, но и других гигантов, которые были его предшественниками и которых он чтил. Нашему новому движению суждено победить. Для победы ему требуется то же, что требовалось Ирвингу и отсутствие чего погубило его. Короче говоря, нашему движению требуется хорошая поддержка. Но оно молодо и обязательно победит в любом случае — даже если не получит такой поддержки. И победить ему помогут, помимо всего прочего, любовь и уважение к Генри Ирвингу. Генри Ирвинг поставил последнюю точку в конце длинной главы истории театра — мы начали новую главу.

### Эпилог

Для Ирвинга главным была игра, а не декламация. Хотя каждому слову роли он придавал самое большое значение, он обязательно сопровождал речь игрой: играл и до того, как произнести реплику, и после.

Прежде чем вымолвить фразу или отдельное слово, Ирвинг всегда делал что-то такое, благодаря чему у зрителя не оставалось ни малейшего сомнения в том, что должна значить эта реплика; в иные слова он вкладывал особый смысл. То был актер, а не марионетка в руках драматурга.

В пьесах, где смысл каждого слова был разжеван автором, а сами слова звучали предельно скучно и тупо, Ирвинг умел так сыграть до и после произнесения этих слов, что они приобретали у него новое, ирвинговское значение. Иной раз целая сцена представляла собой лишь последовательность актерских действий, а банальные реплики являлись не больше как подпорками для игры — чем-то вроде колышков, поддерживающих растения. Вот тогда-то все мы обращались в зрение и слух; вот тогда-то нас брало за сердце; вот тогда-то мы по-настоящему понимали, что такое актер. (Неужели никто из нынешних актеров не поможет нам понять это сегодня?)

{145} Например, две последние сцены «Колокольчиков», последняя сцена «Людовика XI» и последняя сцена «Лионского курьера» построены, быть может, и неплохо, но написаны далеко не так хорошо, как мог бы написать их Макс Бирбом[[244]](#endnote-112) — единственный среди современных драматургов, которому эта задача оказалась бы по плечу. Прочтите заключительные сцены этих пьес, и вы, наверное, согласитесь со мною, что они написаны из рук вон плохо. Может быть, вы даже с недоумением спросите: как вообще можно сыграть это? Актеры-то знают как, но вы, возможно, просто диву даетесь.

Любопытно отметить, что Ирвинг не стремился выставить напоказ свое актерское мастерство; особенно уместно отметить это в данном случае. Если драматург сделал свое дело на удивление хорошо и перед актером не возникает никаких трудностей (как, скажем, в отличной короткой пьесе «Успех в обществе»[[245]](#endnote-113)), великий актер не выкладывается до конца: в этом нет надобности. Он полностью раскрывает все свои способности только тогда, когда пьеса — на волоске от краха. Последние сцены этих трех названных мною пьес не будут играться гладко, как бы сами собой, и в руках большинства исполнителей они развалятся, а зрители встанут со своих мест и устремятся вон из зала, чтобы поскорей забрать пальто и шляпу и успеть на поезд, который отвезет их домой. Но когда играл Ирвинг, все зрители сидели затаив дыхание, и лишь с величайшим трудом удавалось убедить их покинуть зал по окончании спектакля: приходилось снова и снова поднимать занавес, потому что снова и снова нарастал энтузиазм публики, пораженной его удивительными актерскими способностями. Это не было театральной хитростью — потрясенные люди забывали о поездах, о трамваях, о потере какого-то там часа.

«Это нечто исключительное!» — говорили их разрумянившиеся от волнения лица, их заблестевшие глаза, и они оставались на своих местах — полный театр, — аплодируя ему так, как не аплодируют ни одному современному актеру.

Прочтите теперь последние акты этих пьес. И если вам покажется, что заключительный акт «Колокольчиков» написан не так уж плохо, то, во всяком случае, вы не сможете отрицать, что заключительный акт «Лионского курьера» просто ужасен.

И вот теперь вы недоумеваете: почему великий, гениальный актер отдает предпочтение подобным беспомощным пьесам перед более совершенными произведениями, которые являются таковыми и в наших с вами глазах и в глазах великого актера.

«Чем это объясняется?» — спросил я Великого актера[[246]](#footnote-135), вообразив, что разговариваю с ним. И, насколько я понимаю, он ответил мне так:

«Будет преувеличением утверждать, что хорошо написанная пьеса — ну, скажем, “Школа злословия” — не может быть сыграна шестнадцатью хорошими актерами, подобно тому как было бы преувеличением {146} утверждать, что хорошая симфония, как, например, Шестая симфония Чайковского, не может быть сыграна оркестром, состоящим из хороших музыкантов. Хороший актер подобен хорошему инструменталисту. Но в обоих этих случаях главное — ансамбль.

Вот и все, что можно сказать о хороших актерах. Перейдем теперь к актеру великому.

Великий актер и очень талантливый актер — две совершенно разные породы. Никогда не бывало, чтобы на одной сцене играли вместе шестнадцать великих актеров, тогда как шестнадцать талантливых — вещь вполне возможная. В теории ни один актер не может быть чем-то большим, чем первоклассным исполнителем, но на практике встречаются исключения, которые лишь подтверждают общее правило. Я один из тех, кого называют великими артистами, и кое-кто считает меня довольно неудобной фигурой — исполнителем, который часто бывает очень хорош и часто (по их разумению) — очень плох. Рассуждая теоретически, было бы лучше, чтобы все актеры постоянно играли хорошо, а не превосходно сегодня и из рук вон плохо завтра. Ведь с шестнадцатью стабильно играющими хорошими актерами (если бы удалось их найти) можно составить труппу, способную сыграть любую высокохудожественную пьесу, умело построенную и отлично написанную, а это, как всякий идеал, — безусловное благо. Но каким бы прекрасным ни был этот идеал в теории, он редко воплощается в жизнь. В принципе, в каждом большом городе найдется место и для театра, который сможет похвастать группой хороших актеров, и для театра, чьим единственным преимуществом будет гениальный актер. Какое счастье выпадет на долю зрителей, получивших возможность посещать оба театра!

Конечно, и у созвездия актеров и у гения-одиночки появятся свои фанатичные поклонники, которые постараются испортить театралам праздник, разжигая соперничество там, где его раньше не было, и пытаясь помешать широкой публике наслаждаться обоими видами театрального искусства. В ту пору, когда в Лондоне играл индивидуалист Ирвинг, Джон Хейр вместе с супругами Кэндал[[247]](#endnote-114) и другими прекрасными комедийными актерами образовали отличный ансамбль. Как и всегда, ярые поклонники пытались посеять недоброжелательство, но Лондон, слишком большой, чтобы реагировать на эту мышиную возню, любил и ценил как театр Ирвинга, так и труппу Хейра.

Однако гений и ансамбль плохо сочетаются: у них разные цели, разные пути и разный — прямо противоположный — строй мыслей. Хотя я высоко ценю такие сыгранные актерские труппы, работать с ними я не могу. Предложите гениальному актеру — скажем, мне — сыграть в “Школе злословия”, и первое, что я скажу по прочтении пьесы, будет: “В этой пьесе для меня нет роли, поскольку я не смогу сыграть и сэра Питера, и Джозефа, и Чарлза, и сэра Оливера”.

Услышав такое, вы подумаете, что я отъявленный хвастун, — и будете неправы. Вы спросите меня, что я хочу этим сказать, и {147} я еще больше рассержу вас своим ответом: в этой пьесе нет роли, которая была бы достаточно большой для меня.

Вы, конечно, вне себя от возмущения, но постарайтесь поразмыслить над этим спокойно и по возможности понять, что я имею в виду. А я имею в виду вот что: так уж мне на роду написано — работать в одиночку; в натуре каждого гения есть нечто, не позволяющее ему ограничивать себя какой-нибудь малостью, когда его просят сделать что-то на своем лучшем уровне и не более того: у него просто нет этого лучшего уровня. Он весь — из резких скачков; такова и моя сущность. Я подобен дереву, а не охапке срезанных цветов; поместите дерево в изящную вазу, и оно расколет ее… тут уж ничего не поделаешь. Но не вините дерево за то, что ему присуща мощь; вините вазу за то, что она оказалась хрупкой.

Вот так и со мной: поместите меня в пьесу, подобную “Школе злословия” или чеховским “Трем сестрам”, и я все испорчу. Всю жизнь проклинать судьбу, сделавшую меня таким, бессмысленно; я не такой, как все, и ничего тут не поделаешь. Я мог бы горько сетовать на это, но что толку в сетованиях? Куда лучше радоваться тому, что самим своим существованием я доставляю счастье публике.

Видите ли, все дело в том, что, когда я пассивен, как должен быть пассивен хороший актер, я теряю всякий контакт — тогда я никто, пустое место. Вот почему я ищу для себя роль *активную* — мой персонаж, подобно яркому, энергичному человеку в реальной жизни, становится безраздельным хозяином на сцене. Обычно такая роль бывает обрисована драматургом лишь в общих чертах, и я могу многое доделать, домыслить, довообразить. Это моя единственная возможность — неужели вы хотите отнять ее у меня? Что ж, отнимите, и вы обкрадете себя.

Теперь вы понимаете, что я имею в виду, когда говорю, что в “Школе злословия” нет роли для меня? Если я стану играть сэра Питера как роль, требующую гениально яркого исполнения, я загублю превосходную пьесу — разобью изящную вазу. А ведь только так я способен исполнять любую роль. Потому-то я и сказал вам минуту назад, что в этой пьесе нет роли, которая была бы достаточно большой для меня, после чего вы, наверное, мысленно обозвали меня тщеславным глупцом. Поймите, я знаю самого себя и буду очень рад, если публика любезно согласится принять к сведению этот факт.

Далее напрашивается вопрос: а какая же роль является достаточно большой для меня? Отвечу: такая роль, которая дает мне полную свободу и оставляет широкий простор для проявления моего гения… которая сделана лишь наполовину, так что я волен доделать ее по-своему.

Вы спрашиваете, подойдут ли для этой цели роли Гамлета, Макбета, Отелло и Лира. В ответ я скажу, что эти роли действительно открывают передо мной широкий простор, но они не дают мне свободы, хотя, откровенно говоря, сам я и другие гениальные актеры обращались с ними весьма свободно. Вполне ли я прав, поступая так, — это к делу не относится. Важно, что я поступал так. А раз {148} уж я позволял себе такие вольности, я могу с улыбкой непойманного вора признаться, что действовал не в полном соответствии со строжайшими предписаниями безупречно чистой совести.

Поскольку Гамлет и Лир страдают в результате моего вольного исполнения, естественно, что в моменты трезвого размышления я не могу не прийти к выводу, что для проявления моих способностей гораздо лучше использовать вместо великой пьесы пьесу-пустышку. Для этой цели вполне подойдет самая непритязательная, наименее литературная из пьес — голый костяк без каких бы то ни было тонкостей и комплексов, с ясной и однолинейной фабулой.

Итак, мы, гениальные актеры, в действительности предпочитаем показать себя в такой пьесе, которая явно не принадлежит к разряду великих. Вот, например, один из нас — Фредерик-Леметр — взял заурядную мрачную мелодраму “Постоялый двор Адре”, пустую и неглубокую, из числа тех пьес-однодневок, которые обречены кануть в Лету, кануть в прямом смысле слова — как корабль ко дну, и оснастил ее заново, после чего она выплыла из безвестности, прекрасная, как испанский галеон. Париж был поражен. Правильно он поступил или нет — Фредерик-Леметр был прав.

Но, может быть, вам не понравился мой пример. Возьмем другой, более изящный — и из более изящной сферы искусства, — возьмем импровизации Моцарта. Когда он хотел покрасоваться (в конце концов, то же самое делаем, по вашему понятию, и мы, великие актеры, — только и делаем, что красуемся), — итак, что выбирал он, желая покрасоваться, в качестве темы для своей импровизации — пьесу Гайдна или же какую-нибудь незамысловатую простенькую мелодию? Он выбирал последнюю. Сыграв ее один раз от начала до конца, чтобы показать, насколько она проста, он принимался затем делать то же, что и Леметр: выворачивал тему наизнанку, развивал ее здесь, разрабатывал там, заставлял звучать по-новому, и все восхищались его умением импровизировать. То, что делал Моцарт, можно делать и нам, уж поверьте мне. Этим все сказано, и вы не найдете ни одного довода в пользу того, чтобы запретить нам поступать так же».

Дописав эти слова, я остановился, задумался, довольно долго предавался размышлениям, решил не излагать на бумаге то, что пришло мне в голову, отложил ручку, поднял глаза… и увидел перед собой Ирвинга.

Не сочтите это за преувеличение. Я был в доме один — снаружи., правда, завывал ветер (как он вое‑ое‑оет!), — но у меня в комнате было уютно и светло: никакого таинственного сумрака, ничего сверхъестественного, и тем не менее передо мной стоял Ирвинг.

Может быть, вы никогда не видали призраков. У меня же и недели не проходит без того, чтобы мне не явился какой-нибудь призрак. Притом я вовсе и не стараюсь вызывать духов… глянешь, а он тут… или вон там… теперь вот — Ирвинг. Что-то вроде привидения… да, самое настоящее привидение — и его мягкий, добрый голос:

— Ну что, мой мальчик, все пишешь… мм?

{149} Я онемел, но тотчас же привычно поднялся, уступая ему единственный стул.

— Ничего, не вставай, мой мальчик… писание… — тут он добродушно усмехнулся, — писание — чертовски утомительное занятие. Что до меня, то я… гм… редко брал перо в руки.

Ирвинг подошел ближе. Это было странное зрелище: он как; будто бы немного вырос и раздался в плечах.

— Я знаю, о чем ты тут пишешь, — продолжал он. — Вот на этих листках... превосходно, мой мальчик… и, конечно, весьма лестно… много полезного… — Он оборвал фразу на полуслове. — И как же ты назовешь свою книгу?

— Знаете сэр, я думаю назвать ее «О Генри Ирвинге».

Наступило долгое молчание; Ирвинг отошел к стене и наконец спросил:

— А почему бы тебе не назвать ее «О Джордже Бернарде Шоу»?

Это привело меня в некоторое замешательство, ибо я полагал, что книга целиком посвящена Ирвингу; и я ощутил такую же робость, какую всегда испытывал тридцать с лишним лет назад, когда он обращался ко мне.

— Но в этой книге так мало говорится о мистере Шоу…

— Слишком, слишком много, — произнес Ирвинг, бесшумно я молниеносно обернувшись; при этом у него был в точности такой вид, как в те моменты, когда он заставлял каждого из четырех тысяч зрителей напряженно затаить дыхание; в такие моменты он заставил бы зал безмолвствовать, даже если бы на сцену выбежал, корча рожи, клоун. Поэтому я попросил бы вас тоже помолчать.

— Вычеркни-ка это, мой мальчик, — вымолвил он, водя длинным пальцем по строкам рукописи. — Вычеркни это… ты афишируешь саморекламщика.

При жизни Ирвинг, конечно, настоял бы на том, чтобы я вымарал всякое упоминание о Шоу, но сейчас он после длинной паузы добавил:

— Но, может быть, это необходимо оставить. Как я теперь, вижу, — продолжал он, — этот человек причинил огромный вред моей любимой профессии. Вдобавок ко всему он научил театральных критиков презирать Театр. Странные все-таки вещи, мой мальчик, ты утверждаешь в своих книгах. — С этими словами он провел пальцем вдоль ряда моих собственных публикаций на полке. — В Лондоне в мое время мы называли такие утверждения несколько необдуманными, да, необдуманными. Возможно, я назвал бы тогда твои книги дерзкими: высказанные в них мнения весьма предосудительны. — Тут он снова провел пальцем по корешкам моих книг. — Вероятно, их так никто и не прочел, кроме трех-четырех десятков болванов в Англии. Но ты, дорогой мой Тед, всегда любил Театр: я наблюдал за тобой, и я это знаю. И, по-моему, ты всегда любил актера. (Тут я понял, что он имеет в виду одного-единственного актера.) Но актеры, кажется, — едва заметное движение рукой, еще один знакомый жест, пауза, — все вымерли…

{150} Актер, не питающий глубокого уважения к своей профессии, — это не актер. Так было в наше время и, думаю, будет всегда… Играть в пьесе, написанной человеком, презирающим нашу священную профессию… — Умело сдерживаемый гнев придал его голосу странную трепетность. — Стоит только оказать моральную поддержку всяческим Шоу, и скоро дело кончится тем, что священники начнут лобызать края одежды сатаны! Надеюсь, я понятно изложил свою мысль? Человек он, конечно, хороший, добр со своей женой — будем надеяться, — но причиняет чертовски много зла профессиональным актерам Великобритании, ибо наделен умом и способностями.

Ирвинг надолго замолчал, принявшись задумчиво прохаживаться из угла в угол комнаты. Вдруг он остановился и заговорил.

— Да, мой мальчик, пожалуй, тебе следует сказать об этом. Особого вреда это не наделает, но может принести зна‑чи‑тельную пользу. Что касается теперешних профессиональных актеров, то не мешало бы им быть несколько серьезней. Нынешним людям театра не хватает энтузиазма.

— Видите ли, энтузиазм, как это ни странно, считается сегодня несколько дурным тоном, — заметил я.

— Ах, вот как, дурным тоном! — воскликнул Ирвинг с ноткой сарказма в голосе. — Жаль, жаль, — вымолвил он, продолжая расхаживать взад и вперед по комнате, — очень жаль… В эпоху королевы Виктории жил один молодой франт… Бенджамин Дизраэли. Любопытная вещь: большинство произведений современной литературы, написанных нынешними молодыми людьми, основано на пустячках этого щеголя. Так вот, в одной из его книг есть превосходное высказывание: «Никогда, дружище, не извиняйтесь за проявленный вами энтузиазм. Помните, что, поступая так, вы просите извинить истину». — Ирвинг нарочно заменил слово «чувство», фигурирующее в оригинале, словом «энтузиазм». — Сила чувства, энтузиазм, экстаз — все это, конечно, берет начало в… мм… викторианской вере в принципы. А энтузиазм — источник хороших манер. Ведь воспитанность и энтузиазм неотделимы — это обстоятельство часто упускают из виду, но оно очень важно. Я вижу, ты раз-другой упоминаешь в своих писаниях о дурных манерах лондонских антрепренеров, которые ведут дела своих театров так, словно это лавчонки. Напиши-ка об этом еще. — Ирвинг внезапно остановился. — В мое время нам, людям с влиянием, конечно, было достаточно лишь негромко сказать о чем-то, чтобы к нашему мнению прислушались — и что-нибудь предприняли. Но сегодня, я замечаю, приходится вопить, чтобы тебя услышали. Что же, вопи, мой мальчик, вопи, дорогой, и пусть тебя услышат. Нужно изгонять дурные манеры из нашего театра и поднимать энтузиазм его работников. Нужно поднять на щит верность каждого каждому. Рад видеть, — тут он обернулся ко мне, — что все вы, питомцы «Лицеума», верны друг другу. Да, и еще одно: губительная практика. — Слово «губительная» он повторил трижды. — Губительная… губительная. Слишком уж подолгу не снимаете вы с репертуара свои постановки. Мои {151} постановки, конечно, тоже шли подолгу, но ваши не сходят со сцены еще дольше. Милые пьески, эти сегодняшние, и в приятном исполнении, но явно не заслуживают того, чтобы их давать бесконечное число раз. К тому же среди вас есть… э‑э… известные мошенники (те, кто знал Ирвинга, вспомнят, как странно, тихо и зловеще он произносил слово «мошенники»)… известные мошенники, — повторил он, — которые, делая вид, что спасают английский театр, и — подумать только! — объявляя себя художниками, предстают перед уважаемой английской публикой и подсовывают ей бездарный вздор.

Он говорил почти шепотом, так силен был его гнев. Лицо его исказилось и напряглось, как кожа барабана под палочками барабанщика. Его облик не утратил всегдашнего своего благородства, но было видно, что в груди у него клокочет ярость.

— Это гнуснейшее преступление, которое только можно совершить по отношению к нашему благородному театру, сущее надругательство над ним. — Затем его настроение вмиг изменилось. — Ну а чем ты, дорогой мой Тед, зарабатываешь на жизнь? — спросил он.

— О, пишу книги, делаю гравюры и…

— Но ты — большая знаменитость в театральном мире, — перебил он меня, — разве не так? Стал вроде как лидером, а?

Тут прокричал петух.

Ирвинг неторопливо подошел к двери и взялся за ручку.

— Лидером? — отвечал я. — Может быть, когда-нибудь потом, если у меня будут такие же хорошие приверженцы, как у вас.

Он помедлил, посмотрел на меня долгим, пристальным взглядом и, уже стоя в дверях, вымолвил:

— Ну что ж, прощай, — незабываемый мягкий взмах его руки и снова: — Прощай… прощай.

Перевод В. В. Воронина

## Несколько слов о творчестве Э. У. Годвина[[248]](#endnote-115)

В искусстве, как и в жизни, сплошь и рядом случается, что сеет один, а плоды пожинает другой; притом и сами жнецы и те сторонние наблюдатели, что видят их полные закрома, уже не помнят того сеятеля, благодаря которому была собрана богатая жатва, будь то зерно или золото.

Особенно часто это происходит в театре, ибо театр так же плохо помнит людей, творчески обогативших его в прошлом, как плохо он знает людей, которые лучше всех служат ему в настоящем. Театр принимает дар, использует его и… предает забвению дарящего.

Однако каждое следствие имеет свою причину, каждое свершение имеет свои корни в прошлом. Личность каждого человека есть итог не только совокупности его индивидуальных поступков, но и {152} совокупности национальных качеств его бесчисленных предков; сумма современных научных знаний была накоплена в результате исследований, проводившихся тысячами и тысячами забытых ученых, а появлению каждого произведения изобразительного искусства предшествовала долгая учеба, овладение мастерством и освоение опыта множества полузабытых или совсем забытых художников. В сущности, чаще всего добивается успеха и широкого признания тот художник, который сумеет наилучшим образом воспользоваться талантами и знаниями своего предшественника, чье имя осталось безвестным и ничего не говорит широкой публике. Быть может, твердить, что «человечество ничего не знает о своих величайших людях», и не очень оригинально, но факт остается фактом: театр не знает своих великих людей — как видно, потому, что он создал и культивировал столь ложный идеал «великого» человека.

Своими великими людьми театр считает самых популярных актеров, самых преуспевающих антрепренеров, самых умелых финансистов, самых блестящих драматургов, тогда как по-настоящему великими людьми театра были те, кто принес наибольшую пользу театральному искусству в целом, кто не только отдал служению театру все своя таланты, но и полюбил театр всеми фибрами своей души и поэтому с величайшим тщанием отделывал каждую мельчайшую деталь в своей работе.

Одним из самых замечательных среди таких по-настоящему великих людей современного театра был Э. У. Годвин. В известном, еще не до конца осознанном нами смысле он стал основоположником нового движения в европейском театре и родоначальником того племени деятелей театрального искусства, от которых произойдет в дальнейшем театр будущего.

Человек исключительно основательный, серьезный и добросовестный, посвятивший театру свои многочисленные таланты и глубокие, разносторонние знания, он оказал театральному искусству неоценимые услуги, однако многие ли из сегодняшних работников сцены чтят его память или хотя бы помнят его имя? Многие ли из тех, кто сравнивает великолепные постановки на сцене «Лицеума» во времена Ирвинга со спектаклями, которые шли в театрах лет за двадцать до них, знают, кто положил начало этому новшеству? И многие ли антрепренеры, нажившие деньги на прекрасных постановках, введенных в театральный обиход Годвином, с признательностью думают и вспоминают о человеке, которому они обязаны своим успехом?

Правда, подобное случается не только в театре. К Уильяму Блейку признание пришло через восемьдесят лет после смерти, к Генри Перселлу — много позже. «Правда, это очень жаль, но и очень жаль, что это правда»: в доброй старой консервативной Англии с ее славными идеалами благородства, с ее непоколебимой верой в достоинство королей, в этой самой Англии верных людей короля — иными словами, художников (а на всем белом свете нет более беззаветно преданных приверженцев короля, чем художники) — итерируют, забывают, более того., обрекают — это было {153} уделом многих — на нищету и лишения, тогда как у трона толпятся люди иной породы. Но ведь, право же, больше всего достоин стоять у трона именно художник — поборник пышного и торжественного, ценитель величественных процессий, любитель романтики и ненавистник комитетов! Он не желает работать под контролем акционерных обществ с ограниченной ответственностью и, подобно рыцарям старого времени, всегда готов сразиться на турнире в честь Великого и Прекрасного и отдать жизнь за благородное дело. Таков был Э. У. Годвин.

Друг Уистлера, архитектора Берджесса, Уильяма Морриса и Берн-Джонса[[249]](#endnote-116), автор проектов многих прекрасных зданий, в том числе ратуши в Нортгемптоне и Белого дома в Челси, построенного для Уистлера, Годвин был выдающимся мастером в области архитектуры, знатоком шекспировского стиха, понимавшим, как никто другой, его сокровенное значение, членом Королевского научного общества, человеком глубокой культуры и обширных знаний, влюбленным в театр и в сценическое искусство.

История его жизни в целом, история его многообразного творчества, история той блестящей плеяды деятелей искусства, к которой он принадлежал, представляет немалый интерес, и она еще будет рассказана с должной полнотой; однако в рамках этой короткой статьи мы можем лишь в общих чертах поведать о его работе для театра, о его талантах, поставленных на службу сцене, и о тех огромных услугах, которые он безвозмездно оказывал сценическому искусству.

Конечно, вы можете спросить меня: «Зачем понадобилось архитектору, человеку, который, надо полагать, ничего толком не знал о театре, заниматься чужим родом искусства?» На первый взгляд это и впрямь может показаться вмешательством не в свое дело — одним из тех посягательств, против которых всегда ратовал журнал «Маска»; это может показаться весьма необдуманным шагом, подобным необдуманному поступку современных конструкторов, которые, не обладая никакими знаниями о театре, помимо заимствованных (на манер «Одолжите-ка мне полкроны»), очертя голову приступают к опасной и восхитительной работе.

Но для Годвина это отнюдь не было ни непродуманным, ни самонадеянным шагом, ибо искусство театра он изучал всю жизнь. Питая к театру искреннюю любовь, Годвин после многих лет близкого знакомства решил предложить ему свои услуги; театр принял его услуги и, как я уже говорил, забыл того, кто протянул ему руку помощи.

Оливер Уэнделл Холмс[[250]](#endnote-117) писал: «Ученость человека умирает вместе с ним, и даже его добродетели со временем забываются; зато дивиденды с капитала, оставленного в наследство детям, навсегда сохранят память о нем». Но даже этого не произошло в случае Годвина. Его театральные наследники с удовольствием получали дивиденды… и предали забвению того, кому они обязаны своими капиталами. Ведь фактически за то долгое время, которое прошло после смерти Годвина, его память почтил один-единственный человек, связанный {154} с миром театра, — сэр Герберт Бирбом Три. Выступая в 1900 году перед членами Оксфордского дискуссионного клуба, он представил свидетельства того, сколь прибыльными оказались методы Годвина (при этом оратор очень кстати оговорился, что вовсе не считает коммерческий успех мерилом успеха художественного): 242 тысячи человек посмотрели «Юлия Цезаря» в его, Бирбома Три, постановке, 170 тысяч зрителей видели «Короля Джона» и примерно 220 тысяч — «Сон в летнюю ночь», и все эти люди, несомненно, пришли в театр благодаря тому, что сэр Герберт ставил Шекспира, следуя методу, введенному в сценическую практику Годвином.

Что касается самого этого метода, то здесь я могу сказать о нем буквально несколько слов.

Помимо того что Годвин как архитектор, вызвавшийся помочь театру, имел в своем даровании черты, роднившие его с выдающимися зодчими прошлого — Серлио, Палладио и Иниго Джонсом[[251]](#endnote-118), — которые тоже ставили свои таланты на службу театру, он обладал огромной эрудицией и тонким чувством прекрасного — качествами, породившими в его сознании мудрое недовольство положением дел на тогдашней сцене и побудившими его посвятить всю свою энергию исправлению этого положения.

Что до теории, на которой основывалась его практика, то она, по-видимому, получила свое обобщенное выражение в одной фразе, написанной Годвином по поводу выставки картин художников-академиков в 1865 году: «Изображаемые аксессуары, будь то на картине или на декорации, должны быть либо совершенно неверны, либо абсолютно точны».

Это замечание о том, что детали могут быть совершенно неверны, то есть исторически неточны, чрезвычайно показательно: значит, Годвин понимал, что в театральном искусстве точность деталей не имеет ровным счетом никакого значения, если неточно все в целом. Но либо то, либо другое… абсолютная точность или же полная неправильность аксессуаров — вот на чем он настаивал. Постановщик должен или обратиться к миру вымысла — создать фантастическую действительность поэтической драмы, далекую от реальности, с чисто фантастическими фигурами в чисто фантастическом антураже, — или дать такое же точное отображение реальной действительности, как отражение Нарцисса в воде; но к какому бы методу он ни обратился, он призван воспроизводить прекрасное. Однако, признавая обе эти альтернативы, Годвин, по-видимому, считал, что будет вернее начать реформу театра не с попыток изобразить вымышленный, фантастический мир, а с обеспечения декоративной достоверности; поэтому он посвятил свои таланты совершенствованию постановок своего времени и культивированию у актеров хорошего вкуса. С этой целью он окружал актеров прекрасными предметами, которые существовали в далеком прошлом, но о которых актерам, по-видимому, ничего не было известно.

Конечно же, Годвин рассчитывал на то, что, помещая актеров в комнату, как две капли воды похожую на красивую комнату {155} XVI столетия со всей ее волшебной прелестью, романтикой и очарованием, он научит их видеть и слышать ту потаенную, внутреннюю красоту, которая жила в сознании Шекспира, пробудит у них то особое настроение, которое позволит им не столько познать, сколько интуитивно понять, почувствовать прекрасное в пьесе.

И это ему удалось.

Ему удалось, придав мечте поэта прекрасное внешнее оформление, в какой-то мере воспроизвести на сцене атмосферу пьесы и передать это ощущение зрителю. Ему удалось научить актеров более тонко чувствовать красоту этих старинных предметов. И еще ему удалось — достижение, облагодетельствовавшее других! — туго набить карманы всем антрепренерам, подвизавшимся на театральном поприще в последние тридцать лет.

Этот успех был достигнут не только благодаря его незаурядным талантам, но также и благодаря той несравнимой тщательности, с какой он делал свое дело. Ни один человек того времени не изучил театр так досконально, как Годвин. Он был приверженцем высоких идеалов, но, куда бы ни устремлялись его мечты о будущем, он начал закладывать основы нового театра на твердой почве прекрасного и достоверного художественного оформления спектаклей.

С этой целью он обыскивал музеи и библиотеки, любовно и скрупулезно изучал мельчайшие подробности истории того периода, к которому относился спектакль, и даже самые незначительные принадлежности быта того времени. Доскональное знание было характерной особенностью всей его работы в театре, шло ли дело о воспроизведении архитектуры дворца, о складках одежды, о мадригалах Маренцио[[252]](#endnote-119) или о женской прическе. Кажется, не было такой детали, которая ускользнула бы от его внимания. Результатами этих изысканий он воспользовался при создании своих постановок и, кроме того, увековечил их в рисунках и статьях.

Некоторые из его работ уже известны читателям «Маски». Так, «Маска» перепечатала серию его полезнейших статей на тему «Архитектура и одежда в шекспировских пьесах», которые первоначально были опубликованы в 1875 году в журнале «Архитектор» и тридцать пять лет пролежали втуне, всеми забытые, среди пропылившихся старых комплектов, а теперь стали легко доступны для работников современного театра. Это лучшее руководство для молодого режиссера, мечтающего поставить какую-нибудь из пьес Шекспира.

Перепечатка серии статей Годвина являлась одной из характерных особенностей журнала «Маска» с первых же его номеров, и мало какие другие разделы нашей работы доставляли нам большее удовлетворение, чем эта привилегия напомнить английскому театру — с помощью публикуемых статей — о заслугах Годвина перед ним. Поэтому мы были особо обрадованы, получив возможность воспроизвести на страницах журнала также и созданную Годвином серию эскизов театральных костюмов и предметов реквизита; первые три рисунка из этой серии помещены в этом номере «Маски». Оригиналы хранятся в собрании театральных сокровищ, принадлежащем {156} Эллен Терри, и мы воспроизводим их с ее любезного разрешения.

Подобные рисунки, иллюстрирующие такие детали, как застежки туфли, форма веера или внешний вид скипетра, конечно, не в новинку сегодняшним режиссерам, декораторам и костюмерам, хотя нашим современникам и далеко до утонченности и эрудиции Годвина. Однако если рассматривать его эскизы как работы сорокалетней давности, созданные в период господства в театре невежественных постановочных методов, то нельзя не признать их замечательным явлением, ознаменовавшим собой новую эру в режиссерской работе.

Однако, говоря о статьях и рисунках Годвина, не следует забывать о том, что для него они были не самоцелью, а только подготовкой к подлинной его работе на сцене. В своих писаниях и рисунках Годвин собрал из кладовых своей памяти ученого эрудита и из сокровищниц музеев, открытых для каждого режиссера, но оставляемых ими без внимания, то, что показалось ему ценным для театрального искусства, которое он так любил.

На конкретной его сценической работе я не могу остановиться здесь подробно. Он поставил «Венецианского купца» в «Театре Принца Уэльского» совместно с сэром Сквайром Бэнкрофтом, а в «Театре Принцессы» — «Клаудиана» совместно с Уилсоном Барреттом[[253]](#endnote-120). Кроме того, он подготовил знаменитую постановку греческой пьесы в помещении цирка Хенглера.

Для этой постановки Годвин по примеру великих архитекторов прошлого спроектировал и выстроил театр внутри театра — греческий театр с его круглой игровой площадкой и приподнятой сценой, на которой сэр Герберт Три, тогда еще сравнительно мало известный, изображал Париса. По картине, написанной Г. М. Пейджетом[[254]](#endnote-121) в 1886 году, можно судить, как выглядела сцена этого театра с греческим хором, состоящим из женщин, и главными действующими лицами, какие были декорации, освещение, реквизит. При всей исторической точности художественного оформления спектакля оно прежде всего производит впечатление не столько безошибочной правильности, сколько — удивительной красоты. Декорации и фигуры исполнителей прекрасны и соразмерны, а все зрелище в целом исполнено очарования простоты. В нем ощущается гармоничное единство — естественное следствие того, что постановка создана одним художником, а не совместными усилиями нескольких некомпетентных ремесленников.

Еще можно упомянуть постановку Годвином «Гамлета» вместе с Уилсоном Барреттом и прелестную постановку «Как вам это понравится» на открытом воздухе в Кумб-Вуде.

Если бы новаторство Годвина получило поддержку без запоздания, тогда, когда он мог бы ею воспользоваться, иначе говоря, если бы при жизни Годвина театр оценил его по заслугам, он обогатил бы сценическое искусство еще многими-многими другими подобными же постановками, а искусство сцены, в свою очередь, обогатило бы его. Тогда он стал бы знаменитостью в глазах своих современников, {157} и практически каждому, читающему эти строки, было бы сейчас известно, что не кто другой, как он, явился инициатором благотворных преобразований в театре, пользу которых — художественную и коммерческую — наглядно доказал успех постановок в «Лицеуме» и дальнейших постановок в той же манере, и основоположником метода, который нашел свое логическое продолжение в новом движении в сегодняшнем европейском театре (хотя в самой Англии он выродился впоследствии в чрезмерно вычурный постановочный стиль).

Ныне всем нам знакомы постановки на исторические темы, сочетающие в себе точность каждой детали с очарованием целого, и теперь мы можем рассчитывать на переход к следующему этапу. Эти исторические постановки служили естественным связующим звеном между театром, каким он был сорок лет назад, с его плюшевыми занавесами и костюмами начала викторианской эпохи, с его пренебрежением к исторической достоверности и отсутствием чувства прекрасного, и театром завтрашнего дня, который неизбежно станет таким театром, в котором, по словам Годвина, «аксессуары и костюмы должны быть совершенно неверны», иными словами, они должны быть идеальными произведениями, прекрасным воплощением прекрасной «мечты поэта», «невиданной на суше и на море».

Творчество Годвина было естественным реалистическим звеном между театром, лишенным воображения, и театром, исполненным воображения. Завтрашний день — за следующим звеном в развитии театра, когда аксессуары будут верны не реалиям эпохи, а ее духу; когда мы будем не воссоздавать, а лишь намекать. А послезавтра мы пойдем еще дальше, от намеков к символам, пока постепенно не вернем сценическому искусству его свободу, достоинство и величие. Вот тогда мы несомненно вспомним о своем долге признательности Э. У. Годвину.

Перевод В. В. Воронина

## Айседора Дункан Выступление Гордона Крэга по английскому радио[[255]](#footnote-136) [[256]](#endnote-122)

Мне хочется сказать несколько слов об Айседоре Дункан. В сущности, мне многое хочется сказать о ней, но это многое может подождать и занять место в моих мемуарах. Сейчас я хочу сказать вот что: она была первой и единственной танцовщицей, которую я когда-либо видел, не считая нескольких — на улице в Генуе и в амбаре на сельском празднике под Йорком. Айседора появилась в первые годы нашего века; когда она умерла, некоторым из нас показалось, что танец иссяк. Танец и балет — две различные {158} вещи. Несколько лет мир сходил из-за нее с ума — что с ним случается постоянно и что часто не мешает ему пребывать в невежестве, — а затем она, по существу, была забыта.

Ее называли великим художником, греческой богиней, но ничем подобным она не была. [Ха!] Она была чем-то совершенно отличным от всех и вся. Я часто думал — сколько в ней ирландского [надеюсь, Дублин меня слушает], прежде всего, сколько того природного гения, который не поддается определению; но в ней было и большее. Впрочем, и вздернутый нос, и маленький твердый подбородок, и мечтательное сердце она унаследовала от милых ирландцев. А в глазах ее была Калифорния, эти глаза смотрели на всю Европу, и им нравилось то, что они видели.

Что в ней было кроме этого, никому никогда не удастся определить. Она была предтечей. Что бы она ни делала, все делалось с огромной легкостью — так по крайней мере казалось. Именно это придавало ей видимость силы. Она выпустила танец в наш мир в твердой уверенности, что творит великое и истинное. Так и было. Она отбросила балетные юбки и балетные мысли. Она отвергла обувь и чулки. Она надела какие-то лоскуты, которые на вешалке более всего походили на изорванные тряпки; когда же она надевала их, они преображались. Обычно театральные костюмы преображают исполнителей [не так ли?], но теперь она, надевая эти лоскуты, преображала их. Она превращала их в чудеса красоты, и они говорили при каждом ее шаге. Я не преувеличиваю.

Никогда не забуду, как я впервые увидел ее, когда она вышла танцевать на пустую площадку. Это было в Берлине; год — 1904‑й (будьте добры обратить на это внимание, кто-то утверждает, что это было в 1905 году), месяц — декабрь. Не на театральной сцене происходило это представление, но в концертном зале, а вы знаете, что являли собою площадки концертных залов в 1904 году.

Она вышла из-за убогого занавеса, немногим выше ее самой; вышла и направилась туда, где за роялем, спиной к нам, расположился музыкант; он едва доиграл короткую прелюдию Шопена, как она вошла и, сделав пять или шесть шагов, уже стояла у рояля совершенно неподвижно, словно вслушиваясь в гул последних нот [совершенно неподвижно…]. Можно было сосчитать до пяти или даже до восьми, когда опять послышались звуки Шопена; следующая прелюдия, или этюд, была мягко исполнена и подошла к концу, а она так и не шевельнулась. Затем один шаг назад или в сторону, и она стала двигаться, то опережая, то догоняя зазвучавшую вновь музыку. Просто двигаться, не выделывая ни пируэтов, ни прочих номеров, которые мы привыкли видеть и которые обязательно показала бы какая-нибудь Тальони или Фанни Эльслер[[257]](#endnote-123). Она говорила на своем собственном языке [вы понимаете? На своем собственном языке: вам ясно?], не вторя никому из мастеров балета, и так она научилась еще никем и никогда не виданному движению. Танец кончился, и снова она замерла в неподвижности. Ни поклона, ни улыбки — ничего. Затем музыка возобновляется, и она убегает от нее, и тогда уже звуки бегут за ней, ибо она их опередила.

{159} Как мы понимаем, что она говорит на своем собственном языке? Мы понимаем это, ибо видим ее голову, плавную энергию рук и ног, всего ее существа. Но если она разговаривает, что же она хочет сказать? Этого нельзя передать буквально; однако ни у кого из присутствовавших не возникло и минутного непонимания. Мы можем выразить это только так: она рассказывала воздуху все то, что мы жаждали, но до ее появления никогда не надеялись услышать, а теперь услышали, и это погрузило нас в необычное состояние восторга, и я [я!] сидел замерший и безмолвный.

Помню, что, когда вечер закончился, я поспешил к ней в уборную, чтобы увидеть ее, и там какое-то время я так же сидел перед ней, замерший и безмолвный. Она прекрасно поняла мое молчание, любая беседа была бы [совершенно] не нужна. Она устала от своего танца и теперь отдыхала. Кроме меня, никто не зашел к ней. Мы слышали, как где-то далеко, очень далеко продолжаются аплодисменты [все продолжаются, все продолжаются]. Затем она [встает, она] надевает плащ, туфли, и мы идем прочь, на берлинские улицы, на которых снег казался таким приветливым и еще светились магазины, а рождественские елки стояли все в блестках и огоньках, и мы шли и болтали о магазинах. Магазины, елки, толпа — никто не обращал на нас ни малейшего внимания. Время проходило, время все шло и шло.

Несколько недель спустя она решила, что могла бы основать школу такого танца, по крайней мере так она говорила. Она забыла, что сказал столь любимый ею поэт Уитмен: «Приказываю вам, чтоб по моим следам не создавали школ». Весьма осторожен был этот поэт, и он часто употребляет слово «осторожность» в своих книгах, как вам нетрудно будет заметить.

Поклонники Айседоры спешили подражать ей, это удавалось им лучше или хуже, но сама она очень долго трудилась, чтобы создать школу. Она обсуждала это многие годы, потом набрала девочек в интернат и поставила им воспитательницей свою сестру Элизабет (очень умную женщину). Первое же их выступление прошло с успехом; я был на этом первом утреннике в берлинской «Kroll Opera». Там она, исполнив собственные танцы, повернулась к кулисам и подозвала к себе маленьких учениц, чтобы такими же маленькими прыжками и беготней они доставили удовольствие зрителям. Так они и сделали, а когда она встала впереди, уже невозможно было противиться обаянию всей труппы. Вероятно, нашлись люди, которые даже в этот момент принялись умствовать, пытаясь вырвать душу у тайны. Но я и сотни других, увидевших это первое откровение, не отвлеклись для умствований, как мы не умствовали и тогда, когда читали написанное поэтами о жизни, любви и природе; мы читали, мы плакали, мы смеялись от радости. То же самое происходило и в «Kroll Opera» — все мы плакали и смеялись от радости. А то, как она пасла свое маленькое стадо, удерживая всех вместе и особенно беспокоясь о совсем крохотном существе четырех лет от роду, было зрелищем, которого никто до тех пор не видел и, думаю, больше не увидит.

{160} Вот часть сделанного ею для создания школы [лишь часть], как и два первых стихотворения Блейка в «Песнях невинности»[[258]](#endnote-124) всего лишь часть; все великое песнопение идет следом. И, вне сомнения, так же весь великий танец Айседоры последовал за этими первыми необузданными, чудными шагами. В отличие от сорняков, школы растут удивительно медленно; но таким образом на протяжении десятилетия или дольше она выплескивала танец, чтобы мы могли заключить его в наш мозг и «в самое сердце сердца, Горацио».

Было ли это искусством? Нет. Это было нечто, вдохновляющее чех, кто трудится в более узких областях искусства, более трудоемких, но не таких эфемерных. Это высвобождало умы сотен людей: стоило лишь увидеть ее танец, как мысли уносились ввысь, словно с приливом свежего воздуха. Это очищало нас от всей чепухи, над которой мы раздумывали так долго. Но как это может быть, если она ничего не говорила? Напротив, она говорила все, что следовало услышать и что все на свете, кроме поэтов, забыли сказать. Наверное, ее дар был божественной случайностью.

Как ей это удавалось? Спросите поэта, как он пишет стихи. Йейтс ответил: «Я создал их из глотка воздуха». [Прекрасно, не правда ли?] Он прав. Этот ответ может показаться вам никчемным, но узнаете ли вы больше, если он скажет вам, как Бодлер[[259]](#endnote-125): «Я создал их, постоянно читая словарь». «Слова, слова, слова» — это почти все, с чем приходится иметь дело поэту; итак, дайте своему сыну словарь, если он надеется, что будет писать стихи. Но скажите ему и то, о чем говорил Йейтс. Все же вам кажется, что, отправив свою дочь в балетную школу, вы поможете ей научиться танцевать. Никоим образом; вы помешаете ей. Что же прикажете ей делать в таком случае? Она должна делать то же, что и Айседора: постигать, что значит двигаться; делать шаг, идти, бежать; немногим людям это удается. Вы этого не замечали? Сначала мысль, потом голова, потом руки и постепенно ноги; только делать движение и смотреть вокруг, наблюдать за всем, что движется. Передайте это вашей дочери. Ибо танец приходит с движениями, и нет ни первой, ни второй, ни третьей позиции, если только вы не обучаетесь на плацу; хотя в конце концов любой танцовщик, если захочет, создаст свои первые, вторые и третьи позиции, но они должны быть его собственными.

Сколько времени нужно было Айседоре, чтобы воплотить движение? Около пяти минут (это не ответ, но это единственное, что можно сказать, не погрешив против истины); и она училась воплощать движение так — или иначе — любым образом. Но не следовала предписаниям ни Новера, ни Блазиса, ни Петипа[[260]](#endnote-126), ни любого другого из знаменитых балетмейстеров. Учиться этому ей пришлось многие годы. Я [твердо] уверен все же, что ей помогла книга Дельсарта[[261]](#endnote-127), этого забытого человека. Один экземпляр я как-то обнаружил у нее в комнате, пытаясь найти кипу своих книг, которые она брала у меня читать. Своих книг я не нашел и взял эту. Тысячи людей в Америке и Франции изучали труд Дельсарта, и, однако, очень немногие из этих тысяч отыскали хоть один секрет на его {161} страницах. Гению, такому, как Айседора, всегда достаточно одного-двух слов, в то время как на [наших дорогих] бездарностей впустую тратится сто тысяч.

Кристиан Берар[[262]](#endnote-128) [вы знаете, кто это] говорил мне, что он увидел, как она танцует, лишь в 1926 году, или около этого времени, когда она уже располнела. «Толстая, — сказал он без тени презрения или критики. — Такая крупная, толстая». Но вот что он добавил: «Я никогда в жизни не видел такого движения — она преобразилась, когда начала двигаться».

Мы с ним сидели в маленьком пустом ресторанчике на бульваре Сен-Жермен, когда я спросил Берара, видел ли он Айседору. Мы встретились тогда в первый раз. Ему был чужд напыщенный тон, хотя он был одним из самых серьезных художников своего времени, времени, которое кончилось слишком быстро. Он был великим театральным декоратором, хотя «декорация» в этом случае не совсем удачное слово, ибо он хотел создавать на сцене никем не виданные пространства; и они ему удавались, пространства, наполненные существами, тоже никем не виданными.

Берар, которым я восхищаюсь, с такой нежностью говорил об Айседоре Дункан всего лишь вчера, когда почти весь Париж забыл ее [ужасно…], что это сказало мне многое; пусть же мои слова о ней скажут что-нибудь вам.

Перевод А. Д. Ципенюк

## Письма Крэга к Айседоре Дункан[[263]](#endnote-129)

### 1

24 октября 1907 г.

Флоренция

А. Д.[[264]](#footnote-137)

Мой лучший друг,

Дорогая Топси.

Должен Вам сказать, что сегодня я обрел еще одного помощника, еще одного Дуччи[[265]](#endnote-130). Ему около двадцати лет, и когда я заметил его, он рисовал на белой стене на площади карикатуру на меня. Собралась толпа. Он рисовал куском угля.

Он был так смущен, что мне пришлось тут же набросать на стене его портрет (который имел большой успех) и вызвал восхищение толпы. Я всегда верил, что создан для глаз толпы.

На следующий день я послал Дуччи узнать о нем. У него нет ни отца, ни матери, ни крова — что ни в коей мере не вызывает у него отчаяния, — ни единого пенни за душой.

Теперь он облачен в мой старый костюм и башмаки — позже, когда мы сможем себе это позволить, купим ему сандалии.

{162} Он будет нашим поваром и будет помогать столяру. Впоследствии он станет художником в нашем театре. Он держит в руке кусок угля с отвагой и наслаждением.

Он рассказал нам, что отец давно его бросил — говорят, чем скорее отцы оставляют своих сыновей, тем лучше для последних. Наверное, это правда. Он поступил под начало Дуччи, однако его пища и пристанище стали лишь ненамного лучше — никаких внезапных превращений для моих молодых помощников. Нет, нет и нет! Старая мудрая сова Эдвард!

Он готов остаться у нас на всю ЖИЗНЬ — без всякого контракта. За пищу, платье и кров и, как он говорит, иногда одну-две лиры сверх того. У него такой вид, точно он попал на НЕБЕСА.

Не правда ли, мне страшно повезло, потому что у него выносливость, как у троянца, в то время как все эти кухарки лишь целый день кричат, и разговаривают, и хандрят, и, как по часам, требуют свои 30 лир в месяц.

Итак, вскоре, я надеюсь, в доме останутся одни мужчины, а все эти милые дамы благополучно исчезнут.

И тогда нас станут приглашать на танцы — меня, и моего бравого Майка[[266]](#endnote-131), и Дуччи, и Бруно, и остальных. И мы выучимся флиртовать с местными красотками.

Как вижу, Вы не пишете мне. Но Вы не забыли меня, не так ли? Не помни я, что я Эдвард Гордон Крэг, у меня было бы здесь, во Флоренции, много возможностей влюбиться. Известно ли Вам это? А когда я вспоминаю о Вас, мне не хочется ни виноградной кисти, ни других плодов. И радость превращается в боль — и я вздыхаю, и говорю: «Что ж, для Гордона Крэга *есть* одна девочка, но лишь одна, а остальные хороши только для Тедди — каковым я более не являюсь. А если эта девочка не любит тебя, то не стоит пытаться заменить ее: оставь ее место пустым — так легче».

И вот Гордон Крэг посылает свои приветы этой девочке, Айседоре Дункан, и хочет знать еще больше. Он хочет знать больше об Айседоре Дункан. Он многое слышал о ней, но знает крайне мало, а хотел бы знать больше, много больше, не претендуя на то, чтобы знать *все*. Только газетчики хотят знать *все*. Ведь *все* означает полноту и пресыщение.

Айседора Дункан, я люблю Вас — пусть мне и не следует говорить этого, — это и означает *все*.

У меня из окна комнаты открывается прекрасный вид. Вид… его можно было бы назвать божественным. Я перебрался в комнату, в которой останавливались Вы[[267]](#endnote-132), и мне в ней очень удобно — стол мой обращен к окну, — а моя спальня рядом.

На первом этаже наш театр так распространился и стал так Прекрасен, что либо мне, либо ему необходимо было переехать — и потому переехал я. Спектакль должен быть показан через четыре недели. Все уже налажено, все на местах. Мы назовем его скромно — экспериментом, так как на большее не претендуем. Спектакль вообще носит несколько детский характер — и, быть может, {163} потому и привлечет к себе детей. Если так случится, то я брошу критикам вызов, написав на афише:

«Для детей

сегодня

представление[[268]](#endnote-133)

Виа Сан Леонардо, 35».

Как бы то ни было, мой дорогой друг, «любая битва может быть и выиграна, и проиграна», не правда ли? А как Ваши битвы, моя воительница? Выиграны ли они? Делитесь иногда с Гордоном Крэгом своими мыслями — и побольше. Мне известны старые — теперь пусть будут *другие*. Те слова были прекрасны — теперь другие. Новые слова — новые мысли — они всегда будут вечными для Гордона Крэга.

Аминь[[269]](#endnote-134).

### 2

Конец декабря 1907 г.

Флоренция

Рождество кончилось, слава богу.

Теперь за работу.

Благодарю за телеграмму — это знак, что Вы меня не забыли. Я мог писать Вам лишь в Берлин, так как не знал адреса, а теперь вижу, что вы в Санкт-Петербурге. Помимо всего, я был совсем без денег, вынужден был одалживать; теперь все позади, но мне пришлось съехать с виллы[[270]](#endnote-135). Не знаю, где устроится мой театр. Глупо было и начинать, как глупо мечтать о том, чтобы родиться, и даже мои звезды ничего не подсказывают мне.

Однако все хорошо — совсем хорошо сейчас, поскольку я жив и все трудности лишь в упорстве Карров[[271]](#endnote-136).

Мне кажется, человеку очень повезло, если он жив, и может ходить, и видеть, и ощущать ароматы — так вдохновляет запах мокрых площадей, так даже в нищенских улочках можно почувствовать красоту.

Честно говоря, ничего хорошего не выйдет из моей работы, пока ее не поддержит какой-нибудь делец.

Все были крайне добры ко мне — они смотрели на мою работу, и она им правилась, и они говорили мне об этом. Чего же еще?

Я один знаю, что в ней хорошо и что плохо, — я один представляю себе, сколько времени нужно человеку, чтобы заложить *основы*, своей работы.

Дузе была очень добра — она не приехала повидать меня, не прислала мне ни слова обо всех тех огромных планах, о которых говорила в прошлом году, но она таки *говорила* о них[[272]](#endnote-137), Вы помните эхо, — и в этом сказалась ее доброта.

Флоренция вымощена камнем — одновременно и твердым и ласковым:

{164} «… стоит мне взглянуть — и все отворачиваются,

Стоит мне заговорить — и каждое мое слово звучит как оскорбление.

Я теряю друзей, и все, что мне осталось, — это молчание и бездеятельность»[[273]](#endnote-138).

Что же касается моей теперешней неудачи, то мне некого винить за это, кроме себя самого. Все были так ангельски добры к нам, некоторые — бросая нам кости, на которые мы с жадностью набрасывались. Вот меня пригласили в Будапешт, где, как оказалось, уже много думают об этой сказочной иллюзии — Театре. Как будто моя работа сейчас имеет что-либо общее с Театром. Сейчас для меня несомненно, что никто, любящий красоту, не подойдет близко к театру — я имел несчастье думать иначе, полагая, что это не так, но понял, что ошибался. Я был неправ — театру не нужна красота, он неподвластен никакому закону.

Перевод Ю. Г. Фридштейна

# **{****165}** Об искусстве театра[[274]](#endnote-139)

## Искусство театра. Диалог первый[[275]](#footnote-138) Беседа знатока театра и театрала[[276]](#endnote-140)

Режиссер. Итак, вы обошли со мной весь театр, познакомились с его общим устройством, осмотрели сцену, механизмы для передвижения декораций, осветительную аппаратуру, сотню других приспособлений и выслушали все, что я рассказывал вам о театре как о механизме; давайте теперь посидим здесь, в зрительном зале, и побеседуем о театральном искусстве. Скажите-ка, вы знаете, что это вообще такое — театральное искусство?

Театрал. По-моему, театральное искусство — это исполнение, игра актеров.

Режиссер. Значит, вы считаете, что часть может быть равна целому?

Театрал. Ну конечно, нет. Вы хотите сказать, что искусство театра — это пьеса?

Режиссер. Пьеса — произведение литературы, не правда ли? А разве может одно искусство быть в то же время каким-то другим искусством?

{166} Театрал. Ну хорошо, раз уж вы утверждаете, что театральное искусство — это не актерская игра и не пьеса, я волей-неволей должен заключить, что оно сводится к декорациям и танцам. Но только вряд ли вы станете уверять меня в этом.

Режиссер. Нет, разумеется. Театральное искусство — это и не исполнение, и не пьеса, и не декорации, и не танцы; однако оно составляется из всех тех элементов, из которых состоят эти вещи: из действия, являющегося душой актерской игры; слов, являющихся плотью пьесы; линий и красок, представляющих собой основу декоративного оформления; ритма, который является существом танца.

Театрал. Из действия, слов, линий, красок, ритма! А какой из этих компонентов важнее всего для искусства театра?

Режиссер. Все они важны одинаково, как одинаково важны все цвета для живописца и все ноты для музыканта. Впрочем, в одном отношении действие можно считать главенствующим. Действие играет в театральном искусстве такую же роль, как рисунок в живописи и мелодия в музыке. Театральное искусство берет начало в действии — движении — танце.

Театрал. А я почему-то всегда полагал, что оно берет начало в речи и что прародителем театра был поэт.

Режиссер. Таково общее заблуждение, но давайте немного подумаем. Поэтическое воображение изливается в словах, подобранных таким образом, чтобы они выражали прекрасное; поэт либо декламирует, либо поет нам эти слова, и ничего сверх того нам не нужно. Его стихи, независимо от того, поют их или декламируют, предназначаются для нашего слуха, а через его посредство — для нашего воображения. Если поэт добавит к своей декламации или к своему пению жестикуляцию, это не только не поможет делу, но даже все испортит.

Театрал. Так‑так, понимаю, хотя и не до конца. Я вполне согласен с тем, что добавление жестикуляции к сугубо лирическому стихотворению способно в результате лишь вызвать дисгармонию. Но распространяете ли вы этот довод и на драматическую поэзию?

Режиссер. Безусловно. Помните, я говорю о драматической поэзии, а не о драме. Это две совершенно разные вещи. Драматическая поэзия предназначается для чтения. Драма же предназначается не для чтения, а для представления со сцены. Поэтому жестикуляция необходима для драмы и бесполезна для драматической поэзии. Нелепо говорить о жестикуляции и поэзии как о вещах, имеющих между собой что-то общее. И подобно тому как вы не должны путать драматическую поэзию с драмой, вам не следует смешивать драматического поэта с драматургом. Первый пишет для читателя или слушателя, второй — для театрального зрителя. Вы знаете, кто был прародителем драматурга?

Театрал. Нет, не знаю, но полагаю, что это был драматический поэт.

Режиссер. Ошибаетесь, Прародителем драматурга был танцор. {167} А теперь скажите мне, из какого материала драматург сделал свою первую пьесу?

Театрал. Наверное, он воспользовался словами — подобно тому, как это делает лирический поэт.

Режиссер. Опять ошибаетесь; впрочем, так думает буквально каждый, если не считать тех, кто специально изучал природу драматического искусства. Так вот, драматург сделал свою первую пьесу из действия, слов, линий, цвета и ритма, и он искусно использовал все пять этих факторов, с тем чтобы произвести на нас глубокое впечатление, воздействуя на наше зрение и на наш слух.

Театрал. А в чем же тогда различие между произведениями первых драматургов и произведениями драматургов современных?

Режиссер. Первые драматурги были детьми театра. Современные драматурги таковыми не являются. Первый драматург понимал то, чего еще не понимает драматург современный. Он знал, что, когда он и его собратья предстанут перед публикой, зрителям будет более интересно *увидеть*, что он станет делать, чем услышать, что он им *скажет*. Он знал, что на зрение можно воздействовать скорее и сильнее, чем на любой другой орган чувств, ибо зрение, несомненно, является самым острым, самым тонким из наших органов чувств. Первое, что встречало его, когда он выходил к зрителям, — это множество глаз, нетерпеливо и жадно глядящих на него. Даже мужчины и женщины, сидящие так далеко, что до них не всегда будут долетать его слова, казались ему вплотную приблизившимися благодаря напряженной проницательности их вопрошающих взоров. Обращаясь к ним и ко всей публике, он говорил стихами или прозой, но обязательно через действие: через поэтическое действие, иначе говоря танец, либо через прозаическое действие, иначе говоря жест.

Театрал. Очень, очень интересно; пожалуйста, рассказывайте дальше.

Режиссер. Нет, давайте лучше остановимся и разберемся во всем этом. Я сказал, что первый драматург произошел от танцора и, так сказать, был сыном театра, а не сыном поэта. Далее я сказал, что современный драматический поэт — это дитя поэта; он умеет воздействовать на слух своей аудитории, и только. Но разве не идет, несмотря на все это, современная публика в театр, как и встарь, ради того, чтобы увидеть что-то, а не ради того, чтобы услышать что-то? Да что и говорить, современная публика желает смотреть, жаждет пиршеств для глаза, вопреки всем призывам поэта использовать только слух! А теперь прошу вас понять меня правильно. Я ведь не говорю — ни прямо, ни косвенно, — что поэт не умеет писать пьесы или что он оказывает дурное влияние на театр. Я только хочу, чтобы вы уразумели, что поэт не принадлежит театру, никогда не был его детищем и не может быть плотью от плоти театра — среди писателей всех жанров один только драматург может претендовать на кровное родство с театром, хотя и его {168} родство более чем проблематично. Однако продолжим. Я утверждаю вот что: люди по сей день наполняют театры ради того, чтобы *увидеть*, а не услышать пьесы. Но что это доказывает? Только то, что зрители не изменились. Точь‑в‑точь так же, как в старину, они пожирают сцену двумя тысячами пар глаз. И это тем более удивительно, что драматурги и их пьесы изменились. Пьеса перестала быть гармоническим соединением действий, слов, танца и декораций; теперь пьеса — это либо сплошные слова, либо сплошные декорации. Пьесы Шекспира, например, как небо от земли отличаются от более отдаленных от нас мираклей и мистерий, которые создавались только лишь для театра. «Гамлет» не носит характера сценического представления. «Гамлет» и другие пьесы Шекспира обладают столь обширной и столь совершенной формой как произведения для чтения, что они неизбежно многое утрачивают в любой сценической интерпретации. Тот факт, что они игрались во времена Шекспира, еще ничего не доказывает. С другой стороны, в ту эпоху кое-что делалось исключительно для театра, и я скажу вам, что именно. Маски и мистерии — вот что может служить примером легкого и красивого театрального искусства той поры. Если бы пьесы создавались в расчете на зрителя, то тогда мы, читая, обнаруживали бы их несовершенство. Но ведь никому не придет в голову сказать, что «Гамлет» показался ему при чтении скучным или несовершенным, тогда как найдется сколько угодно людей, которые разочарованно скажут, посмотрев эту пьесу в театре: «Нет, это не шекспировский “Гамлет”». Когда к произведению искусства нельзя ничего добавить, с тем чтобы сделать его еще лучше, его можно назвать «законченным» — такое произведение совершенно. «Гамлет» стал законченным, совершенным произведением в тот миг, когда Шекспир поставил последнюю точку в этой вещи, написанной белым стихом. Дополняя ее жестами, декорациями, костюмами или танцами, мы как бы намекаем, что вещь эта несовершенна и нуждается в подобных дополнениях.

Театрал. Не хотите ли вы сказать, что «Гамлет» никогда не должен исполняться на сцене?

Режиссер. Предположим, я отвечу утвердительно — разве это что-нибудь изменит? «Гамлет» все равно будет ставиться и исполняться на сцене еще в течение какого-то времени, и долг каждого постановщика и исполнителя — отдавать «Гамлету» максимум того, что у них есть. Но, как я уже говорил, театр не должен вечно полагаться на то, что у него есть пьесы для исполнения, — рано или поздно он должен будет перейти к исполнению произведений своего собственного искусства.

Театрал. Значит, произведение, созданное для театра, будет несовершенным, если его напечатают в виде книги или продекламируют?

Режиссер. Вот именно! Притом несовершенным во всяком виде, кроме сценического, театрального. Оно по необходимости должно казаться неудовлетворяющим, неискусным, если его будут читать или просто слушать, потому что оно окажется неполным без {169} действия, цвета, линий и ритма в движении и декорационном оформлении.

Театрал. Очень любопытно, но вместе с тем это как-то поражает.

Режиссер. Может быть, потому, что вам это в новинку? Скажите, что поражает вас больше всего?

Театрал. Ну, прежде всего тот факт, что сам я никогда не задумывался над тем, из чего составляется искусство театра, ведь для многих из нас, театралов, это просто развлечение.

Режиссер. А для вас?

Театрал. О, для меня это всегда было чем-то пленительным, захватывающим, наполовину развлечением и наполовину упражнением для ума. Театральный спектакль меня всякий раз развлекает; игра актеров часто обогащает мое сознание.

Режиссер. В сущности же, вы получаете неполное удовлетворение. Это естественно, когда видят и слышат нечто несовершенное.

Театрал. Но мне доводилось видеть спектакли, которые, кажется, вполне меня удовлетворяли.

Режиссер. Если вас вполне удовлетворяли вещи, безусловно заурядные, то не потому ли, что вы ожидали увидеть нечто худшее, а спектакль оказывался чуть лучше, чем вы предполагали? Ведь в наше время некоторые идут в театр, заранее ожидая, что их заставят скучать. Это и немудрено, потому что их приучили ожидать, что в театре им покажут что-нибудь тоскливое. Когда вы говорите мне, что вас удовлетворяет современный театр, это доказывает, что деградировало не только театральное искусство, но также и изрядное количество зрителей. Но пусть это вас не огорчает. У меня был один знакомый, который вечно был так занят, что никогда не слышал иной музыки, кроме игры уличной шарманки. Она и стала для него идеалом музыки. Между тем, как вы знаете, на свете есть музыка и получше; более того, игра шарманки — очень плохая музыка. Вот почему, приведись вам хотя бы раз увидеть подлинное произведение театрального искусства, вы бы больше никогда не стали терпимо относиться к тому, что вам навязывают сегодня под видом искусства театра. Причина, по которой на современной сцене не показывают истинных произведений искусства, заключается вовсе не в том, что их‑де не хочет видеть публика, и не в том, что в театре якобы нет превосходных профессионалов, которые смогли бы подготовить для вас такое произведение искусства, — причина заключается в том, что театру недостает артиста, художника; подчеркиваю, художника в области искусства театра, а не живописца, поэта или музыканта. Многочисленные превосходные профессионалы, о которых я говорил, в общем-то бессильны исправить положение. Они вынуждены делать то, что требуют от них театральные заправилы, но делают они это весьма старательно. Когда же в театр придет художник, все переменится. Художник медленно, но верно сплотит вокруг себя лучших профессионалов — мастеров своего дела, и совместными усилиями они вдохнут новую жизнь в искусство театра.

{170} Театрал. А как быть с прочими?

Режиссер. С прочими? Да уж, этих прочих в современном театре предостаточно, всех этих неумелых и бесталанных ремесленников. Но вот что я вам скажу: по-моему, они и не подозревают о своей несостоятельности. Не по невежественности, а по наивности. Однако, если бы эти люди в один прекрасный день поняли, что они ремесленники, и стали обучаться своему ремеслу, — я говорю не столько о театральных плотниках, электриках, парикмахерах, костюмерах, декораторах и актерах (ибо во многих отношениях это лучшие и самые усердные ремесленники), сколько о режиссере, — так вот, если режиссер станет овладевать техникой своего дела, учась профессионально интерпретировать пьесы драматурга, то путем постепенных усовершенствований он со временем отвоюет обратно позиции, утраченные театром, и в конце концов силой своего творческого гения вернет театральное искусство в его родной дом — театр.

Театрал. По-вашему, режиссер выше актеров?

Режиссер. Да. Режиссер занимает по отношению к актеру точно такое же положение, как дирижер по отношению к оркестрантам или издатель по отношению к печатнику.

Театрал. И вы считаете режиссера не художником, а ремесленником?

Режиссер. Когда он интерпретирует пьесы драматурга посредством своих актеров, декораторов и прочих ремесленников, он ремесленник, мастер высокой квалификации; когда же он научится использовать действия, слова, линию, цвет и ритм, он, возможно, станет художником. Тогда нам больше не понадобится помощь драматурга, ибо наше искусство станет рассчитывать на свои собственные силы.

Театрал. Значит, в основе вашей веры в возрождение театрального искусства лежит вера в возрождение роли режиссера?

Режиссер. Да, именно так. Неужели вы могли хотя бы на миг подумать, что я презрительно отношусь к фигуре режиссера? Скорее уж, я презрительно отнесусь ко всякому человеку, который не справляется с обязанностями режиссера.

Театрал. А в чем состоят его обязанности?

Режиссер. Вы спрашиваете, в чем состоит его ремесло? Я скажу вам. Его работа как интерпретатора пьесы, написанной драматургом, заключается примерно в следующем: он берет из рук драматурга экземпляр пьесы и обязуется дать верное ее истолкование на основе полученного им текста (не забудьте, что я говорю только о самых лучших режиссерах). Затем он читает пьесу, и уже во время первого чтения его мысленному взору явственно предстают цвет, тон, рисунок движения и ритм всей постановки. Что до сценических ремарок, описания декораций и прочих указаний, которыми автор может снабдить свой текст, то с ним режиссер считаться не обязан, ведь если он знает свое дело, для него не найдется там ничего полезного.

Театрал. Простите, я не вполне вас понимаю. Не хотите ли {171} вы сказать, что, когда драматург взял на себя труд описать декорации, в которых должны будут двигаться и говорить созданные им персонажи, режиссер может пренебречь этими указаниями.

Режиссер. Примет он их во внимание или нет, значения не имеет. Он прежде всего должен позаботиться о том, чтобы сценическое действие и декорации соответствовали стихам или прозе пьесы, заключенной в ней красоте, ее смыслу. А любую картину, которую драматург захочет довести до нашего сознания, он прекрасно опишет в ходе разговора между персонажами. Возьмем, например, первую сцену «Гамлета». Она начинается так:

«Бернардо. Кто здесь?

Франциско. Нет, сам ответь мне; стой и объявись.

Бернардо. Король да здравствует!

Франциско. Бернарде?

Бернардо. Он.

Франциско. Вы в самое пожаловали время.

Бернардо. Двенадцать бьет; иди ложись, Франциско.

Франциско. Спасибо, что сменили; холод резкий и мне не по себе.

Бернардо. Все было тихо?

Франциско. Мышь не шевельнулась.

Бернардо. Ну, доброй ночи. И если встретишь остальных — Марцелла или Горацио — поторопи их»[[277]](#footnote-139).

Этих указаний режиссеру вполне достаточно. Он почерпнул из них, что действие происходит в полночь и под открытым небом, что производится смена караула в каком-то замке, что на дворе очень холодно, очень тихо и очень темно. Любые добавочные «сценические ремарки» драматурга были бы тривиальны.

Театрал. Итак, вы не считаете нужным, чтобы автор делал какие-либо сценические ремарки; вы, кажется, воспринимаете их прямо-таки как оскорбление с его стороны?

Режиссер. А разве не оскорбительны они для людей театра?

Театрал. Чем же?

Режиссер. Сначала скажите мне, чем, по-вашему, может актер больнее всего оскорбить драматурга?

Театрал. Тем, что плохо сыграет в его пьесе?

Режиссер. Нет, ведь этим самым актер, возможно, лишь покажет, что он плохо знает свое ремесло.

Театрал. Тогда скажите вы.

Режиссер. Самое оскорбительное для драматурга — это когда актер выбрасывает слова или реплики из его пьесы или вставляет так называемую отсебятину. Ведь текст пьесы принадлежит одному только драматургу, и тот, кто самоуправно меняет его, совершает оскорбительное посягательство на чужую собственность. В пьесы {172} Шекспира отсебятину обычно не вставляют, а когда такое случается, виновнику крепко достается от критиков.

Театрал. Но какое отношение имеет это к сценическим ремаркам драматурга и чем, скажите, драматург оскорбляет людей театра, давая им свои указания?

Режиссер. Он оскорбляет их, потому что вмешивается в их дела. Если выбрасывать строки из текста, написанного поэтом, и вставлять в него отсебятину неправомерно, то столь же неправомерно соваться в искусство режиссера.

Театрал. Выходит, все сценические ремарки во всей мировой драматургии не имеют никакого значения?

Режиссер. Для читателя — имеют, но для режиссера и актера — нет.

Театрал. Но Шекспир…

Режиссер. Шекспир редко дает указания постановщику. Перелистайте «Гамлета», «Ромео и Джульетту», «Короля Лира», «Отелло», любой из его шедевров, и — если оставить в стороне пояснения относительно различных мест действия и прочего в некоторых исторических пьесах — много ли ремарок вы обнаружите? Разве описывается место действия в «Гамлете»?

Театрал. Сейчас посмотрим. Вот, пожалуйста, четкое описание: «Акт I, сцена 1. Эльсинор. Площадка перед замком».

Режиссер. Вы цитируете по позднейшему изданию с добавлениями, внесенными в текст неким Мэлоном, но сам Шекспир ничего подобного не писал. У него сказано: «Actus primus. Scaena prima». Заглянем теперь в «Ромео и Джульетту». Что написано в вашем томике?

Театрал. Вот: «Акт I, сцена 1. Площадь в Вероне».

Режиссер. А перед второй сценой?

Театрал. «Сцена 2. Улица».

Режиссер. А перед третьей?

Театрал. «Сцена 3. Комната в доме Капулетти».

Режиссер. Хотите, я вам скажу теперь, какие сценические ремарки к этой пьесе Шекспир сделал в действительности?

Театрал. Конечно.

Режиссер. Он написал: «Actus primus. Scaena prima». И ни одного слова пояснений по поводу обстановки действия на протяжении всей пьесы. А теперь обратимся к «Королю Лиру».

Театрал. Нет, с меня достаточно. Я понял. Шекспир, безусловно, полагался на сообразительность людей театра, предоставляя им самим создавать декорации на основе его указаний, содержащихся в репликах персонажей… Но можно ли сказать то же самое относительно сценических действий? Разве не дает Шекспир в том же «Гамлете» некоторых пояснений, касающихся поступков действующих лиц: «Гамлет соскакивает в могилу Офелии», «Лаэрт схватывается с ним» и, далее, «Приближенные разнимают их, и они выходят из могилы»?

Режиссер. Нет, ни единого слова. Все сценические ремарки от первой до последней суть банальные изобретения различных издателей: {173} Мэлона, Кэпелла, Теоболда и других; это они неблагоразумно приложили руки к пьесе, а нам, людям театра, приходится страдать от их неблагоразумия.

Театрал. Каким образом?

Режиссер. Ну, предположим, один из нас, читая Шекспира, увидит своим внутренним взором какое-либо иное сочетание движений, противоречащее «инструкциям» этих джентльменов, и воплотит свою идею на сцене; ведь на него тотчас же обрушится с критикой какой-нибудь «знаток», который обвинит его в искажении указаний Шекспира, более того, в искажении его замысла!

Театрал. Неужели этим «знатокам» не известно, что Шекспир не делал ремарок?

Режиссер. Наверное нет, если судить по их опрометчивым критическим выпадам. Как бы то ни было, я хотел наглядно показать вам, что наш величайший поэт отдавал себе отчет в том, что вносить в текст пьесы сценические ремарки, во-первых, излишне, а во-вторых, безвкусно. Поэтому мы можем с уверенностью заключить: Шекспир прекрасно понимал, в чем состоит работа режиссера-постановщика, этого театральных дел мастера, и считал, что создание декораций, в которых должно будет происходить действие пьесы, входит в круг режиссерских обязанностей.

Театрал. Да, и вы как раз начали рассказывать мне, в чем заключаются эти обязанности.

Режиссер. Совершенно верно. И теперь, когда мы избавились от заблуждения относительно полезности авторских ремарок, можно продолжить наш разговор о том, как режиссер приступает к работе по созданию верной сценической интерпретации пьесы драматурга. Я говорил вам, что он обязуется в точности следовать тексту и первым долгом внимательно прочитывает пьесу, стремясь составить яркое впечатление о ней; уже в ходе чтения, как я говорил, ему начинают видеться цвет, ритм и действие всей постановки. Затем он откладывает пьесу в сторону и мысленно смешивает на своей палитре (пользуясь выражением живописца) те краски, которые возникли в его воображении под впечатлением пьесы. Поэтому, усаживаясь за повторное чтение пьесы, он погружается в атмосферу, правильность которой собирается проверить. К концу второго чтения он убедится в том, что его наиболее определенные впечатления получили ясное и безусловное подтверждение, а некоторые, более расплывчатые, рассеялись. Все это он примет к сведению. Может быть, он даже попытается немедленно выразить с помощью линий и цвета некоторые из переполняющих его голову декоративно-оформительских идей, но, скорее всего, он отложит это занятие до тех пор, пока не перечитает пьесу по меньшей мере раз десять.

Театрал. Но мне казалось, что режиссер всегда оставляет эту сторону постановки пьесы — создание эскизов декораций — на усмотрение художника-декоратора?

Режиссер. Как правило, да. Это первая грубейшая ошибка современного театра.

Театрал. Почему ошибка?

{174} Режиссер. Вот почему: А написал пьесу и Б обещает дать верную сценическую интерпретацию этой пьесы. Как вы думаете, в таком сложном деле, как истолкование духа пьесы, субстанции неуловимо тонкой, какой способ обеспечения единства этого духа будет более надежен: чтобы Б сделал всю работу сам или чтобы он перепоручил ее В, Г и Д, из которых каждый видит и мыслит иначе, чем Б или А?

Театрал. Ну конечно же, первый способ лучше. Но возможно ли, чтобы один человек делал работу троих?

Режиссер. Только таким способом и можно делать эту работу, если вы хотите добиться единства — жизненно важного свойства всякого произведения искусства.

Театрал. Значит, ваш режиссер не посылает за художником-декоратором и не поручает ему сделать эскизы декорации, а делает эти эскизы сам?

Режиссер. Разумеется. И имейте в виду: он не просто садится и рисует красивый или исторически достоверный эскиз с достаточным количеством живописно расположенных дверей и окон, но прежде всего отбирает определенные цвета, которые, как ему кажется, гармонируют с духом пьесы, и отвергает другие цвета как дисгармонирующие с ним. Затем он привносит в эскизы определенные предметы — арку, фонтан, балкон, кровать, — помещая отобранный предмет в центре композиции эскиза. Потом он добавляет к этому все предметы, которые упоминаются в пьесе и которые должны быть видны на сцене. Затем присовокупляет сюда, одного за другим, всех действующих лиц пьесы, постепенно закрепляя каждое характерное движение каждого из персонажей, каждую подробность их костюмов. По всей вероятности, он допустит в своей серии эскизов несколько ошибок. Если такое случится, он должен будет, фигурально выражаясь, «вскрыть» эскизы и исправить ошибку, даже если ему придется вернуться к самому началу работы и переделать всю серию эскизов заново или даже начать новую серию. Как бы то ни было, постепенно и гармонично должен раскрыться весь замысел декоративного оформления, призванного удовлетворить глаз зрителя. Разрабатывая эту систему зрительных образов, создатель декораций руководствуется как общим настроением или духом пьесы, так и звучанием ее стихов или прозы. Наконец все готово и можно браться за практическую работу.

Театрал. Какую еще практическую работу? По-моему, режиссер уже проделал уйму работы, которую можно назвать практической.

Режиссер. Да, пожалуй. Но трудности только начинаются. Под практической работой я подразумеваю такую работу, для выполнения которой нужны квалифицированные мастера: ну, скажем, расписывание больших холстов декораций, кройка и шитье костюмов.

Театрал. Надеюсь, вы не станете уверять меня, что режиссер самолично пишет разработанные им декорации, кроит и шьет придуманные им костюмы?

{175} Режиссер. Нет, я не стану уверять вас, что он поступает так в каждом случае и при постановке каждой пьесы, но он наверняка либо делал подобную работу в ту или иную пору своего ученичества, либо тщательно изучал все технические тонкости этих сложных профессий. Благодаря этому он сможет на деле руководить квалифицированными специалистами в разных театральных мастерских. С началом фактической работы по изготовлению декораций и костюмов производится распределение ролей между актерами, которые должны выучить их до первой репетиции. (Последнее, как вы легко можете догадаться, не практикуется, но режиссер, подобный тому, о котором у нас идет речь, должен будет позаботиться об этом.) Тем временем декорации и костюмы почти закончены. Если бы вы только знали, сколько интересных, но трудных дел приходится переделать, чтобы довести работу по постановке пьесы до этой стадии! Но даже и после того, как декорации установлены на сцене, а костюмы надеты на актеров, впереди еще масса трудной работы.

Театрал. Разве работа режиссера еще не закончена?

Режиссер. Закончена! Что вы хотите этим сказать?

Театрал. Ну, я полагал, что теперь, когда режиссер позаботился о декорациях и костюмах, актеры и актрисы доделают остальное.

Режиссер. Нет, как раз только сейчас и начинается самая интересная режиссерская работа. Итак, декорации установлены, персонажи одеты. Короче говоря, перед режиссером — воплощенный плод его фантазии. Он освобождает подмостки от актеров, оставляя лишь одного, двух или нескольких исполнителей, которые должны присутствовать на сцене в начале пьесы, и приступает к созданию схемы освещения этих фигур и декораций.

Театрал. Как?! А я-то думал, что всем этим ведает главный осветитель со своими помощниками![[278]](#footnote-140)

Режиссер. Их дело — освещать, а как они будут освещать — это уж забота режиссера. Будучи, как я говорил, человеком умным и подготовленным, он разработал особый способ освещения своих декораций к этой пьесе, подобно тому как разработал он сами эти декорации и костюмы для актеров. Если бы для него ничего не значило слово «гармония», он, несомненно, оставил бы свет на чье угодно усмотрение.

Театрал. Неужели вы и в самом деле хотите сказать, что он настолько тщательно изучил природу, что может указывать своим осветителям, как добиться подобия того, что солнце сияет на такой-то и такой-то высоте над горизонтом или что комната залита лунным светом такой-то и такой-то яркости?

Режиссер. Нет, этого я как раз не хочу сказать, потому что мой режиссер никогда не пытается копировать свет, существующий {176} в природе. Да он никогда и не должен гнаться за подобным недостижимым эффектом. Не *копировать* природу, а лишь *намекать* на некоторые прекраснейшие и живейшие ее проявления — вот к чему стремится мой режиссер. Пытаться повторять природу — значит самонадеянно претендовать на всемогущество. Режиссер вполне может претендовать на звание художника, но вряд ли ему пристало добиваться божественных почестей. Впрочем, он не займет позу всевышнего, если откажется от любых попыток посадить природу в клетку или воспроизвести ее, ибо природа никогда и никому не позволит лишить ее свободы или сколько-нибудь удачно ее скопировать.

Театрал. Ну и каким же образом берется он за работу? Чем он руководствуется, решая задачу освещения декораций и костюмов, о которой у нас с вами пошла речь?

Режиссер. Чем он руководствуется? Декорациями и костюмами, стихами и прозой пьесы, ее настроением. Все эти вещи, как я говорил, теперь приведены в гармоничное сочетание друг с другом — все подогнано одно к одному, — и разве не напрашивается сам собой вывод, что так и должно продолжаться и что одному только режиссеру известно, как сохранить ту гармонию, которую он начал создавать?

Театрал. Не могли бы вы рассказать поподробней о том, как осуществляется освещение декораций и актеров на практике?

Режиссер. Пожалуйста. Что вас интересует?

Театрал. Ну, не объясните ли вы мне, зачем вдоль всей сцены устанавливают на полу осветительные приборы — кажется, это называется у вас рампой?

Режиссер. Совершенно верно, рампой.

Театрал. Так вот, зачем огни рампы располагают на уровне пола?

Режиссер. Это один из тех вопросов, над которыми ломали голову все реформаторы театра, но никто из них так и не дал на него ответа — по той простой причине, что ответа на него нет. Ответа никогда не было и никогда не будет. Единственное, что остается сделать, — это поскорей убрать рампы из всех театров и поставить на этом точку…

Театрал. Один мой приятель говорил мне, что, если бы не огни рампы, лица актеров на сцене казались бы грязными.

Режиссер. Так мог говорить человек, не понимающий, что вместо рампы можно применить какой-нибудь другой способ освещения лиц и фигур. Такая простая вещь никогда не приходит в голову людям, которые не желают уделить немного времени хотя бы поверхностному ознакомлению с другими театральными специальностями.

Театрал. Разве актеры не знакомятся с другими театральными профессиями?

Режиссер. Как правило, нет. И в чем-то такое изучение противоречило бы самой сущности актерства. Если бы умный актер стал посвящать много времени изучению всех отраслей театрального {177} искусства, он мало-помалу отошел бы от исполнительской деятельности и кончил бы тем, что стал режиссером, поскольку искусство театра в целом куда как увлекательней одной его части — ремесла актера.

Театрал. А еще мой приятель-актер говорил, что, не будь рампы, зрители не смогли бы разглядеть выражение его лица.

Режиссер. Ну, если бы это были слова Генри Ирвинга или Элеоноры Дузе, они имели бы какой-то смысл. Лицо же заурядного актера либо вопиюще выразительно, либо вопиюще невыразительно, так что лучше бы уж его не освещали ни огни рампы, ни какие бы то ни было другие осветительные приборы. Между прочим, интересную теорию происхождения рампы выдвинул Людовик Селлер[[279]](#endnote-141) в своей книге «Декорации, костюмы и мизансцена в XVII веке». В ту пору сцена обычно освещалась при помощи больших люстр круглой или треугольной формы, висевших над головами актеров и зрителей, и Селлер считает, что рампа обязана своим происхождением скромным театрикам, которые, не имея средств для приобретения люстр, освещали сцену высокими свечами, стоявшими на полу у края авансцены. Я верю в правильность этой версии, потому что подобный художественный просчет не мог быть продиктован соображениями здравого смысла, но вполне мог быть порожден соображениями кассового порядка. Вы сами знаете, насколько чужды кассе заботы о высоком искусстве! Когда у нас будет время, я кое-что порасскажу вам об этой всемогущей кассе, узурпировавшей театральный трон. А сейчас давайте вернемся к более серьезной и более интересной теме, чем невыразительность лица у заурядного актера и проблемы рампы. Мы с вами рассмотрели различные задачи, которые режиссер решает в ходе своей работы — создание декораций, костюмов, системы освещения, — и вплотную подошли к самой интересной части этой работы: манипулированию фигурами в каждом их движении, при каждой их реплике. Вот вы выразили удивление по поводу того, что исполнение, иными словами, сценическая речь и сценические действия актеров не оставляются на полное усмотрение самих исполнителей. Но задумайтесь на минуту о природе режиссерской работы. Разве бы вы допустили, чтобы ваш замысел, уже обретший определенное единство, был вдруг испорчен в результате добавления к нему чего-то случайного?

Театрал. Что вы хотите этим сказать? Я понимаю вашу мысль, но не разъясните ли вы мне поточнее, каким образом может актер испортить этот замысел?

Режиссер. *Бессознательно*, разумеется! Я ни на минуту не допускаю, что он намеренно стремится нарушить гармонию со своим окружением, но он нарушает ее по неведению. Некоторые актеры интуитивно избирают верный путь, другие же начисто лишены такого чутья. Но даже и те, кто обладает самым острым чутьем, не смогут сохранить верность общему замыслу, не смогут обеспечить гармонию, если не будут следовать указаниям режиссера.

{178} Театрал. Значит, даже исполнителям главных ролей вы не позволите двигаться и играть так, как подсказывают им интуиция и разум?

Режиссер. Конечно, нет. Как раз они-то первыми должны слушаться указаний режиссера, поскольку очень часто им отводится центральное место в режиссерском замысле и тогда через них раскрывается его эмоциональная суть.

Театрал. А умеют ли они понять и по достоинству оценить это?

Режиссер. Да, но только в том случае, когда они одновременно с этим понимают и сознают, что альфой и омегой современного театра является пьеса и верная ее сценическая интерпретация. Позвольте, я поясню вам эту мысль на примере. Предположим, готовится постановка «Ромео и Джульетты». Мы проштудировали пьесу, сделали декорации и костюмы, создали систему освещения того и другого и приступаем теперь к репетициям с актерами. С первого момента движение большой толпы буйных горожан Вероны, которые дерутся, бранятся, убивают друг друга, наводит на нас ужас. Мы потрясены тем, что в этом белом городке цветущих роз, песен и любви поселилась такая ужасающая, такая черная ненависть, готовая разразиться насилием у входа в божий храм, в разгар майских увеселений или под окнами дома новорожденной. И сразу же вслед за этой картиной, когда у нас все еще стоят перед глазами искаженные ненавистью лица Монтекки и Капулетти, мы видим неторопливо идущего по улице Ромео, сына Монтекки, который вскоре полюбит Джульетту и вызовет у нее ответную любовь. Поэтому, кто бы из актеров ни был выбран на роль Ромео, он должен будет двигаться и говорить так, как предписывает ему общий режиссерский замысел, который, как я вам уже говорил, имеет вполне отчетливую форму. Он должен будет определенным образом переместиться в нашем поле зрения, пройдя до определенного места и в определенном освещении, повернув голову под определенным углом и следя за тем, чтобы его глаза, ноги, все его тело согласовывались с идеей спектакля, а не только (как это часто бывает) с его собственными идеями, которые, случается, противоречат общей идее спектакля. Ведь его идеи, пусть даже прекрасные, возможно, не отвечают духу постановки, ее замыслу, столь тщательно разработанному режиссером.

Театрал. Что же, вы считаете, что режиссер должен управлять движениями любого артиста, которому будет поручено исполнять роль Ромео, даже если это тонкий актер?

Режиссер. Безусловно. И чем тоньше актер, тем тоньше у него ум и вкус и, следовательно, тем легче он поддается управлению. В сущности, я говорю с вами прежде всего о таком театре, где все актеры — люди утонченной культуры, а режиссер обладает совершенно особыми достоинствами.

Театрал. Но не предлагаете ли вы этим тонким, умным актерам стать чуть ли не марионетками?

Режиссер. Вот так, с чувством обиды, мог бы задать мне {179} этот вопрос актер, не очень уверенный в своих силах. Ныне марионетка — всего лишь кукла. Она восхитительна в кукольном спектакле — и только. Для театра нам нужно нечто большее, чем кукла. Однако некоторые актеры обижаются на режиссера, считая, что он хочет превратить их в марионеток. У них возникает ощущение, будто ими манипулируют, и они возмущаются, показывают, что они обижены, оскорблены в лучших своих чувствах.

Театрал. Ия могу их понять.

Режиссер. А то, что они должны с готовностью принимать руководство режиссера, — это вы можете понять? Подумайте-ка немного о тех взаимоотношениях, которые связывают членов экипажа корабля, и вы уразумеете, какими я мыслю себе взаимоотношения работников театра. Кто входит в экипаж военного судна?

Театрал. Военного судна? Ну, капитан, далее капитан-лейтенант, первый, второй и третий лейтенанты, штурман, другие офицеры и матросы.

Режиссер. Так. Что управляет движением корабля?

Театрал. Руль?

Режиссер. Так‑так. А кто управляет рулем?

Театрал. Рулевой, который вращает штурвал.

Режиссер. А кто еще?

Театрал. Тот, кому подчиняется рулевой.

Режиссер. Кто же это?

Театрал. Штурман.

Режиссер. А кому подчиняется штурман?

Театрал. Капитану.

Режиссер. Будет ли выполнена на корабле команда, не исходящая от капитана и не санкционированная его властью?

Театрал. Нет, не будет.

Режиссер. Может ли корабль в полной безопасности следовать своим курсом без капитана на борту?

Театрал. Навряд ли.

Режиссер. Выполняет ли судовая команда приказы капитана и подчиненных ему офицеров?

Театрал. Да, как правило.

Режиссер. С готовностью?

Театрал. Да.

Режиссер. Все это и называется дисциплиной?

Театрал. Да.

Режиссер. А благодаря чему существует дисциплина?

Театрал. Благодаря строгому и добровольному подчинению дравидам и законам.

Режиссер. И первый среди этих законов — закон повиновения, верно?

Театрал. Верно.

Режиссер. Ну что ж, отлично. Как вы легко догадаетесь, театр, в котором работают сотни людей, во многих отношениях напоминает корабль и требует похожей системы управления. И вы без труда представите себе, сколь губителен для театра даже {180} малейший признак неповиновения. Ведь если на флоте неповиновение команде капитана расценивается как мятеж, то в театре никаких мер на случай неповиновения не предусмотрено. В военно-морском флоте существует правило, сформулированное ясным и недвусмысленным языком: капитан на корабле — верховный правитель, притом наделенный неограниченной властью. Отказавшихся выполнять его приказы предают военно-морскому суду и сурово карают: заключают в тюрьму или увольняют со службы.

Театрал. Надеюсь, вы не предлагаете ввести подобные же строгости в театре?

Режиссер. Театр, в отличие от боевого корабля, не предназначается для военных целей, и по какой-то непостижимой причине дисциплине в театре не придается особого значения, тогда как тут она не менее важна, чем на военной службе. Но вот что я вам скажу: покуда в театре не осознают, что дисциплина — это добровольное, убежденное и надежное повиновение руководителю театра — его капитану, — театру не видать высших достижений.

Театрал. По-моему, актеры, декораторы и все прочие делают свое дело, но за страх, а за совесть, разве не так?

Режиссер. Еще бы, дружище! Таких добросовестных работяг, как эти люди театра, редко где встретишь. Они трудятся с усердием и энтузиазмом, но подчас их суждения бывают ошибочны, и тогда они так же способны к неповиновению, как и к послушанию, и могут так же старательно способствовать снижению художественных критериев, как и их повышению. О том, чтобы поднять на мачте флаг бескомпромиссного служения искусству, мало кто помышляет, потому что офицеры нашего театрального флота — сторонники *компромисса*, проповедующие порочную доктрину соглашения с врагом. А враги наши — пошлая театральщина, невзыскательное общественное мнение и невежественность. Вот этим-то врагам и хотят отдать нас в услужение наши «офицеры». Люди театра еще не вполне уяснили себе *важность высоких художественных критериев и руководителя, который придерживается их*.

Театрал. А почему бы не назначить таким руководителем актера или художника-декоратора?

Режиссер. Разве принято выбирать командира из числа рядовых матросов, назначать его на высокий пост капитана, а затем посылать его заряжать орудия или крепить такелаж? Нет уж, руководителем театра должен быть человек, не связанный непосредственно ни с каким театральным ремеслом. Этот человек должен хорошо знать каждое из них, но ни одним не должен заниматься профессионально.

Театрал. Но позвольте, ведь многие весьма известные руководители театров были, насколько я знаю, актерами и режиссерами одновременно?

Режиссер. Да, это так. Только не пытайтесь уверить меня в том, будто их правление не омрачалось мятежами. Помимо административной стороны дела существует и творческая сторона, связанная {181} с работой в искусстве. Если актер берет на себя обязанности режиссера-постановщика и если как артист он выше своих коллег, здоровый инстинкт побуждает его отвести самому себе центральное место в постановке. Ему кажется, что, не сделай он этого, постановка получится слабой и неудовлетворительной. Пьесе он станет уделять меньше внимания, чем своей собственной роли в ней, и постепенно перестанет рассматривать постановку как единое целое. А это плохо сказывается на работе. Ибо не таким путем создаются произведения театрального искусства.

Театрал. Но разве нельзя найти большого актера, который окажется притом и таким большим художником, что в качестве режиссера он никогда бы не поступал так, как вы говорите, а всегда подходил бы к себе как к исполнителю точь‑в‑точь так же, как и к остальному материалу?

Режиссер. Все можно, но, во-первых, для актера противоестественно поступать описанным вами образом, во-вторых, для режиссера противоестественно играть на сцене, и, в‑третьих, для человека совершенно противоестественно находиться в двух местах сразу. Действительно, место актера — на подмостках, где он должен, заняв определенное положение среди определенных декораций и среди определенных людей, быть готовым изобретательно создать впечатление, будто он испытывает определенные эмоции, а место режиссера — где-то перед сценой, откуда он может наблюдать всю картину в целом. Так что, сами видите, даже если бы мы нашли нашего идеального актера, который стал бы нашим идеальным режиссером, он не смог бы находиться в двух разных местах в одно и то же время. Правда, нам иногда случалось видеть, как в каком-нибудь маленьком оркестре дирижер к тому же исполняет партию первой скрипки, но делает он это в силу необходимости и в ущерб дирижерскому искусству. В больших оркестрах подобное совместительство не практикуется.

Театрал. Значит, вы считаете, что единовластным правителем на сцене должен быть режиссер?

Режиссер. Сам характер режиссерской работы не допускает, чтобы на сцене командовал кто-либо другой.

Театрал. Ни даже драматург?

Режиссер. Драматург может командовать на сцене только в том случае, если он изучил и практически освоил профессии актера, декоратора, художника по костюмам, осветителя и танцовщика, не иначе. Однако драматурги — за исключением тех, кого выпестовал театр, — как правило, не знают специфики этих профессий. Гете, всегда любивший театр пылкой и возвышенной любовью, был во многих отношениях одним из величайших режиссеров. Но, связав себя с Веймарским театром[[280]](#endnote-142), он допустил один промах, которого избежал впоследствии композитор, шедший по его стопам. Гете позволил, чтобы в театре имелась более полновластная фигура, чем он сам, — владелец театра. Вагнер же позаботился о том, чтобы самому стать владельцем театра и чувствовать себя в нем как феодальный барон в собственном замке.

{182} Театрал. Этим обстоятельством и объясняется неудача Гете как руководителя театра?

Режиссер. Безусловно; ведь если бы Гете был подлинным хозяином в театре, того нахального пуделька не пропустили бы даже в гардеробную; премьерша не сделала бы свой театр и самое себя посмешищем в глазах последующих поколений, а Веймарский театр не совершил бы по традиции самой ужасной ошибки, какая только может быть допущена в театральной жизни.

Театрал. Что и говорить, традиции большинства театров отнюдь не богаты яркими свидетельствами почтительного отношения к художнику.

Режиссер. Я мог бы высказать немало горьких истин относительно положения дел в театре и непонимания театром искусства, но лежачего не бьют — разве что в надежде заставить его снова вскочить на ноги. А наш западный театр не поднимут на ноги никакие пинки. Восток все еще может похвастать тем, что у него есть театр. У нас на Западе театр дышит на ладан. Но я уповаю на возрождение искусства театра.

Театрал. И каким же образом это свершится?

Режиссер. Явится деятель, который будет обладать всеми качествами, необходимыми для того, чтобы стать подлинным мастером театрального искусства, и будет осуществлена реформа театра как средства изобразительности. После того как совершится эта реформа, после того как театр превратится в идеальный инструмент и разработает органичную для себя технику, он без труда создаст свое собственное, истинно *творческое искусство*. Однако не будем сейчас вдаваться в подробное и всестороннее рассмотрение вопроса о превращении театрального ремесла в самостоятельный и созидательный вид искусства — это заняло бы слишком много времени. Уже в наши дни появились театральные деятели, работающие над усовершенствованием театров; одни реформируют исполнение, другие — художественное оформление. И все их старания, должно быть, приносят некоторую — весьма незначительную — пользу. Но вот что необходимо уразуметь в первую голову: реформа какого-нибудь одного театрального ремесла окажется почти безрезультатной, а то и вовсе безрезультатной, если одновременно с нею в том же театре не будет произведена реформа всех прочих театральных ремесел. *От того, насколько твердо будет усвоена эта истина, зависит все дело возрождения искусства театра*. Ведь театральное искусство, как я вам уже говорил, складывается из усилий великого множества специалистов: актеров, декораторов, костюмеров, осветителей, плотников, певцов, танцовщиков и т. д. и т. п., — и поэтому с самого начала следует отдавать себе полный отчет в том, что театру требуется *не частичная, а полная* реформа; нужно постоянно помнить о том, что в театре одно конкретное дело, одно ремесло самым непосредственным образом связано со всеми прочими театральными ремеслами и что беспорядочные, бессистемные усовершенствования обречены на провал. И только методическое, последовательное продвижение вперед обеспечит успех. Отсюда следует, что реформа театрального искусства {183} по плечу лишь тем людям театра, которые изучили в теории и на практике все театральные ремесла.

Театрал. То есть вашему идеальному режиссеру.

Режиссер. Да. Помните, в начале нашего разговора я сказал вам, что моя вера в возрождение искусства театра основана на моей вере в возрождение режиссера: научившись правильно использовать актеров, декорации, костюмы, освещение и танец и овладев ремеслом сценической интерпретации пьесы с помощью этих средств, он пойдет дальше и постепенно научится в совершенстве владеть действием, линией, цветом, ритмом и словом, причем владение словом будет черпать силу во владении всеми остальными компонентами… Вот тогда-то, говорил я, искусство театра вновь обретет равноправие и его произведения станут самостоятельными творениями созидательного искусства, а не продуктами ремесла интерпретатора.

Театрал. Да, и тогда я не совсем понял, что вы имели в виду; теперь-то я понимаю вашу мысль, но все-таки никак не могу представить себе театр без его поэта.

Режиссер. Вот как? Разве театру будет чего-то не хватать, когда поэт перестанет писать для сцены?

Театрал. Да. Пьесы.

Режиссер. Вы уверены?

Театрал. Ну, а откуда же возьмется пьеса, если поэт или драматург не напишет ее?

Режиссер. Никакой пьесы — в том смысле, в каком вы употребляете это слово, — не будет.

Театрал. Но вы же предполагаете что-то показывать зрителям, а для того, чтобы получить возможность показать им нечто, вы, надо думать, должны будете это «нечто» иметь.

Режиссер. Что верно, то верно, готов подписаться под каждым словом. Только вы ошибаетесь, считая само собой разумеющимся, — как будто это какой-то непреложный закон! — что ваше «нечто» обязательно составляется из слов.

Театрал. Ну и что же представляет собой ваше «нечто», не составленное из слов, но предназначаемое для показа зрителям?

Режиссер. Сначала скажите: разве не может быть этим «нечто» мысль?

Театрал. Да, но ведь у нее нет формы.

Режиссер. Но разве не вправе художник облечь мысль в любую форму по собственному усмотрению?

Театрал. Да, вправе.

Режиссер. Не совершит ли художник — деятель театра непростительного преступления, если воспользуется иным материалом, чем тот, которым пользуется поэт?

Театрал. Нет.

Режиссер. Значит, мы вправе попытаться воплотить идею в любом материале, который нам удастся найти или изобрести, если только этот материал не достоин лучшего применения?

Театрал. Да.

{184} Режиссер. Отлично. Теперь выслушайте то, что я вам сейчас скажу, а потом отправляйтесь домой и подумайте об этом на досуге. Поскольку вы согласны с моими посылками, я скажу вам, из какого материала художник театра будущего станет создавать свои шедевры. Из *действия, обстановки и голоса*. Все очень просто, правда?

Говоря «*действие*», я имею в виду и жест и танец — прозу и поэзию действия.

Говоря «*обстановка*», я имею в виду все, что видит наш глаз: свет, костюмы и декорации.

Говоря «*голос*», я имею в виду устную речь или пение в противоположность слову, предназначаемому для чтения, потому что слово, написанное для произнесения, и слово, написанное для чтения, — это две совершенно разные вещи.

И я с удовольствием отмечаю, что, хотя я только повторил то, что уже говорил вам в начале нашей беседы, вы слушали меня сейчас с менее озадаченным видом, чем раньше.

Берлин, 1905 год

Перевод В. В. Воронина

## Ступени[[281]](#endnote-143)

### Ступени‑1 Настроение первое

Кажется, Метерлинк когда-то сказал, что драматическое начало в жизни связано не только с добрыми и злыми чувствами отдельных людей, что оно присуще не только таким крайним проявлениям человеческих страстей, как убийства или ревность. Метерлинк подводит нас к водопаду, или приглашает на лесную прогулку, или обрушивает на нас поток воды, или дает услышать петушиный крик на заре — и показывает, сколько драматизма сокрыто в этих явлениях. Разумеется, все это продемонстрировал еще Шекспир тремя столетиями раньше, но в повторении есть только польза и нет ничего плохого. Именно Метерлинк показал, что существует драматизм двух видов, совершенно точно отличающихся один от другого. Я бы назвал их драматизмом слова и драматизмом молчания, тишины, и я думаю, что все эти деревья, водопады, потоки и прочее передают как раз драматизм молчания — то есть то состояние, когда речь ничтожна и неспособна ничего выразить. Размышляя далее, можно прийти к выводу, что многое другое, помимо природы, несет в себе драматизм молчания, и особую роль здесь играет высочайшее проявление человеческого духа — архитектура. Что-то абсолютно человечное, в то же время щемящее, горестное, заключено для меня в большом ночном городе, когда не слышно ни звука и не видно ни души. Удивительная печаль охватывает меня во время таких ночных прогулок, пока, наконец, под утро я не начинаю чувствовать волнение и подъем. Среди всех грез, что способна {185} выразить архитектура, самое мощное — это ступени, летящие ввысь или уходящие куда-то вниз, — вот об этом-то ощущении архитектуры я часто размышляю: как ей удается без помощи речи передать живое начало, драматизм безмолвия? А поняв это, я приступаю к поискам подобного драматизма в архитектурных формах, пытаясь выразить с их помощью преследующие меня образы. Так появились на свет мои «Ступени».

Это первый рисунок, и есть еще три. В каждом из них я показываю одно и то же пространство, но люди, помещенные в него, выражают различные настроения. На первом оно легкое и веселое и трое играющих детей похожи на птиц, отдыхающих на спине огромного гиппопотама, спящего где-нибудь на дне обмелевшей реки в Африке. Я не смогу точно сказать, чем заняты изображенные мною дети, хотя где-то я все это записал. Но это уже не имеет значения, ответ на этот вопрос — в самом рисунке. Однако если вам почудится легкое шуршание, которое производят при движении кролики, если вы уловите неслышный шелест маленьких серебряных колокольчиков, то вы поймете, что я имею в виду, и сможете довообразить нежные забавные быстрые движения.

### Ступени‑2 Настроение второе

Как видите, ступени не изменились, однако они отходят ко сну, и на самом верху пологой и далекой террасы видны фигурки детей, веселящихся и скачущих, словно бабочки, слетевшиеся на огонь. А на переднем плане я изобразил землю, отвечающую их движениям.

Земля создана для танца.

### **{****186}** Ступени‑3 Настроение третье

Ступени как-то постарели. У них поздний вечер. Движение начинается с появления одинокой фигуры — это мужчина. Он пытается найти ориентир в лабиринте, изображенном на земле. Но достичь центра ему не удается. Наверху лестницы возникает другая фигура — это женщина. Мужчина более не двигается, а женщина медленно спускается, направляясь к нему. Я не знаю, сможет ли она когда-нибудь дойти до него, однако, пока я рисовал их, мне казалось, что они встретятся. Вдвоем им, быть может, удастся преодолеть путаницу лабиринта. Но хотя мужчина и женщина мне вполне интересны, меня больше волнуют ступени, по которым они движутся. Фигуры могут какое-то время быть центром ступеней, однако именно последние будут существовать всегда. Мне кажется, когда-нибудь я проникну в их секрет, и должен вам сказать, что разгадывать эти тайны безумно интересно. Как было бы скучно, если бы ступени были мертвы, — однако в них уловим трепет живой жизни, большей, нежели та, что заключена в фигурах мужчины и женщины.

### Ступени‑4 Настроение четвертое

Ступени как бы отяжелели. Наступила ночь, и для начала я прошу вас закрыть рукой блики света внизу рисунка и вздымающиеся струи воды вверху. Вообразите себе фигуру, движущуюся с другой стороны ступеней, то есть возникающую из тени. {187} Она отягощена какой-то ненужной грустью (поскольку грусть всегда не нужна) и движется взад и вперед по самому пику вселенной. Вскоре она достигнет того места, где я ее изобразил. Дойдя до него, она опустит голову на грудь и останется неподвижной.

Затем начинается какое-то легкое движение. Поначалу медленное, затем его скорость увеличивается. Вверху вы увидите как бы очертания фонтана, вздымающегося подобно восходящей поздней осенью луне. Он взлетает и взлетает в воздух, то с особой силой, то более или менее ровно. Затем рядом возникает второй фонтан. И теперь они уже вместе вздымаются и надают в тишине. Когда их струи достигнут своего апогея, начинается последнее движение. Внизу вы видите свет, льющийся из двух больших окон, в центре одного из них возникают очертания двух фигур — мужчины и женщины. Фигура на ступенях поднимает голову. Драма окончена.

Перевод Ю. Г. Фридштейна

## Артисты театра будущего[[282]](#endnote-144)

|  |
| --- |
| Посвящается молодому богатырскому племени тружеников во всех театрах.  Нет, по зрелом размышлении это посвящается той единственной отважной личности в мире театра, которая когда-нибудь овладеет его искусством и преобразует его. |

Говорят, семь раз отмерь — один раз отрежь. Говорят также, что следует делать хорошую мину при плохой игре. Вот и я, стараясь сделать хорошую мину при плохой игре, должен был заменить мое первое, более оптимистическое посвящение вторым. Да, действительно, семь раз отмерь — один раз отрежь. С каким сожалением, с какой болью вынужден я признать это! В сегодняшнем театре никакого богатырского племени тружеников нет и в помине; вокруг царит упадок, умственный и физический. Да и может ли быть иначе? Ничто, пожалуй, не свидетельствует об этом упадке более наглядно, чем постоянные заверения со стороны всех работников театра, будто дела обстоят как нельзя лучше и театр достиг ныне высшей точки своего развития.

Но если бы все обстояло так хорошо, то вряд ли у людей, посещающих театры или задумывающихся о судьбах современного театрального искусства, возникало бы безотчетное и неотступное желание перемен. Именно потому, что театр оказался в столь плачевном положении, нужно, чтобы кто-нибудь высказал правду — так, как это делаю я. И вот я оглядываюсь кругом в поисках тех, к кому обратить свои речи; тех, кто стал бы внимать моим речам и, внимая, понимал бы их. Увы, я вижу только спины отвернувшихся от {188} меня людей, отнюдь не принадлежащих к богатырскому племени тружеников театра. И все же я вижу лицо, обращенное ко мне. Это лицо юноши или отважного мужа. В нем, в его личности, я провижу ту созидательную силу, которая породит грядущее племя тружеников-богатырей. Поэтому я обращаюсь к нему и довольствуюсь тем, что он, один из всех, поймет меня. Это человек, который, по выражению Блейка, «оставит мать, отца, свой дом и край, коль станут на пути к его искусству»; это человек, который поступится личным честолюбием и недолговечным, минутным успехом, откажется от стремления разбогатеть, пренебрежет приятными на ощупь, гладкими гинеями, но потребует взамен не более и не менее как восстановления родного дома, восстановления его свободы, здоровья и силы. Вот к кому я обращаюсь.

### \* \* \*

Ты молод и уже несколько лет увлечен театром; возможно, что твои родители — люди театра; быть может, ты некоторое время занимался живописью, но почувствовал тягу к движению; может статься, ты был фабрикантом. А может быть, восемнадцати лет от роду ты поссорился с родителями: ты хотел пойти на сцену, а они тебя не пускали. Они, видимо, спрашивали тебя, почему ты хочешь стать актером, и ты не сумел вразумительно ответить, ибо никакой вразумительный ответ не смог бы объяснить того, чего ты хотел; иными словами, ты захотел летать. И если бы ты сказал своим родителям: «Я хочу летать», ты, по-моему, встретил бы у них больше понимания, чем тогда, когда ты напугал их ужасными словами: «Я хочу пойти на сцену».

Миллионы тебе подобных испытывали такое же желание — желание двигаться, желание летать, желание воплотиться в другое существо, и некоторые из них, не зная того, что это — желание жить в воображении, заявляют своим родителям: «Я хочу быть актером; я хочу пойти на сцену».

Не этого они хотят на самом деле, и в результате — трагедия. Как мне кажется, наедине с самим собой молодой человек, взволнованный этим недавно пробудившимся в нем чувством, сказал бы: «*Может быть*, я хочу стать актером», — и только в присутствии разгневанных родителей он безрассудно превращает это «может быть» в определенное «хочу».

Возможно, что это твой случай. Ты хочешь летать; ты хочешь существовать в каком-то ином состоянии, опьяняться воздухом и передавать это состояние другим.

Постарайся теперь же выбросить из головы мысль, что ты и впрямь хочешь «пойти на сцену». Если же, к сожалению, ты уже поступил на сцену, то тогда постарайся избавиться от мысли, что ты хочешь быть актером и что это предел твоих мечтаний. Предположим, ты уже стал актером; ты играешь на сцене лет пять, и тебя уже начало снедать какое-то странное сомнение. Ты в этом никому не признаешься: ведь получится, что твои родители как будто бы оказались правы. Ты не признаешься в этом даже самому {189} себе, ибо тебе не в чем больше почерпнуть бодрость, кроме как в сознании, что твоя мечта сбылась. Но я собираюсь вооружить тебя кое-какими идеями, которые станут для тебя источником бодрости и благодаря которым ты сможешь смело и радостно отбросить прочь все, что пожелаешь, не утратив при этом ничего из того, чего ты добивался с самого начала. Ты сможешь остаться актером, но поднимешься выше сцены.

Я поделюсь с тобой своим опытом, не настаивая на какой-то особой его ценности, и, возможно, кое-что в нем окажется для тебя полезным. Я попытаюсь отделить то, что важно для нас, от всего несущественного. И если в ходе моего повествования ты захочешь, чтобы я рассеял какие-нибудь твои сомнения или что-нибудь разъяснил поточнее либо поподробнее, только попроси меня об этом, и я всегда буду к твоим услугам.

Начнем с того, что директор театра предложил тебе ангажемент и ты его принял. Теперь ты должен верой и правдой служить ему — не потому, что он платит тебе жалованье, а потому, что ты работаешь под его началом. И вот с этим-то повиновением твоему начальнику — директору — приходит и первое, самое серьезное, искушение из числа тех, с которыми ты столкнешься в работе.

Ведь ты должен повиноваться не только его словам, но и его желаниям; вместе с тем ты не должен потерять себя, свое «я». Я намеренно не говорю: «Ты не должен утратить свою индивидуальность», потому что твоя индивидуальность, вероятно, еще находится в стадии становления. Но ты не должен терять из виду цели своих поисков, ты не должен утрачивать того первого чувства, которое завладело тобой тогда, когда тебе казалось, что ты весь — движение и стремительно взмываешь вверх.

Пока ты проходишь период ученичества под началом своего первого руководителя, внимательно выслушивай все, что он расскажет тебе о театре и об актерском исполнении; бери на заметку все, что он тебе покажет; а дальше уж сам постарайся разобраться в том, чего он тебе не показал. Пойди туда, где художники пишут декорации; побывай там, где проводят электрические провода к софитам; спустись в трюм и познакомься со сложными подсценными конструкциями; поднимись на колосники и поинтересуйся назначением всевозможных тросов и блоков. Но, вбирая в себя все эти сведения о театре и об актерской игре, ни на минуту не забывай о том, что главный источник вдохновения ты найдешь не в мире театра, а вне его: я имею в виду природу. Другими твоими источниками вдохновения станут музыка и архитектура.

Я говорю тебе об этом, потому что от своего директора ты этого не услышишь. В театре учатся у театра. В качестве источника вдохновения тут избирают сам театр, и если некоторые актеры иной раз обращаются за помощью к природе, то обращаются они не ко всей природе, а лишь к одной ее части — той, что находит свое воплощение в самом человеке.

Генри Ирвинг поступал иначе, но я не имею возможности прервать здесь свое повествование и рассказать тебе о нем, потому {190} что потребовалось бы написать не одну книгу, чтобы разъяснить тебе, чем был Ирвинг. Запомни только, что как актер он никогда не ошибался и что в поисках символов для выражения своих мыслей он изучал всю природу.

Наверное, в театре тебе расскажут, что этот человек, которого я привожу тебе в пример как актера, не имевшего себе равных, играл так-то и так-то, делал на сцене то-то и то-то, и ты усомнишься в правильности моего совета. Но, как бы ты ни уважал своего теперешнего руководителя, ты не должен слепо принимать на веру все, что он тебе рассказывает и показывает, потому что это и есть та традиция, которой долго жил театр и которая привела его к упадку.

Ведь то, что делал Генри Ирвинг на самом деле, — это одно, а то, что он делал по их словам, — совсем другое. Я убедился в этом на собственном опыте. Я играл в том же театре, на сцене которого Ирвинг исполнял роль Макбета, а впоследствии мне представилась возможность самому сыграть Макбета в одном театре то ли на севере, то ли на юге Англии[[283]](#endnote-145). Мне было любопытно проверить, насколько ярко запечатлелась игра Генри Ирвинга в сознании одаренного и опытного актера с пятнадцатилетним актерским стажем, к тому же восторженного поклонника Ирвинга. И вот я обратился к такому актеру с просьбой показать мне, как играл Ирвинг в той или иной сцене, что он делал и какое создавалось при этом впечатление, сославшись на то, что это не сохранилось-де у меня в памяти. После чего этот опытный актер изобразил, к вящему моему изумлению, нечто столь банальное, столь неуклюжее и столь незначительное, что я начал понимать истинную цену подобной сценической традиции. И это был далеко не единственный такой случай в моей практике.

Одна опытная и весьма достойная актриса показала мне, как миссис Сиддонс играла леди Макбет. Выйдя на середину сцены, она принялась воспроизводить определенные жесты и движения и произносить определенные восклицания, которые, по ее убеждению, достоверно передавали игру миссис Сиддонс. Надо полагать, все это было воспринято ею от тех, кто видел миссис Сиддонс в этой роли. То, что она продемонстрировала мне, не имело ни малейшей ценности: этим отдельным элементам исполнения не хватало единства, хотя кое-какие из них, возможно, имели некоторый академический интерес. Вот тогда-то я и начал понимать всю бесполезность такой учебы, а поскольку в моем характере восставать против всех тех, кто бы ни попытался навязать мне нечто, представляющееся мне неразумным, я категорически отверг подобное обучение.

Я не рекомендую тебе поступать таким же образом, хотя ты, конечно, пренебрежешь моим советом и поступишь так же, как я, если у тебя пылкий нрав; однако все-таки будет лучше, если ты выслушаешь, примешь к сведению и возьмешь на вооружение все, что тебе расскажут, постоянно помня о том, что это твое обучение актерскому ремеслу является лишь самым началом исключительно {191} долгого периода ученичества, в ходе которого ты должен овладеть всеми ремеслами, составляющими в совокупности искусство театра. Основательно все их освоив, ты увидишь, какие из них могут тебе пригодиться, и наверняка придешь к выводу, что приобрести опыт актера было просто необходимо. Пионер-первопроходчик редко находит легкий путь, а поскольку превращение в известного актера знаменует собой лишь один из этапов твоего гораздо более длинного и непроторенного пути, ведущего к совершенно иной цели, тебя ждут все преимущества и все невзгоды, составляющие удел первооткрывателя. Но только помни о том, что я тебе говорил: твоя цель состоит не в том, чтобы стать знаменитым актером; не в том, чтобы стать директором так называемого «популярного» театра; не в том, чтобы стать режиссером — постановщиком сложных и нашумевших пьес; она состоит в другом — стать артистом, художником, овладеть искусством театра. И чтобы заложить под это основу, ты должен, как я уже говорил, добросовестно и основательно учиться актерскому мастерству. Если к концу пятого года твоей актерской карьеры у тебя создалось убеждение, что твое будущее тебе известно, иными словами, если к тебе пришел успех, можешь поставить на себе крест. В этом мире кратчайшие пути не ведут ни к чему путному. Разве в ту пору, когда тебя охватило это страстное стремление и ты объявил родителям, что пойдешь в актеры, ты мечтал о том, чтобы столь большое желание осуществилось так скоро? Неужели осуществление желания — это такая малость? Неужели твоя мечта — это ничто, пародия на мечту, способная стать явью после пятилетних поисков? Ну конечно, нет! Для исполнения твоего желания не хватит всей твоей жизни, и лишь под конец ее ты получишь самую малую частицу того, к чему стремился. И поэтому ты будешь молод даже в глубокой старости.

### Об актере

Как человек он всегда на хорошем счету, отличается великодушием и самым неподдельным чувством товарищества. Мне вспомнился один мой знакомый актер — вот его-то я и возьму в качестве примера. Добрый товарищ, распространяющий вокруг себя в театре атмосферу дружеского общения, самоотверженно помогающий более молодым и менее опытным актерам, постоянно рассуждающий об актерской работе, он обладает колоритными манерами: способен обратить на себя внимание, даже когда стоит у края сцены, а не посредине; умеет владеть своим голосом, так что нельзя не заслушаться, когда он говорит. И последнее: в сценическом искусстве он смыслит не больше, чем кукушка в том, как вить гнездо. Все, что делается по плану или согласно предварительному замыслу, претит его натуре. Впрочем, его натура подсказывает ему, что кроме него на сцене есть и другие актеры и что их мысли и его должны быть объединены неким чувством общности, но сознание это, опирающееся на благожелательный инстинкт, а не на твердое {192} знание, бессильно создать что-либо позитивное. Опыт и интуиция помогли ему овладеть несколькими актерскими приемами (не стану называть их профессиональными уловками), которыми он все время пользуется. Так, например, он знает, что внезапное понижение голоса с форте до пиано так же сильно заостряет внимание на произносимом и волнует публику, как и крещендо от пиано к форте. Он также знает, что смех может звучать очень по-разному, а не только как простое «ха‑ха‑ха». Он знает, что искристая веселость — редкая гостья на сцене и что заразительно веселый человек всегда «нарасхват». Но вот чего он не знает: та же самая кипучая, заразительно веселая натура и те же самые интуитивные познания удвоят или даже утроят силу производимого впечатления, если он станет руководствоваться научным знанием, иными словами, искусством. Услышь этот мой знакомый актер мои рассуждения, он был бы крайне изумлен и счел бы их заумными, сухими и недостойными внимания артиста, подлинного художника. Ведь он-то полагает, что эмоция рождает эмоцию, и ненавидит все, что как-то связано с расчетом. Мне нет надобности напоминать здесь о том, что в искусстве все связано с расчетом, а тот, кто игнорирует это, актер лишь наполовину. Природа не дает нам в готовом виде всего необходимого для создания произведения искусства; взятые сами по себе, деревья, горы и реки — это еще не произведения искусства, ибо последним свойственна определенная и прекрасная форма. Только человек обладает особой способностью создавать — усилием ума и воли — произведения искусства. Мой приятель-актер, вероятно, воображает, что Шекспир писал «Отелло» в приступе ревности и что ему только и оставалось, как записывать первые попавшиеся слова, которые сорвутся с его уст; однако, по моему (и не только моему) разумению, слова, сошедшие с его пера, должны были сначала пройти через его голову и именно благодаря этому мыслительному процессу, благодаря силе его воображения, мощи и спокойствию его мозга смогло с такой полнотой и ясностью проявиться все богатство его натуры. Только этим — и никаким другим — путем сумел он добиться такого результата.

Отсюда следует, что актер, желающий сыграть, ну, скажем, того же Отелло, должен обладать не только щедрой натурой, из которой он почерпнет богатство исполнительских красок, но также живым воображением, которое подскажет ему, какими красками следует воспользоваться, и умом, благодаря которому он будет знать, как донести это богатство до нас. Вот почему идеальный актер должен быть человеком широкой натуры и недюжинного ума. О его широкой натуре нет надобности говорить: она должна вмещать в себя все. Об уме же его можно сказать вот что: чем тоньше этот ум, тем меньше свободы он себе дает, сознавая, как много зависит от действующей рука об руку с ним эмоции, и тем меньше свободы даст он своей помощнице — эмоции, понимая, сколь полезен для нее строжайший контроль. Наконец, интеллект создаст такое разумное сочетание ума и эмоций, при котором идеально сдержанный душевный жар никогда не дойдет в работе до точки кипения {193} с характерным для этого состояния лихорадочным метанием. Совершенства достигнет тот актер, чей ум сумеет постичь все богатства собственной артистической натуры и показать их нам через идеально найденные символы. Исполняя роль Отелло, он не станет метаться по сцене, принимать угрожающие позы, бушевать, вращать глазами и стискивать кулаки, чтобы заставить нас поверить, что его герой одержим ревностью, — нет, он устремит свой мысленный взор в сокровенные глубины, изучит все, что там таится, и, перенесясь затем в иную сферу, сферу воображения, создаст некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее ясно расскажут нам о них.

Со временем идеальный актер, который будет поступать таким образом, обнаружит, что эти символы создаются преимущественно из материала, лежащего вне его личности.

Но более подробно мы остановимся на этом в конце нашего разговора, когда речь у нас пойдет о том, что актер — такой, каким мы его знаем сегодня, — в конечном счете должен будет исчезнуть, претворившись во что-то другое. Только при этом условии в нашем театральном царстве можно будет увидеть подлинные произведения искусства.

А пока что не забывай о том, что из всех когда-либо живших актеров ближе всего подошел к воплощению идеи совершенного актера, сознательно контролирующего свою природу, Генри Ирвинг. Ирвингу посвящено немало книг, но лучше, чем всякая книга, расскажет тебе о нем его лицо. Раздобудь все портреты, картины, фотографии и рисунки с изображением Ирвинга, какие только сможешь найти, и постарайся прочесть, что написано у него на лице. Начать с того, что, как ты сам увидишь, это лицо — маска, и значение этого факта чрезвычайно велико. По-моему, вглядываясь в его лицо, ты ни за что не скажешь, что оно выдает слабость, которая, может быть, таилась в его природе. Попытайся теперь представить себе это лицо в движении — движении, постоянно находившемся под строгим контролем сознания. Ну что, видишь, как, повинуясь сознательной команде мозга, этот рот приходит в движение и как это движение, именуемое выражением лица, обозначает мысль столь же определенно, как линия, проведенная художником на листе бумаги, или как аккорд в музыке? Видишь, как медленно поворачиваются его глаза, как постепенно они расширяются? Да одни только эти два движения содержали в себе такой важный урок на будущее для всего театрального искусства, так ясно указывали на то, что такое правильное использование выражения лица (и следовательно, что такое неправильное его использование), что просто диву даешься, почему многим людям так и не удалось более ясно представить себе контуры будущего. Я бы сказал, что лицо Ирвинга являлось связующим звеном между тем спазматическим и нелепым выражением человеческого лица, которое использовалось театрами на протяжении нескольких последних веков, и масками, которые станут применяться вместо человеческого лица в скором будущем.

{194} Попробуй поразмыслить над всем этим, когда ты потеряешь надежду на то, что тебе когда-нибудь удастся в достаточной мере контролировать свою собственную природу, получающую выражение в мимике твоего лица и в движении твоего тела. Можешь быть уверен: помимо твоего лица и твоего тела есть еще нечто такое, чем ты сможешь воспользоваться и чем тебе будет легче овладеть. Помни об этом, но не пытайся пока войти с этим нечто в соприкосновение. Продолжай быть актером, продолжай учиться всему, чему тебе следует научиться, например тому, как нужно владеть мимикой своего лица, — пока наконец не убедишься, что полностью овладеть ею невозможно.

Я оставляю тебе эту надежду, дабы ты не поступил в момент разочарования так, как поступали другие актеры. Столкнувшись с этой трудностью, они старались избежать ее, шли на компромисс и не осмеливались сделать вывод, который художник обязан сделать, если он верен самому себе. Вывод о том, что единственным точным средством для выражения движений души, проявляющихся в соответствующих выражениях лица, является маска.

### О режиссере

Побыв некоторое время актером, ты должен будешь стать режиссером. Только не подумай, что твой новый титул — stage manager — действительно означает «заведующий сценой», ибо заведовать сценой тебе как раз и не позволят. Это весьма своеобразная должность, и работа режиссера несомненно обогатит твой опыт, пусть даже этот опыт не доставит тебе больших радостей и не принесет большой пользы театру, в котором ты служишь. Как громко звучит твой режиссерский титул — «заведующий сценой»! Так и слышится: «Магистр театральных наук».

Во всех театрах есть режиссеры, но, боюсь, магистров театральных наук нет в наличии. Может быть, ты уже работаешь помощником режиссера. В таком случае ты, конечно, помнишь то чувство гордости и радости, которое ты испытал, когда за тобой послали и не без торжественности объявили, что директор решил назначить тебя на должность помощника режиссера и просил напомнить тебе о том, какой это важный пост, равно как и о том, что теперь ты будешь получать на монету-другую больше. Наверное, тебе подумалось, что наступил великий и долгожданный день, прекрасный день, о котором ты мечтал, и с неделю после этого ты, надо полагать, ходил, высоко подняв голову и оглядывая с высоты своего положения широкие горизонты, которые, казалось, открылись перед тобой.

Но к чему в конце концов все это свелось? Буду ли я далек от истины, если скажу, что это означало для тебя обязанность чуть свет спешить в театр, где ты должен проследить за работой плотников; позаботиться о том, чтобы были заказаны гвозди; проверить, прикреплены ли таблички к дверям уборных? И разве я буду далек {195} от истины, если скажу, что тебе потом снова пришлось спуститься на подмостки и часами следить за тем, чтобы все делалось вовремя, чтобы декорации доставлялись и устанавливались без опоздания? Разве не прибегала к тебе с жалобой рыдающая костюмерша, у которой кто-то вынул платье из коробки, где оно хранилось, а вместо него подложил другое? Разве не приказывал ты костюмерше привести к тебе виновницу? И разве не пытался ты тактично утихомирить их обеих, да так, чтобы не обидеть ни ту, ни Другую и вместе с тем разобраться в том, кто прав и кто виноват? И Удалось ли тебе хоть раз установить, Кто прав, кто виноват? И разве не ушли от тебя они обе, унося с собой чувство лютой ненависти к тебе в сердце? Даже в самом лучшем случае одна из них прониклась к тебе симпатией, тогда как другая тотчас же принялась плести против тебя интригу. Разве ты все еще не вертишься на сцене в половине одиннадцатого, когда в театр являются актеры, которым, очевидно, и невдомек, что ты провел здесь уже четыре часа, и которые исполнены непоколебимой уверенности в том, что двери театра открылись лишь сейчас — в связи с их приходом? И разве по меньшей мере шестеро из этих актеров не подошли к тебе в первые же четверть часа со словами: «Вот какое дело, старина» или «Послушай-ка, дружище», сопровождаемыми просьбой что-то устроить на сцене таким образом, чтобы немного облегчить их задачу? И разве их просьбы не были настолько взаимоисключающими, что, пойди ты навстречу одному из них, пятеро остальных оказались бы обиженными? Разве не пообещал ты им сделать все, что в твоих силах, и разве не выручил тебя внезапный приход директора театра (как правило, являющегося и актером-премьером)? И разве ты не пошел тотчас же к нему со всеми этими разноречивыми просьбами в надежде, что он, будучи хозяином, возьмется уладить все возникшие трудности? И разве не ответил он тебе: «Не приставайте ко мне со всякими пустяками; ради бога, делайте так, как вам покажется лучше»? И разве не понял ты в тот же миг в глубине души, что все это фарс — и титул, и должность и прочее?

Однако опыт работы режиссером, какой бы странной ни была эта работа, весьма полезен. Он наглядно покажет человеку, который взвалит на свои плечи эти ужасные обязанности, сколь необходимо ему изучить сценическую науку, с тем чтобы, когда настанет его черед быть директором театра, он смог отказаться от услуг режиссера — «заведующего сценой», то есть постановочной частью, и сам стать подлинным режиссером.

После того как ты лет пять прослужишь актером, тебе будет полезно на год-другой взять на себя многотрудные режиссерские обязанности; только никогда при этом не забывай, что должность режиссера таит в себе возможности для развития. Об идеальном режиссере я уже писал в своей книжке «Искусство театра»[[284]](#footnote-141), в которой доказывал, что уже сам характер его должности призван {196} сделать его важнейшей фигурой во всем театральном мире. Поэтому ты должен стремиться стать такой фигурой — человеком, который сам выберет пьесу и поставит ее; сам будет репетировать с актерами и разъяснять им, что нужно делать в каждый момент исполнения роли, в каждой сценической ситуации; сам придумает декорации и костюмы и растолкует тем, кто будет изготовлять их, что должны изображать декорации и каким требованиям должны удовлетворять костюмы; сам будет руководить осветителями и четко объяснять им, что от них требуется.

Так вот, если бы я не мог предложить тебе ничего лучшего, помимо этих советов, если бы я не мог поставить перед тобой более высокий идеал и поведать тебе более глубокую истину о сцене и о твоем будущем, чем тот идеал и та истина, о которых я толковая сейчас, я счел бы, что мне абсолютно нечего тебе дать, и настоятельно рекомендовал бы тебе больше не помышлять о театре. Но в начале этого моего послания я обещал рассказать тебе такие вещи, которые вселят в тебя бодрость и непоколебимую веру в величие твоей цели, и сейчас я снова напоминаю тебе об этом, дабы ты не подумал, что упомянутый мною идеальный режиссер является для тебя пределом всех возможных достижений. Нет, это не предел. Прочти то, что я писал о таком режиссере в «Искусстве театра», и пока тебе достаточно; однако будь твердо уверен в том, что я намерен предложить тебе куда больше, несравненно больше, и что твоя надежда будет самой высокой из надежд, выше которой не поднимутся даже надежды поэтов или пророков.

Возвратимся к обязанностям режиссера. Будем считать, что я уже рассказал тебе об этих повседневных трудностях; возможно, ты уже познакомился с ними на собственном опыте и понял, что для их преодоления не нужно обладать большим талантом, но нужен большой такт. Только постарайся, когда станешь проявлять свой такт, избежать мелкой дипломатии, ибо это — вещь опасная. Не давай угаснуть своему желанию подняться над этой должностью, и самое лучшее для тебя сейчас — учиться работать с различным материалом, с которым тебе придется иметь дело впоследствии, когда ты достигнешь положения идеального режиссера. Тогда у тебя будет собственный театр, и все то, что ты поместишь на его сцене, будет создано твоим соображением, а многое — и твоими собственными руками. Поэтому не теряй даром времени и готовься к этому.

### О художественном оформлении и движении

Теперь настала пора рассказать тебе о том, как тебе лучше всего обучиться создавать эскизы декораций и костюмов и пользоваться осветительной аппаратурой, каким образом тебе следует направить работу актеров, с тем чтобы игра каждого из них находилась в гармонии с игрой другого, с обстановкой на сцене я, главное, с идеями автора. Ты изучаешь и будешь дальше изучать {197} пьесы, которые тебе хочется поставить. Ограничимся здесь лишь четырьмя великими трагедиями Шекспира. К моменту, когда ты начнешь готовить постановку спектаклей, ты будешь знать каждую как свои пять пальцев; для постановки каждой из них тебе потребуется год-другой. Работая над спектаклем, ты уже не станешь испытывать сомнений относительно того, какое впечатление тебе желательно создать; ты будешь всецело занят мыслями о том, какими средствами лучше всего создать такое впечатление.

Для начала хочу сказать тебе вот что: самым действенным средством, имеющимся в твоем распоряжении, несомненно является то крупное и общее впечатление, которое достигается с помощью декораций и движения фигур. Я утверждаю это, преодолев множество сомнений и многое проверив на собственном опыте; ты же должен всегда помнить о том, что я говорю с тобой, исходя из своего опыта, и что поделиться с тобой своим опытом — это самое большее, что я способен сделать. Хотя тебе известно, что я порвал с широко распространенным убеждением, будто *написанная* пьеса имеет глубокую и непреходящую ценность для театрального искусства, мы не станем заходить здесь так далеко, чтобы оспаривать это убеждение. Будем считать, что пьеса по-прежнему сохраняет для нас известный интерес, и наша задача — не подорвать его, а, наоборот, всячески усилить. Поэтому, как я говорил, создание общих и крупных зрительных эффектов придаст дополнительную ценность тому, что уже имеет самостоятельную ценность как творение великого поэта.

Самое главное — декорационное оформление спектакля. Бесполезно рассуждать о том, что, мол, декорации развлекают, потому что речь здесь идет не о том, как создать некие развлекательные декорации, а о том, как создать на сцене обстановку, гармонирующую с замыслом поэта.

Возьмем, к примеру, «Макбета». Мы с тобой знаем эту вещь назубок. Где происходит действие пьесы? Как выглядит место ее действия, каким оно представляется сначала нашему мысленному взору, а потом — нашему глазу?

Я вижу две вещи. Я вижу высокий, почти отвесный утес и вижу влажное облако, окутывающее его вершину. Иными словами, такое место, где, должно быть, живут свирепые, воинственные люди и обитают призраки. В конце концов эта сочащаяся влага разрушит утес; в конце концов эти духи погубят людей. Ты, конечно, сразу же спросишь меня, каким образом можно воплотить это видение в реальных декорациях? Я, не задумываясь, отвечу, помести на сцене утес! Пусть он круто вздымается ввысь. Создай иллюзию того, что его вершина подернута туманом. Разве отступил я хотя бы на йоту от картины, представившейся мне в воображении?

Вот ты спрашиваешь меня, какими должны быть форма и цвет этого утеса. Ну а какими линиями изображают высоту, какие линии характерны для всякого высокого утеса? Пойди взгляни на них и тотчас же перенеси увиденное на бумагу. Важен не сам утес, важны *линии и их направление*. Не бойся сделать их крутыми — {198} они никогда не будут слишком круты. И помни о том, что даже на маленьком клочке бумаги ты можешь провести линию, которая словно взлетает вверх на целые мили. То же самое ты сможешь изобразить и на сцене своего театра, ибо все дело — в пропорции, а не во внешнем правдоподобии.

Еще ты спрашиваешь, в каких цветах должна быть выполнена декорация? Есть ли какие-нибудь указания на этот счет у Шекспира? Прежде чем обратиться к природе, заглянем в пьесу поэта. Два цвета: один — для скалы, для людей, другой — для тумана, для призраков. Теперь послушай, что я тебе скажу, и поверь мне на слово. В процессе всей твоей работы по созданию декораций и костюмов для «Макбета» не пользуйся никакими другими цветами, кроме этих двух, однако помни, что всякий цвет имеет много оттенков. Если ты хоть на минуту оробеешь и усомнишься в себе или в правильности моего совета, то в законченной декорации ты не увидишь воочию эффекта, представившегося твоему мысленному взору, когда ты созерцал картину, на которую указал тебе сам Шекспир.

Вот это-то отсутствие смелости, отсутствие веры в высокую ценность самоограничения и соблюдения пропорций и губит все хорошие идеи, которые приходят в голову создателям декораций. Они хотят рассказать о двадцати вещах сразу. Они хотят поведать нам не только о высоком утесе, окутанном туманом, но и о том, какого цвета мох растет на севере Шотландии и какой там льет дождь в августе месяце. Они просто не могут удержаться от того, чтобы не показать, что им известно, как выглядит шотландский папоротник, и что они провели основательные археологические изыскания во всем, что касается замков Гламис и Кавдор. И вот, пытаясь сообщить нам все эти многочисленные факты, они не сообщают нам ровным счетом ничего; результат же всего этого — сумятица:

«Господний храм взломал убийца гнусный  
И жизнь его помазанной святыни  
Кощунственно похитил»[[285]](#footnote-142).

Поэтому последуй моему совету. Поработай карандашом на бумаге и в мелком и в крупном масштабе; поработай красками на холсте. Убедись сам: то, что я тебе говорю, — правда. А если ты англичанин — поторопись, не то мои читатели в других странах усвоят техническую сторону этой идеи и опередят тебя, прежде чем ты успеешь глазом моргнуть. Но утес с пеленой тумана вокруг вершины — это еще не все, о чем ты должен подумать. Ты должен подумать также и о том, что у подножия утеса будут толпиться многочисленные и диковинные земные армии и что в тумане будут витать бесчисленные духи. Говоря более техническим языком, тебе надлежит подумать о шести-семи десятках актеров, которые будут двигаться по сцене у основания декорации, и о других фигурах, которые, {199} разумеется, не обязательно подвешивать на проволоках, но которые тем не менее следует четко отделить в зрительном плане от людей и прочих созданий материального мира.

Итак, совершенно очевидно, что где-то на сцене должна быть создана своего рода разделительная черта, так чтобы зритель, даже если он лишен воображения, воочию видел, что эти вещи существуют раздельно. Я научу тебя, как сделать это. Если представление о твердой, как скала, материальной субстанции создадут линия и пропорция, то цвет (один цвет!) и тон придадут бесплотность туманной пустоте. Так вот, опускай этот цвет, этот тон вниз, пока он почти не дойдет до уровня подмостков, но только проследи за тем, чтобы цвет и тон твоей туманообразной субстанции опускались вниз где-нибудь поодаль от материальной скалообразной субстанции.

Ты просишь меня конкретно объяснить, что я имею в виду. Допустим, твоя скала занимает лишь половину ширины сцены; допустим, что это — крутой склон утеса, по которому вьется множество тропинок, причем внизу тропинки эти сливаются, образуя одну плоскую площадку, занимающую половину или, может быть, даже три четверти сцены. Здесь у тебя будет достаточно пространства, чтобы разместить всех актеров и актрис. Теперь открой сцену и все помещения, которые примыкают к ней. Пусть не только сверху, но и снизу будет пустота, а в этой пустоте пусть опускается, постепенно рассеиваясь книзу, туман. Из этого тумана и должны возникнуть фигуры, созданные твоей фантазией и призванные изображать духов. Я вижу, ты все еще несколько настороженно относишься к этой идее скалы и тумана, тем более что, как тебе помнится, чуть дальше по ходу действия пьесы будет несколько так называемых «интерьеров». Но, ей-богу, тут не о чем беспокоиться! Вспомни, что интерьер замка создается из материала, добываемого на каменоломнях. Разве он не точно такого же цвета, как твой утес? И разве удары кирок, которыми вырубают из скальной породы большие глыбы, не придают каждому камню текстуру, сходную с текстурой камня, подвергшегося воздействию природных сил — дождя, ударов молний, мороза? Поэтому тебе не придется менять в процессе работы свой первоначальный замысел, менять свое художественное впечатление. Тебе придется лишь варьировать одну и ту же тему: коричневый тон — утес, серый — туман. Благодаря этому тебе удастся — чудо из чудес! — сохранить подлинное единство. Твой успех будет зависеть от твоей способности создавать вариации на две эти темы; однако помни, что в поисках вариаций декоративного решения ты не должен ни на миг упускать из виду главную тему пьесы.

При помощи своих декораций ты сможешь придать нужную форму движениям актеров. Ты должен уметь создавать впечатление, будто в массовых сценах участвуют не сорок-пятьдесят актеров, а несравненно больше, не увеличивая на самом деле числа участников ни на одного человека. Поэтому ни один актер у тебя не должен оказаться «незагруженным», не должен занимать на сцене такого положения, где он не был бы использован весь до последнего {200} дюйма. Вот почему место, по которому он будет ходить, должно быть наиболее тщательно разработанным элементом всего декорационного оформления. Но когда я говорю тебе, что ты должен использовать актера целиком, вплоть до последнего дюйма, я вовсе не имею в виду, что ты должен *показывать* его целиком. Это не требует дальнейших пояснений. Одним намеком ты можешь вызвать у зрителя представление о чем угодно: что на сцене льет дождь, светит солнце, дует ветер, валит снег, идет град, палит зной. Но ты ни за что не представишь эти явления на сцене, пытаясь бороться с природой, схватиться с ней врукопашную, с тем чтобы вырвать у нее часть ее сокровищ и явить их взору толпы. Посредством намека, переданного через движение, ты сможешь выразить все страсти и помыслы множества людей; и опять-таки посредством намека ты сумеешь помочь актеру выразить мысли и чувства персонажа, которого он играет. Доподлинное соответствие действительности, правдоподобие в деталях — все это на сцене бесполезно.

Ты ждешь от меня дальнейших указаний насчет того, как научиться создавать такие декорации, которые были бы красивы и притом — добавим мы для пользы дела — практичны и недороги? Боюсь, что, если бы я стал излагать свой метод на бумаге, из-под моего пера вышло бы нечто не столько бесполезное, сколько вредное. Ибо для многих и многих копирование моего метода может быть сопряжено с большой опасностью. Вот если бы ты смог изучать декораторское искусство вместе со мной и в течение нескольких лет осуществлял на практике то, о чем у нас шла бы речь, это было бы совсем другое дело. Со временем ты научился бы отвергать все, что несогласно с твоей натурой, и в ходе такого повседневного и гораздо более медленного овладения ремеслом декоратора ты прочно усвоил бы лишь наиболее важные и ценные компоненты моего учения. Но сейчас я могу поделиться с тобой несколькими более общими соображениями о том, что тебе было бы полезно сделать, и о том, что ты можешь смело не делать. Ну, например, для начала дам тебе совет: не изводись и тем более не изводи напрасным беспокойством свой мозг; ради всего святого, выбрось из головы мысль, что должен создать нечто впечатляющее, нечто хитроумное.

Помню, сколько волнений и огорчений пережил я, юнец двадцати одного года от роду, когда во что бы то ни стало старался придавать эскизам декораций традиционный характер, несмотря на то, что традиция не внушала мне ни малейшей симпатии; по-моему, я просто даром загубил уйму времени. В этом не было никакого проку, хотя кое-кто и пытается уверить меня в обратном. Мне помнится, как я делал эскизы декораций для «Генриха IV». В ту пору я работал под руководством актера-постановщика в театре, где стульям, столам и прочим деталям обстановки придавалось чрезмерно большое значение — они должны были фотографически точно воспроизводить стиль изображаемой эпохи, — и я, за неимением лучшего примера, должен был брать все это за образец. {201} Итак, по моему разумению, пьеса «Генрих IV» имела одну превосходную роль — принца Хела — и еще тридцать-сорок действующих лиц, толпившихся вокруг главного персонажа. В правой стороне сцены стоял традиционный стол с расставленными вокруг него стульями. В глубине сцены имелась традиционная дверь, и мне казалось в ту пору, что я принял весьма смелое и эксцентричное решение, поместив эту дверь не в центре, а чуть сбоку. Было там непременное окно, запирающееся на задвижки, с занавесками, специально смятыми для того, чтобы придать им такой вид, будто они висят давно, а за окном угадывался типично английский пейзаж. Стол был уставлен огромными бутылями, и, конечно же, при поднятии занавеса взору зрителя представала толпа «людей низкого звания», сновавших туда и сюда, входивших и выходивших, а до его слуха доносились звуки пьяного веселья из соседней комнаты. Занавес поднимался под веселую музыку — исполнялась залихватская джига, мотив которой так хорошо всем нам знаком. За окном, смеясь, проходят три девушки, причем одна со смехом заглядывает внутрь и что-то говорит прислужнику. Затем смех постепенно стихает, оркестр начинает играть пиано, входит первый говорящий персонаж и так далее и так далее.

В ту пору вся моя работа основывалась на таких вот глупых навязчивых подробностях, ибо мне внушили, что из них можно выстроить постановку. И только после того, как я избавился от подобного образа мыслей и запретил себе смотреть на все глазами постановщиков времен Чарлза Кина, я начал находить нечто новое, оригинальное, что могло бы оказаться полезным для постановки пьесы. Вот почему рассказать тебе, как ты должен делать декорации, едва ли возможно. Это лишь привело бы тебя к грубейшим ошибкам. Мне довелось видеть некоторые декорации, которые были сделаны якобы в соответствии с моими советами, и они никуда не годились.

Мои идеи декораций вырастают не только из самой пьесы, но и из широкого потока ассоциаций, которые рождает у меня в воображении эта пьеса или даже другие пьесы того же автора. Так, например, весьма близки друг к другу «Гамлет» и «Макбет» и одна пьеса может повлиять на постановку другой. Сколько раз люди, желающие добиться быстрого успеха или заработать денег, просили меня подробно объяснить им, как я делаю декорации, потому что, поясняли они с обезоруживающим простодушием, «тогда и я смогу заняться тем же»! Трудно поверить этому, но от каких только странных незнакомцев не слышал я эту просьбу! И если бы я мог помочь им, не изменяя себе как художнику и своему искусству, я всякий раз выполнял бы их желание. Но ты же понимаешь, как мало было бы от этого пользы! Растолковать им за пять минут, или за пять часов, или даже за день, как нужно делать дело, которому я учился всю жизнь, было бы абсолютно невозможно. И тем не менее, когда я оказывался не в состоянии разорвать мои знания в клочья и раздать этим людям по маленькому лоскутку, они страшно возмущались, а то и злились на меня.

{202} Так что сам видишь, дело тут вовсе не в моем нежелании объяснить тебе, какого размера и какой формы я делаю задники, в какие цвета я их окрашиваю, какие деревянные части декорации я избегаю прикреплять к ним, как я их обрабатываю, каким образом освещаю, как и зачем я делаю все остальное. Дело тут в другом: если бы я объяснил тебе все это, то, возможно, моя помощь пригодилась бы тебе на ближайшие два‑три года и ты смог бы поставить несколько пьес с достаточным количеством «эффектов», чтобы удовлетворить любопытство многочисленных зрителей, но этот выигрыш обернулся бы для тебя куда большей потерей, а искусство обрело бы в моем лице самого неверного из своих слуг. Нас не интересуют кратчайшие пути в искусстве. Нас не интересует «эффектность» и кассовый успех как таковые. Нас интересует суть нашего любимого искусства, и мы стремимся постичь ее. Поэтому подходи к делу с разных сторон, обволакивай его своим вниманием и не позволяй, чтобы твое внимание отвлекала идея декорации, костюма или режиссерских приемов как некой самоцели. Никогда не теряй решимости раскрыть тайну — тайну создания новой красоты. И тогда все пойдет у тебя на лад.

Когда ты, готовясь ставить пьесу, ищешь декорационное решение, позволь твоим мыслям стремительно перескакивать из одного аспекта постановки в другой: подумай об актерской игре, о движении, о голосе. Ничего пока не решай окончательно и немедленно возвращайся мыслями к какой-нибудь другой части этого целого. Представь в своем воображении движение, свободное от всяких декораций и костюмов, — движение как таковое. Постарайся соединить движение человека с движением, представляющимся твоему мысленному взору на декорации. Теперь наложи на это всю свою палитру красок. Теперь смой все краски. А теперь начинай заново. Рассматривай одни только слова. Вплети их в какую-нибудь огромную и невозможную картину, потом убери слова, потом сделай эту картину возможной при помощи этих слов. Понятно тебе, о чем я говорю? Посмотри на свой предмет со всех точек зрения, перебери все средства выражения и не торопись приступать к делу, пока какое-нибудь одно из этих средств выражения не *заставит* тебя приняться за работу. У тебя гораздо больше оснований рассчитывать на то, что импульс к творчеству тебе даст какое-нибудь постороннее влияние, а не твой слабый человеческий мозг. Этот совет, возможно, идет вразрез с методическими установками школьной учебы. Ну, результаты такой учебы хорошо известны, и они оставляют желать лучшего. Строгое, сухое, ремесленное преподавание, может быть, и полезно для классных занятий, но для отдельной личности от него мало проку; кстати, если бы я вел занятия в классе, я упирал бы не столько на слова, сколько на практический показ.

Между прочим, ты вполне можешь избавить себя от некоторых забот, и я скажу тебе от каких. Например, не погружайся в изучение книг по истории костюма. Оказавшись в большом затруднении, загляни в одну из них, и ты убедишься, как мало она способна {203} тебе помочь; но самое лучшее для тебя — не обременять свое сознание подобными вещами. Пусть оно остается ясным и свежим. Если ты станешь учиться тому, как нарисовать фигуру, как надеть на нее куртку, во что облечь ее ноги, чем покрыть ее голову, и будешь пытаться варьировать эти части одежды во всевозможных интересных, увлекательных или красивых сочетаниях, ты достигнешь гораздо большего, чем в том случае, если засядешь за Расине, Планше[[286]](#endnote-146) и другие справочные пособия, представляющие собой пиршество для глаза и ловушку для неискушенного ума. Цветные иллюстрации одежды — самые коварные, поэтому подходи к ним с предельной осторожностью и сохраняй полную независимость суждений, когда будешь обдумывать увиденное. Относись к ним с величайшим сомнением и недоверием. Если впоследствии ты найдешь, что в этих книгах содержится немало хорошего, ты не совершишь ошибки, но если ты сразу же примешь их содержание на веру, это погубит в тебе самостоятельно мыслящего художника по костюмам: ты научишься конструировать «костюм по Расине» или «костюм по Планше» и начнешь чрезмерно доверять этим авторам, которые искажают историю при всей своей скрупулезной историчности.

Лучше других, пожалуй, книга Виоле-ле-Дюка[[287]](#endnote-147). Виоле-ле-Дюк с большой любовью относится к тем маленьким истинам, которые составляют подоплеку каждого исторического костюма, и очень последователен в своем подходе. Но даже его труд является, скорее, пособием для авторов исторических романов. А книга о художественном костюме еще не написана. Старайся постоянно изобретать такие художественные костюмы. Создай, например, костюм варвара; пусть это будет костюм варвара-хитреца, в котором при отсутствии того, что принято называть исторической достоверностью, ощущалось бы, что это костюм варвара и хитрого человека. А теперь создай другой эскиз одежды варвара — человека храброго и нежного. И третий эскиз — безобразного и мстительного варвара, потому что создать костюм не так-то легко, но, поверь моим словам, если ты достаточно долго и упорно поработаешь над эскизами, они начнут у тебя получаться. Затем пойдем дальше. Попробуй сделать эскиз одеяния для божественной фигуры и для фигуры демонической. Разумеется, все это будут эскизы индивидуальных костюмов, но главный источник силы этого вида творчества — в умении видеть костюм как элемент целого, массы. Извечная ошибка режиссеров-постановщиков состоит в том, что они подходят к массовым костюмам индивидуально.

Ту же ошибку они совершают, когда подходят с индивидуальной меркой к движению масс на сцене. Постарайся не следовать этому обыкновению. Часто приходится слышать разговоры о том, что‑де каждый из актеров Мейнингенской труппы, составлявших большую толпу в «Юлии Цезаре», исполнял свою собственную особую роль. Может быть, это весьма занятно как курьез и привлекательно для не очень умных зрителей, которые не преминут выразить свой восторг: «Ах, до чего же это интересно — пойти посмотреть {204} на одного конкретного человека в углу сцены, который исполняет свою собственную маленькую роль! Как восхитительно! Совсем как в жизни!» Если это — образец, если это — наша цель, то мне больше нечего сказать.

Но мы знаем, что дело обстоит иначе. Массовую сцену необходимо трактовать именно как массу — так трактуют массу и Рембрандт, и Бах, и Бетховен; деталь же не имеет к массе никакого отношения. Деталь очень хороша сама по себе и на своем месте. Если собрать в одну кучу множество деталей, это еще не создаст впечатления целого. Только любители усложненных форм образуют массу при помощи детали, а ведь сгрудить вместе множество деталей куда легче, чем создать красивую и интересную массу как целое. Когда хотят построить такую усложненную конструкцию из деталей в театре, тотчас же призывают на помощь натуральность. Сто человек изображают толпу или, скажем, целый Рим, как в «Юлии Цезаре». Сто человек, и каждому поручено исполнять свою маленькую роль. Каждый играет сам по себе, издавая свои собственные возгласы; каждый восклицает на свой лад, хотя многие участники массовой сцены копируют наиболее эффектные восклицания, так что после первых двадцати спектаклей все они издают один и тот же возглас. Каждый изображает что-то свое, но после двадцати представлений оказывается, что все они поменяли свое собственное исполнение на наиболее эффектное и пользующееся наибольшим успехом. Подобным способом можно составить вполне приемлемую толпу людей, галдящих и размахивающих руками, и, возможно, на некоторых она произведет впечатление громадного людского скопища. На других же она произведет впечатление давки на вокзале.

Избегай всего этого. Избегай так называемой «натуралистичности» и в движении, и в декорации, и в костюме. Натуралистичное вылезло на сцену, потому что искусственное стало вычурным и бесцветным; не забывай, однако, о том, что есть на свете такая вещь, как *благородная* искусственность…

Натуралистическая тенденция не имеет ничего общего с искусством, и проявления натурализма в искусстве так же отвратительны, как проявления искусственности в повседневной жизни. Необходимо понимать, что это две разные вещи и что всему свое место. Нельзя рассчитывать на то, что мы в мгновение ока избавимся от этой тенденции быть «натуральными», делать «натуральные» декорации, говорить «натуральным» голосом, но мы можем бороться с ней — лучше всего путем изучения других видов искусства.

Поэтому давай-ка выбросим из головы понятия натурального или ненатурального действия и будем говорить вместо этого о *нужном или ненужном действии*. Необходимое действие в определенный момент может быть охарактеризовано как натуральное действие для данного момента; если под «натуральностью» подразумевают именно это, тогда все в порядке. Действие естественно постольку, поскольку оно уместно, но только не надо думать, что уместно любое случайное естественное действие. На самом деле {205} редко какое действие бывает уместным и редко какое действие является естественным. Действие — это способ что-то испортить, говорит Рембо[[288]](#endnote-148).

Каждому должно быть ясно, что обучать труппу актеров представлять на сцене действия, которые можно увидеть в любой гостиной, в любом клубе, в любой таверне, в любой комнатушке под крышей, — значит заниматься пустяками, глупостями. То, что иные труппы обучаются этому, хорошо известно, но все равно эта практика кажется чем-то почти невероятным в своей детской наивности. Подобно тому как я рекомендовал тебе изобретать костюмы, которые обладали бы значимостью, займись теперь изобретением серий значимых действий, по-прежнему памятуя о том, что существует большая разница между действием массовым и действием индивидуальным, а также и о том, что самое лучшее действие — это действие экономное.

Я посоветовал тебе сделать эскизы трех костюмов эпохи варварства, так, чтобы каждый соответствовал какому-то определенному характеру. Заставь теперь эти созданные тобой фигуры действовать. Придумай для них значимые действия, ограничивая себя тремя заданными мною доминантами характера: хитрость, мужественная нежность, мстительность урода. Тщательно изучай эти черты, не расставайся со своим блокнотом для зарисовок и постоянно набрасывай в нем фигуры в движении и лица, выражающие одно из этих трех свойств. Когда у тебя накопятся десятки набросков, отбери самые красивые.

Поясню свое словоупотребление. Я специально не сказал «самые эффектные», хотя слово «красивые» я употребил в том смысле, который вкладывают в него живописцы, а не люди театра.

Разумеется, я не смогу объяснить тебе всего, что понимает художник под словом «красивое», для него красивое, прекрасное — это нечто самое соразмерное, самое точное, самое чистое по тону, самое законченное и совершенное. Не прелестное, не приятное, не обязательно великолепное и не обязательно изысканное, лишь редко «эффектное» в театральном смысле (хотя иной раз и «эффектное» бывает красивым). Красота — это такое обширное понятие, которое включает в себя почти все прочее; она включает в себя даже безобразие, которое подчас перестает восприниматься как уродство, она включает в себя вещи грубые и неприятные, но никогда не содержит ничего несовершенного.

Как только люди театра снова начнут по-настоящему понимать значение слова «красота», мы сможем смело предсказать скорое пробуждение театра. Как только наши уста перестанут произносить слово «эффектный», мы будем готовы вымолвить слово «красота». Говоря об эффектном, мы, люди театра, прежде всего имеем в виду нечто такое, что достигнет зрительного зала. Старый актер учит молодого говорить со сцены громким голосом: «Не бормочи себе под нос, сынок. Швыряй слова так, чтобы они долетали до задних рядов галерки». Вообще-то, этот совет неплох, но привычка думать, будто этот урок не был усвоен за последние пять-шесть столетий {206} и что мы не пошли *дальше*, — вот что так удручает в нынешнем положении дел в театре. Совершенно очевидно, что все действия, совершаемые на сцене, должны быть отчетливо видны, а все слова, произносимые со сцены, — отчетливо слышны. Естественно, что все подчеркнутые таким образом действия и речи должны быть облечены в четкую и определенную форму, так, чтобы их можно было ясно понять. Мы считаем все это само собой разумеющимся. Таково общее правило всякого искусства, и, как и в прочих видах искусства, это — вещь бесспорная. Но, право же, это далеко не единственная важная вещь, которую старшие должны беспрестанно вдалбливать в головы младшему поколению, выходящему на сцену. В результате такой односторонней учебы молодой актер вскоре становится мастером по части профессиональных уловок. Он инстинктивно избирает кратчайший путь к этим избитым профессиональным приемам, засилье которых на сцене привело к изобретению слова «театральщина». И я могу прямо указать на причину, по которой молодой актер вынужден трудиться в этих неблагоприятных условиях с первых своих шагов на сцене. Дело в том, что до своего поступления на сцену он не прошел периода ученичества, будь то в актерской школе или в качестве подмастерья в театре.

Не думаю, чтобы я был таким уж большим сторонником школ. Я придаю самое большое значение общей для всех школе жизни, но между школой жизни применительно к актеру и школой жизни применительно к другим художникам, которые тоже не обучались в академиях, существует одно важное различие. Молодой живописец, или молодой музыкант, или молодой поэт, или молодой архитектор, или молодой скульптор который никогда не обучался в специальном учебном заведении и, скажем, десяток лет скитался по свету, все-таки урывками учился здесь и там, экспериментировал и трудился незаметно для всех. Молодой актер, также не переступавший порога специальной школы, возможно, тоже десять лет бродил по свету и тоже экспериментировал, но — в этом-то заключена огромная разница — *все свои эксперименты он должен был производить перед публикой*. Каждая частица его работы с первого дня поступления на сцену и вплоть до последнего дня ученичества неизбежно совершается на виду у зрителей и неизбежно попадает под огонь критики. Я с неизменной признательностью отношусь к критике высшего сорта, а для человека, имеющего за плечами десять лет работы в какой-либо области, попасть под огонь критики — благо, которое тысячекратно улучшит его творчество. Он готов воспринять критику; он силен и знает, что его ждет. Но подвергать такому испытанию юношу и девушку *в первый же год, когда они робко приступают к выполнению этой огромной задачи, не только несправедливо по отношению к ним, но и губительно для искусства сцены*.

Давай вообразим себя полными новичками на сцене. Мы горим желанием приступить к работе. С готовностью и большой храбростью мы соглашаемся сыграть какую-то маленькую роль. В роли восемь реплик, и наш выход — всего на десять минут. Мы ликуем, {207} хотя и страшно нам до жути. Или, скажем, нам предлагают роль на двадцать реплик. Думаешь, мы откажемся? Нам предстоят шесть выходов — неужели, по-твоему, мы спрячемся в кусты? Может быть, мы и не ангелы, но мы, право же, не такие дураки, чтобы идти на попятную. Мы на седьмом небе от счастья. Мы выходим на сцену. Наутро читаем: «Как жаль, что режиссер поручил исполнение столь важной роли неумелому юнцу».

Я не упрекаю критика за то, что он не преминет написать это; я не утверждаю, что его оценка погубит в нас великого актера или разобьет наше сердце; я лишь говорю, что это настолько несправедливо, что, как и следует ожидать, *в отместку мы несправедливо используем в своих интересах то самое искусство, которое успели полюбить, и начинаем любой ценой стремиться к эффектности*. Мы подверглись критике, хотя старались изо всех сил; другим достались похвалы; мы больше не можем этого вынести; мы уподобимся тем другим, мы тоже станем играть *эффектно*. Большинству молодых актеров достаточно пяти лет мучений, чтобы превратиться в приверженца всего эффектного, в приверженца театральщины. Критика, которой молодой актер подвергается с первых своих шагов на сцене, ломает его решимость быть во всем художником и заставляет его предавать свое любимое искусство. Остерегайся этого и старайся не быть эффектным. Переноси уколы критики с достоинством и сознанием того, что, проявив гордость и терпение, ты сможешь вынести все и опередишь всех, кто тебя окружает. Критик правильно говорит, что в определенный момент ты был невыразителен или что ты плохо исполнил свою роль, если ты провел на сцене каких-нибудь три-четыре года или даже пять лет и если ты все еще медленно и осторожно нащупываешь свой путь, вместо того чтобы поспешно прибегнуть к помощи профессиональных приемов. Критики вправе говорить так, потому что они говорят сущую правду, и тебе следует радоваться этому; но притом они невольно раскрывают еще более важную истину: чем лучше художник, тем хуже он как лицедей.

Поэтому собери все свое мужество. Продолжай, как я говорил тебе в начале нашего разговора, оставаться актером, покуда тебе не станет совсем уж невмоготу, покуда ты не почувствуешь, что вот‑вот сломаешься; затем проворно отпрыгни в сторону — на пост режиссера. И здесь, как я говорил, ты окажешься в лучшем, если не сказать — в намного лучшем положении, ибо ты приближаешься к тому месту, где находится муза театра (правда, спящая). Самые твои эффектные декорации, постановки, костюмы и прочее будут, конечно, и самой большой данью театральщине. Однако тут традиция не настолько сильна, и именно в этой сфере деятельности ты обретешь нечто такое, на что сможешь опереться.

Нельзя сказать, чтобы к постановщику пьес критик был более снисходителен, но по какой-то причине в этой области он менее склонен оперировать словечком «эффектный». Тут у него как будто несколько расширяются понятия о том, что есть прекрасное, а что — уродливое. Может быть, ему позволяет писать так традиция {208} его собственного искусства; ведь «режиссура» в сегодняшнем ее понимании олицетворяет собой более современный этап в развитии театра, и критик более свободен говорить о ней то, что хочет. Во всяком случае, когда ты станешь режиссером, тебе больше не придется каждый вечер собственной персоной выходить на сцену, и поэтому, что бы ни писали о твоей работе, ты сможешь не воспринимать это как обидные личные выпады.

Я собирался сказать тебе здесь несколько слов о том, как надо использовать освещение, но то, что я говорил тебе о декорациях и костюме, применимо также и к свету. Рассказывать тебе об осветительной аппаратуре и о том, как ее надо использовать, чтобы создать нечто прекрасное, вряд ли практично. Если у тебя хватит сообразительности для того, чтобы изобретать декорации и костюмы, о которых я говорил, ты вскоре сам сообразишь, как выработать свой собственный метод использования искусственного освещения, с которым мы имеем дело в театре.

Наконец, прежде чем мы покинем театр и перейдем к более серьезным материям, позволь мне дать тебе напоследок еще одно напутствие. Когда ты будешь в чем-то сомневаться, лучше выслушай совет человека театра, даже если это всего-навсего костюмер, но только не прислушивайся к мнению дилетанта. Для некоторых живописцев, писателей и композиторов наш театр стал своего рода запоздалым увлечением.

Постарайся не обращать внимания на то, что они говорят и делают. Простой рабочий сцены знает о нашем искусстве больше, чем эти любители. В последнее время во владения театра энергично вторгаются живописцы и графики. Сплошь и рядом это люди больших интеллектуальных способностей, начиненные великим множеством превосходных теорий, в том числе старой и прекрасной теорией искусства, культивировать которую каждому лучше всего удается на своей собственной ниве; все эти теории они подтвердили убедительными примерами в своей области — в театр же они не привносят ничего, кроме аффектации. Есть все основания полагать, что человек, который посвятил пятнадцать — двадцать лет своей жизни станковой живописи, гравированию на меди или на дереве, создаст нечто живописное, обладающее качествами изобразительного искусства. По не более того. То же самое и с композитором: он создаст нечто музыкальное. И с поэтом: он создаст нечто литературное. Все это будет ярко, колоритно и симпатично, но, к сожалению, не будет иметь ни малейшего отношения к сценическому искусству. Остерегайся таких людей; ты сможешь обойтись без них. Если же ты станешь иметь с ними дело, то кончишь тем, что сам превратишься в любителя. Если кто-нибудь из этой братии выразит желание потолковать с тобой об искусстве театра, не забудь спросить его, как долго он занимался практической работой в театре, прежде чем тратить время на выслушивание его надуманных теорий.

Этим людям я посвятил предпоследнее свое слово, а самое мое последнее слово будет посвящено их *творчеству*. Их творчество {209} так прекрасно, они открыли такие замечательные законы искусства и так замечательно следовали им, отказавшись от всех своих житейских надежд во имя этого великого поиска красоты, что всякий раз, когда постижение природы покажется тебе непомерно трудным, отправляйся за поддержкой прямо к ним, вернее, к их произведениям, и это поможет тебе преодолеть любые трудности, ибо их произведения — это самые лучшие и самые мудрые произведения на свете.

### Надежда на будущее

А теперь я поведу тебя вслед за собой дальше — за пределы той постановочной работы, о которой я рассказывал, и поведаю о более широких возможностях, которые, как я понимаю, сулит тебе будущее.

Я закончил с тобой разговор о том, как обстоят дела на сегодняшний день, и надеюсь, что ты без особых треволнений выдержишь этот многолетний искус как актер, помощник режиссера, декоратор и, наконец, — постановщик. Для того чтобы успешно завершить свое ученичество, ты должен будешь, имея свое собственное мнение, держать его по возможности при себе; и прежде всего помни: я не жду от тебя, что ты станешь проповедовать мои взгляды или публично отстаивать их. Поступая так, ты подорвал бы свои позиции и не извлек бы всей пользы из этого подготовительного периода. Мне ведь важно не то, чтобы люди убедились, что ты веришь в истинность моих утверждений, теорий и практических рекомендаций; мне гораздо важнее, чтобы *ты сам* был в этом убежден. Вот почему я хочу, чтобы ты не рисковал и держал наши убеждения при себе: пусть ничто не мешает тебе идти к заветной цели.

… Наше искусство основано на идее абсолютного равновесия — следствия движения.

Итак, слово сказано: вот с чем я обещал познакомить тебя в начале нашего разговора. Теперь, когда ты завершил свое ученичество, не став при этом актером-ремесленником, ты подготовлен к восприятию этого. Без такого ученичества ты просто не смог бы понять, о чем идет речь. Я не боюсь, что мысли, которые я бросаю тебе сейчас, подхватит кто-нибудь другой, ибо они понятны и доступны только тем, кто прошел через подобный искус. В самом начале твоей сценической деятельности ты имел дело с воплощением, затем перешел к изображению, а сейчас вплотную подошел к раскрытию. Воплощая и изображая, ты пользовался теми материалами, которыми пользовались всегда, а именно человеческим телом (актер), речью (поэт, говорящий устами актера), зримым вещным миром (декорация, его воспроизводящая). Теперь же ты будешь раскрывать через движение вещи незримые — то, чего не видит глаз, но что доступно взору души. Ты воспользуешься чудесной и божественной способностью к движению.

Существует нечто такое, чем человек еще не овладел, так как не подозревал, что оно, незримое, всегда рядом с ним и только {210} дожидается того, чтобы кто-нибудь подошел к нему с любовью. В высшей степени привлекательное и постоянно ускользающее, это «нечто» ждало лишь прихода нужных людей, чтобы взмыть вместе с ними выше всех небесных сфер. Имя этому нечто — движение. Как же быть с этой беспредельной и прекрасной сущностью, обретающейся в пространстве и называемой движением? Из звука было извлечено чудо из чудес, именуемое музыкой. О музыке хочется говорить так, как апостол Павел говорит о любви. Она вся — любовь; она содержит все то, чем, по его словам, должна быть истинная любовь. Она долготерпелива, милосердствует, не превозносится, не бесчинствует, всем верит, на все надеется, потому что благородству ее нет предела.

И подобно тому как сходны друг с другом небесные сферы, так и движение сходно с музыкой. Все происходит из движения, даже музыка. Мне отрадно думать, что нам выпадет высочайшая честь быть слугами этой высшей силы — движения. Ведь ты понимаешь, в чем состоит связь театра (даже бедного, растерянного и заблудшего театра) с этим служением. Театры всех стран, восточных и западных, возникли и развились (пусть даже развитие обернулось упадком) из движения — движения человеческого тела. Это нам доподлинно известно из истории. По прежде чем человек взял на себя столь серьезную ответственность, начав использовать самого себя как средство для передачи этой красоты, на свете жило иное, более мудрое, племя людей, использовавшее для этого другие средства.

На первых порах танцовщики были жрецами и жрицами, веселыми и жизнерадостными; очень скоро они деградировали, превратись в некое подобие акробатов, а в конце концов достигли высот мастерства как танцоры балета. Актер появился как отзвук на появление поэта-музыканта. Я вовсе не хочу сказать, что возрождение танца знаменует собой возрождение древнего искусства театра, ибо я не считаю, что идеальный танцор является совершенным средством для выражения совершенства движения. Идеальный танцор или танцовщица, используя силу либо изящество тела, могут многое сказать о силе и изяществе, свойственных природе человека, но они не в состоянии выразить всего, ни даже его тысячной доли. Это относится как к танцорам, так и ко всем тем, кто использует в качестве средства выражения свое собственное тело. Увы! Тело человека отказывается быть послушным орудием даже для разума, обитающего в этом теле. Прежнее божественное единство безжалостно нарушено нашими капризами; однако жестом, исполненным сокровенного смысла, мы снова заставляем наши души трепетать и идти дальше — в одиночку, без тела — по новому пути, дабы отвоевать все, что было утрачено. Эта несомненная истина не умаляет той красоты, которая исходит от прекраснейшего певца или прекраснейшего танцовщика всех времен.

Нам следует оставить всякую мысль об использовании человеческого тела в качестве инструмента для передачи того, что мы называем «*движением*». Выбросив эту мысль из головы, мы станем {211} только сильнее. Нам больше не придется даром тратить порох и терять время, преследуя несбыточную надежду. Это новое искусство пока еще не получило определенного названия, но было бы ошибкой обращать взор в прошлое и искать названия в Китае, Индии или Греции. В английском языке достаточно слов, и пусть английское слово войдет в языки всех народов. Я уже писал об этом предмете в других своих работах и буду писать о нем в дальнейшем, по мере вызревания моих замыслов, а ты станешь время от времени читать то, что я напишу. Но я не скрою от тебя главную трудность — ту самую трудность, которая станет для тебя источником радости: я хочу оставить все вопросы открытыми и не буду формулировать никаких жестких правил, которые определяли бы форму и порядок передачи этих движений. Скажу тебе только одно. Я придумал и начал создавать такое сродство передачи и намерен, вооружась этим инструментом, вскоре отправиться на поиски красоты. Разве могу я заранее знать, удастся ли мне достичь заветной цели? А раз так, то как я могу с определенностью сказать тебе: «Вот первые правила, которые ты должен выучить»? В одиночку и без посторонней помощи я не смогу довести это дело до конца. Для того чтобы открыть все богатства красоты, таящиеся в этом великом ее источнике, понадобятся усилия целого племени людей — того нового племени артистов, к которому принадлежишь ты. После того как я создам свой инструмент и подвергну его первой проверке, я позабочусь о том, чтобы и другие создали подобные инструменты. Основываясь на принципах, которые окажутся определяющими для всех этих инструментов, мы мало-помалу создадим какой-нибудь усовершенствованный вариант.

В работе над моим инструментом я руководствуюсь лишь самыми начальными и простейшими идеями, которые я способен разглядеть в феномене движения. Я не беру на себя смелость заняться исследованием тонких, изящных и сложных проявлений красоты, присущих движению, каким мы наблюдаем его в природе; не думаю, чтобы я когда-нибудь смог надеяться на то, что займусь их рассмотрением. Однако это не мешает мне попытаться освоить некоторые из наиболее простых, ясных и понятных движений, вернее сказать, такие движения, которые кажутся мне наиболее простыми и понятными. А после того как мне удастся освоить их воспроизведение средствами искусства, я, надо полагать, смогу и дальше осваивать подобные простые движения; но я отдаю себе полный отчет в том, что они содержат лишь простейшие из ритмов; большие же движения пока что останутся непокоренными — пожалуй, еще тысячи и тысячи лет. Зато когда они станут нашим достоянием, они привнесут с собой небывалое здоровье, потому что мы будем ближе к гармонии, чем когда бы то ни было раньше.

Сосредоточься на идее изобретения такого инструмента, посредством которого ты сможешь явить нашему взору движение. Когда ты достигнешь в своем развитии этой стадии, тебе больше незачем будет скрывать свои чувства и убеждения — ты сможешь выйти {212} вперед и открыто присоединиться к моим поискам. Притом ты не окажешься в роли революционера, восставшего против театра, ибо ты поднимешься выше театра и вступишь в область, которая лежит за его пределами. Может быть, в своих поисках ты станешь руководствоваться научным методом, и это принесет весьма ценные результаты. К нашей цели ведет не один-единственный путь, а целая сотня дорог, так что научное доказательство всех твоих открытий никоим образом не повредит делу.

Ну как, понял ты значение того, что я тебе предлагаю? Если не понял сразу, поймешь постепенно. Я не мог рассчитывать на то, что меня поймут сто или даже пятьдесят, нет, даже десять читателей. Но *один*? Что ж, это возможно — только возможно. И уж *этот* один поймет, что я пишу тут о вещах, из которых одни относятся к дню сегодняшнему, другие — к завтрашнему, а третьи — к будущему, и постарается не спутать эти разные периоды.

Я верю в каждый из этих периодов и в необходимость освоения того опыта, который уготовлен нам каждым из них.

Я верю в то, что наступит время, когда мы сможем создавать в театре произведения искусства без помощи написанной пьесы и без помощи актеров, но вместе с тем я верю и в необходимость повседневной работы в условиях сегодняшней театральной действительности.

Слово «сегодня» прекрасно, и слово «завтра» прекрасно, и божественно прекрасно слово «будущее», но еще лучше, еще совершеннее слово, соединяющее эти слова, — уравновешивающий союз «и».

Флоренция, 1907 год

Перевод В. В. Воронина

## Актер и сверхмарионетка[[289]](#endnote-149)

|  |
| --- |
| Моим добрым друзьям Де Фосу и Шандору Хевеши[[290]](#endnote-150) с любовью посвящается.  Для спасения театра необходимо, чтобы театр был уничтожен и чтобы все актеры и актрисы умерли от чумы. Они… делают искусство невозможным.  Элеонора Дузе |

Является ли искусством актерская игра, можно ли считать художником актера — этот вопрос всегда вызывал споры. У нас нет повода полагать, что вопрос этот занимал властителей дум в какой бы то ни было период истории, но более чем достаточно оснований считать, что, если бы они удостоили сей предмет серьезного рассмотрения, они применили бы по отношению к нему тот же метод исследования, какой применялся ими при рассмотрении {213} таких искусств, как музыка и поэзия, зодчество, скульптура и живопись.

С другой стороны, в определенных кругах эта тема вызывает многочисленные жаркие дискуссии. Надо сказать, что актеры и вообще люди театра, как правило, держатся в стороне от этих споров, все участники которых обнаруживают большой полемический задор, пренебрежение к логике и очень слабое знание предмета. Доводы сторонников той точки зрения, согласно которой актерская игра — это не искусство, а актер — не художник, обычно настолько неразумны и настолько оскорбительно недоброжелательны к актеру, что, думается, именно это обстоятельство отбило у актеров охоту попробовать разобраться в существе дела. И вот теперь буквально каждый сезон актер и его славная профессия подвергаются жестоким нападкам на с границах некоторых ежеквартальных изданий; обычно эта атака заканчивается отступлением неприятеля. Как правило, в рядах атакующих преобладают литераторы и частные лица. Ссылаясь на то обстоятельство, что они всю жизнь ходили в театр или, наоборот, ни разу в жизни не бывали в театре, они по какой-то причине, известной только им самим, бросаются в атаку. Из сезона в сезон наблюдал я эти регулярные вылазки и пришел к выводу, что их главные побудительные мотивы — раздражение, личная неприязнь или тщеславие. В них нет никакой логики. Такого рода критика актера и его профессии просто недопустима. Я далек от мысли присоединиться к подобным «ниспровергателям» и лишь логически изложу фактическую сторону этого любопытного дела; по-моему, логика этих фактов не допускает никаких иных толкований.

Актерская игра — не искусство. Поэтому неправомерно говорить об актере как о художнике. Ведь художнику враждебно все случайное. Искусство являет собой полную противоположность тому хаосу, который создается вследствие беспорядочного нагромождения многих случайностей. Всякое искусство предполагает предварительный замысел. Из этого явствует, что при создании какого бы то ни было произведения искусства допустимо использовать лишь такие материалы, с которыми можно заранее планировать. Человек не принадлежит к числу таких материалов.

Все существо человека стремится к свободе; поэтому в нем самом уже заключено доказательство его непригодности как *материала* дня театра. В силу того, что в современных театрах пластика актеров и актрис используется именно как материал, на всем, что предлагают театры зрителю, лежит печать случайного. Жесты и телодвижения исполнителя, выражение его лица, звуки его голоса — все это находится во власти его эмоций. Художник должен постоянно ощущать веяние эмоций; они волнуют его, но не выводят из равновесия. Другое дело — актер: эмоция *завладевает* им, ей становятся послушны все его члены. Он попадает в полное ее распоряжение, движется словно в горячечном сне или в припадке безумия, бросаясь из стороны в сторону. Его голова, руки, ноги, если {214} даже они не перестали еще его слушаться, настолько слабы перед напором его страстей, что готовы в любой момент выйти у него из повиновения. Напрасны любые его попытки урезонить самого себя. Спокойные советы Гамлета (между прочим, советы мечтателя, а не логика) отброшены прочь. Тело актера снова и снова отказывается повиноваться его сознанию, как только воспламеняются его чувства, а сознание постоянно нагнетает душевный жар, от которого разгораются его чувства. С его выражением лица происходит то же, что и с движениями тела. Сознание изо всех сил старается заставить глаза или мускулы лица двигаться так, как оно прикажет, и на короткое время ему это удается. Но вот власть сознания, которое на несколько мгновений полностью подчинило себе мимику лица, вдруг оказывается сметенной порывом чувства, разгоряченного работой сознания. Пылкая страсть в один миг завладевает выражением лица актера, прежде чем сознание успевает опомниться и выразить протест. Его выражение лица непроизвольно меняется; под натиском эмоции лоб, переносица, рот актера перестают его слушаться, и вот он уже весь отдается во власть эмоции, как бы восклицая: «Делай со мной что хочешь!» Его вырвавшаяся из-под контроля мимика, безумствуя, выделывает бог знает что, но — увы и ах! — «из ничего не выйдет ничего». То же самое происходит и с голосом актера. Под действием эмоции голос его ломается. Эмоция управляет его голосом, тоже подчиняя его себе, как и сознание. Голос актера, искаженный эмоцией, придает ему вид человека, находящегося во власти противоречивых чувств. Нет никаких оснований утверждать, что эмоция — это вдохновение божье и что именно к выражению эмоции актер и стремится. Прежде всего, это неправда, но даже если бы это было чистой правдой, следует знать, что никакая случайная эмоция, никакое случайно возникшее чувство не могут быть полезными. Итак, сознание актера, как мы видим, слабее его эмоций. Ведь эмоция способна склонить сознание к соучастию в уничтожении плодов его работы. А поскольку сознание становится рабом чувства, это влечет за собой все новые и новые случайности. Таким образом, мы можем заключить: эмоция выступает и как созидающее и как разрушающее начало. Искусство, как мы уже говорили, не терпит случайного. Значит, то, что предлагает нам актер, не является произведением искусства; это серия случайных исповедей. На заре театрального искусства человеческое тело не использовалось в качестве материала. В те далекие времена считалось неподобающим выставлять эмоции мужчин и женщин на обозрение толпе. Слон и тигр, выпущенные на арену, вполне удовлетворяли вкус толпы, когда ей хотелось испытать волнение. Ведь яростная схватка слона и тигра волнует зрителя ничуть не меньше, чем представление в современном театре, с той разницей, что волнение здесь дается зрителю в чистом, беспримесном виде. Подобное зрелище не является более грубым; наоборот, оно более деликатно, более гуманно, чем современный спектакль, ибо нет большей бесчеловечности, чем выпустить на помост мужчин и женщин, с тем чтобы они выставляли напоказ то, что художники {215} соглашаются демонстрировать только лишь в завуалированном виде, в форме творений своего сознания. Не так уж трудно предположить, каким образом человек дошел до того, что позволил уговорить себя занять место, которое до того было отведено животным. Вот муж, искушенный в премудростях, встречает на своем пути юношу с пылким темпераментом и обращается к нему примерно с такими словами:

— Какое у тебя прекрасное лицо! Как великолепны твои движения! Твой голос подобен пению птиц. И как сверкают твои глаза! Как благороден весь твой облик! Ты совсем как бог! Вот что: чудо, которое заключено в тебе, следует показать всем людям. Я напишу несколько слов, а ты обратишься с ними к собравшемуся народу. Ты встанешь перед толпой и прочтешь мои стихи так, как ты сам пожелаешь. У тебя это наверняка получится замечательно.

На что юноша с пылким темпераментом отвечает:

— Неужели все это правда? Тебе и впрямь кажется, что я похож на бога? До сих пор мне это и в голову не приходило. Значит, ты считаешь, что, если я предстану перед людьми, я смогу произвести на них такое впечатление, которое пойдет им на пользу и наполнит воодушевлением их сердца?

— Нет, нет, нет, — поправляет того премудрый муж, — лишь в том случае, если ты не только *предстанешь*, но и обратишься к ним с каким-нибудь словом. Вот тогда ты действительно произведешь огромное впечатление.

— Боюсь, я не сумею как надо произнести стихи, которые ты напишешь. Мне было бы легче просто выйти и сказать что-нибудь по наитию, ну, например: «Приветствую всех людей!» Мне кажется, поступи я так, я как-то больше смогу быть самим собой.

— Какую превосходную идею ты подал! — подхватывает искуситель. — «Приветствую всех людей!» Я сочиню на эту тему стихи — строк, скажем, сто или двести. Кому же, как не тебе, прочесть их?!

— Ладно, раз тебе этого хочется, — с добродушной непоследовательностью соглашается его собеседник, чрезвычайно всем этим польщенный.

И вот разыгрывается комедия автора и актера. Юноша предстает перед толпой и произносит стихи, и это является лучшей рекламой для литературы. После овации юношу быстро забывают; ему даже прощают его манеру чтения стихов. Но поскольку сама идея была новой и оригинальной для своего времени, автор счел ее плодотворной. А вскорости и другие авторы сочли, что это прекрасная мысль — использовать красивых и жизнерадостных людей *в качестве инструментов*. Их нисколько не смущало то, что этим инструментом стал живой человек. Хотя они не умели пользоваться клапанами нового инструмента, они научились кое-как играть на нем и нашли его весьма полезным. Вследствие этого сегодняшний актер являет собой престранную картину человека, который соглашается излагать мысли кого-то другого, облеченные тем в определенную {216} форму, и в то же время выставлять всего себя на публичное обозрение. Он поступает так, потому что стал жертвой лести, а тщеславие ведь не рассуждает! Но покуда стоит этот мир, природное в человеке всегда будет рваться на свободу и восставать против порабощения человека и против превращения его в средство для выражения чужих мыслей. Все это — дело очень серьезное, от которого не следует отмахиваться. Бессмысленно уверять, что актер, мол, не является средством для выражения чужих мыслей и что‑де он вселяет жизнь в мертвые слова автора: ведь даже если бы это было правдой (а правдой это быть не может), даже если бы актер не выражал ничего, кроме идей, выношенных и оформленных им самим, его природа все равно оставалась бы порабощенной. Его тело должно было бы стать рабом сознания, а здоровое тело, как я уже объяснял, решительно противится этому. Вот почему человеческое тело в силу указанной мною причины *по самой своей природе* совершенно непригодно как материал для искусства. Я отдаю себе полный отчет в том, что это утверждение носит огульный характер. А поскольку оно затрагивает живых людей и целую касту, которая будет всегда пользоваться любовью, я должен дать более подробные объяснения, чтобы ненароком не обидеть кого-нибудь. Я прекрасно понимаю, что сказанное мною здесь не вызовет массового бегства актеров из всех театров мира в печальные монастыри, где они вплоть до скончания жизни станут отучать себя от привязанности к театральному искусству, высмеиванию которого будут посвящены все их остроумные беседы. Как мне уже довелось писать в другом месте, театр продолжит свое развитие, а актеры еще некоторое время будут тормозить его прогресс. Но я вижу лазейку, через которую актеры смогут со временем выбраться из своего нынешнего рабства на волю. Они должны будут выработать для себя новую форму исполнения, альфой и омегой которой станет символический жест. Сегодня они *воплощают* и истолковывают; завтра они должны будут *представлять* и истолковывать; послезавтра они должны будут творить. Таким путем можно будет вернуть на сцену стиль. Сегодня актер воплощает на сцене определенного человека. Он как бы кричит зрителям: «Смотрите на меня: сейчас я делаю вид, что я тот-то и тот-то; а сейчас я изображаю, будто делаю то-то и то-то». После чего он принимается по возможности точно *копировать* то, что он собирался *обозначать*. Вот, например, он Ромео. Он сообщает публике, что влюбился, и, дабы показать это, целует Джульетту. Как утверждают, все это являет собой произведение искусства: здесь, мол, налицо искусный способ передачи мысли по ассоциации. Простите, откуда сие видно? Ведь это все равно, как если бы художник нарисовал на стене животное с длинными ушами и подписал под ним: «Осел». Надо полагать, что осла можно узнать и без надписи — по длинным ушам; изобразить нечто в таком роде способен любой десятилетний ребенок. Различие между десятилетним ребенком и художником заключается в том, что художник, рисуя определенные знаки и формы, создает зрительный образ осла, причем самым большим художником является {217} тот, кто запечатлевает образ всей ослиной породы, передает *дух*, самую сущность изображаемого.

Актер глядит на жизнь в точности так, как глядит на жизнь объектив фотоаппарата; он пытается создать картину, способную соперничать с фотографией. Он никогда не стремится к тому, чтобы его игра стала таким же искусством, как, например, музыка. Он старается воспроизводить природу; он редко помышляет о том, чтобы с помощью природы изобретать, и даже не мечтает о *творчестве*. Как я уже говорил, самое большее, на что он способен, когда хочет уловить и передать поэзию поцелуя, азарт драки или смертный покой, — это рабское, фотографическое копирование: он целует, дерется, имитирует смерть. Если подумать — какая все это ужасная глупость, правда? Каким убогим и неизобретательным должно быть искусство, которое неспособно передать публике дух и сущность идеи и может показать только грубую копию, факсимиле самого предмета? Поступающий так — не художник, а имитатор. Он, скорее, сродни чревовещателю[[291]](#footnote-143).

На сцене бытует такое выражение: «Актер влезает в кожу своей роли». Уж лучше бы он полностью *вылез* из кожи своей роли. «Как же так, — восклицает полнокровный, цветущий актер, — выходит, в этом вашем театральном искусстве не должно быть плоти и крови? Не должно быть жизни?» Все зависит от того, синьор, что вы называете жизнью, когда употребляете это слово применительно к понятию искусства. Живописец, говоря о жизни в своем искусстве, имеет в виду нечто, весьма отличное от конкретной реальности, представители других искусств обычно тоже имеют в виду нечто духовное по своей сути, и только актер, чревовещатель или чучельник, рассуждая о внесении жизни в свою работу, имеют в виду некую фактическую и жизнеподобную копию, бьющую на вульгарный эффект. Вот почему я говорю, что было бы лучше, если бы актер вовсе вылез из кожи своей роли. Если среди читающих эти строки есть актер, то не попробовать ли мне найти способ заставить его осознать всю абсурдную нелепость этой его иллюзии, этой его убежденности в том, что он должен стремиться к воспроизведению жизни, к созданию ее реальной копии? Предположим, что этот актер находится здесь, рядом со мной. И я приглашаю {218} композитора и живописца принять участие в нашей беседе. Пусть высказываются они сами. Мне надоело производить впечатление человека, который из мелочных побуждений поносит работу актера. Я говорил все это, потому что люблю театр и твердо верю в то, что в скором времени в театре начнут совершаться вещи необыкновенные и это возродит в нем угасшие было способности. И еще потому, что я твердо верю, что актер, собрав все свои силы и мужество, будет способствовать такому возрождению. Многие люди театра неправильно понимают мое отношение к этому вопросу. Они сочли, что это только мое, лично мое отношение; я кажусь им вздорным спорщиком, отбившимся от своего круга; ворчливым пессимистом; человеком, уподобившимся ребенку, который пытается сломать надоевшую ому игрушку. Поэтому пусть с актером разговаривают представители других видов искусства; пусть актер постарается как можно лучше обосновать свою точку зрения и выслушает то, что имеют сказать по вопросам искусства его собеседники. Итак, мы сидим здесь и беседуем — актер, композитор, живописец и ваш покорный слуга. Я, как представитель совсем иного вида искусства, буду слушать молча.

Сначала разговор заходит о природе. Вокруг нас, куда ни кинь взгляд, красивые волнистые холмы, поросшие деревьями; вдали возвышаются величественные горы со снежными вершинами; отовсюду доносятся к нам тихие звуки: это голоса жизни, которыми на тысячу ладов разговаривает природа.

— Как это прекрасно! — восклицает живописец. — Каким ощущением красоты наполняет этот вид душу! — Он мечтает о почти невозможном: перенести на свой холст всю земную и духовную ценность окружающей его картины. Однако он относится к воплощению этой мечты так, как люди обычно относятся к самым рискованным предприятиям. Композитор сидит, опустив очи долу. Актер обратил свой взор внутрь и созерцает собственную персону. Он бессознательно любуется собой, ощущая себя центральной фигурой на фоне отличной декорации. И вот он большими шагами прохаживается взад и вперед, все время держась между ними и раскинувшимся широким полукругом ландшафтом; он оглядывает величественную панораму и не видит ее, потому что всецело занят только одним — собой и собственной позой. Так вот, все мы собрались здесь и начинаем расспрашивать один другого. Давайте вообразим, что раз в кои-то веки мы по-настоящему захотели разузнать все об интересах и о работе друг друга. (Я признаю, что это нечто весьма необычное и что умственный эгоизм, являющийся высшей формой глупости, побуждает многих художников замыкаться в узких рамках своих профессиональных интересов.) На сей раз мы будем исходить из того, что все одинаково заинтересованы: актер и композитор хотят что-то узнать об искусстве живописи, а живописец и композитор хотят расспросить актера, в чем состоит его работа, считает ли он ее искусством, и если да, то на каком основании. Они станут без обиняков, напрямик высказывать то, что думают. Поскольку единственной их целью являются поиски {219} истины, опасаться им нечего. Все они славные люди и добрые друзья; они не обидчивы, умеют наносить в споре удары и с достоинством выдерживать ответные выпады.

— Скажите-ка, — спрашивает живописец, — это правда, что для того, чтобы хорошо исполнить роль, вы должны пережить эмоции персонажа, которого играете?

— Знаете ли, и да и нет; все зависит от того, что вы имеете в виду, — отвечает актер. — Прежде всего мы должны уметь чувствовать и сострадать, а также критически оценивать эмоции персонажа; перед тем как слиться с ним, мы всматриваемся в него со стороны: как можно больше узнаем о нем из текста и вспоминаем все эмоции, которые будет уместно проявить этому персонажу. Множество раз перебрав их все и остановив свой выбор на тех эмоциях, которые сочтем важными, мы далее упражняемся, чтобы суметь изобразить их перед публикой. А для этого как раз нужно, чтобы мы чувствовали как можно меньше; в сущности, чем меньше мы чувствуем, тем лучше мы владеем мимикой своего лица и пластикой тела.

Живописец с добродушно терпеливым жестом поднимается и начинает расхаживать туда и обратно. Он думал услышать от своего друга нечто совсем иное: что актерское исполнение никак не связано с эмоциями и что актер умеет управлять своим лицом, голосом, руками, ногами и прочим так, как если бы его тело было инструментом. Композитор еще глубже погружается в свое кресло.

— Но неужели на свете никогда не было такого актера, — спрашивает живописец, — который бы так натренировал все свое тело от головы до пят, чтобы оно откликалось на работу его сознания без малейшего участия эмоций, которые даже и не пробуждались бы? Ведь должен же был появиться такой актер — скажем, один из десятка миллионов?

— Нет, нет и нет! — восклицает актер тоном, не допускающим возражений. — Никогда ни одному актеру не удалось еще достичь такого совершенного автоматизма, при котором его тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания. Я перебираю в памяти великие имена — англичанин Эдмунд Кин, итальянец Сальвини, Рашель, Элеонора Дузе — и повторяю: на свете никогда не было такого актера, такой актрисы, о которых вы говорите.

— Значит, вы признаете, что это было бы верхом совершенства для актера? — продолжает допытываться живописец.

— Ну конечно же! Но достичь этого совершенства невозможно! Оно всегда будет недостижимым! — восклицает, вставая, актер, испытывая нечто вроде облегчения.

— Из ваших слов вытекает, что на белом свете никогда не было совершенного актера; никогда не было актера, который бы раз-другой, десять, а то и сто раз за вечер не портил чем-нибудь свое исполнение, верно? И что никогда не существовало образчика актерской игры, который можно было бы назвать хотя бы близким к совершенству? Никогда не существовало и никогда не будет существовать?

{220} — А разве существовало когда-нибудь произведение живописи, архитектуры или музыкального искусства, которое можно было бы назвать совершенным? — живо спрашивает в свою очередь актер.

— Безусловно! — дружно отвечают они. — Такое совершенство не противоречит законам, по которым управляются наши виды искусства.

— Возьмем, например, картину, — развивает эту мысль живописец. — Она может быть создана всего из четырех линий или из четырех сотен линий, расположенных в определенных местах; она может быть предельно простой, но вместе с тем и совершенной.

Иначе говоря, я сначала могу выбрать инструмент, с помощью которого стану проводить линии; затем могу выбрать материал, на который нанесу эти линии, и притом выбирать буду столько времени, сколько мне потребуется. Сделав выбор, я могу потом изменить свое решение. Наконец, придя в душевное состояние, которому чужды возбуждение, поспешность, беспокойство, нервозность, обретя тот душевный настрой, который мне больше всего подходит для работы (а я, конечно же, и в этом случае жду, готовлюсь и выбираю), я смогу провести эти линии; и вот теперь они заняли свое место! Материал моего искусства таков, что никакая сила, кроме собственного желания, не сможет переместить или изменить эти линии, а мои собственные желания, как я уже говорил, полностью мне подвластны. Линия может быть прямой или волнистой, она может быть закругленной, если я того захочу, и нечего опасаться, что я проведу извилистую линию, когда хочу провести прямую, или, проводя кривую линию, сделаю ее частично прямой. И когда моя картина готова, закончена, она больше не претерпевает никаких изменений, помимо тех, что внесет время, которое в конце концов уничтожит ее.

— Да, это просто поразительно, — откликается актер. — Вот если бы и в моей работе было возможно такое!

— И впрямь поразительно, — говорит живописец. — По-моему, как раз тут и коренится различие между продуманным высказыванием и высказыванием случайным, сделанным наобум. Только продуманное высказывание может стать произведением искусства. Случайное же высказывание так и остается делом случая. Продуманное высказывание, достигая наивысшей своей формы, становится произведением изобразительного искусства. Вот почему мне всегда казалось, что ваша работа по самому характеру своему не является искусством. Иными словами (да вы и сами признали это), каждое высказывание, которое вы делаете по ходу своей работы, может подвергнуться под влиянием эмоции любым мыслимым изменениям. Природа не позволяет вашему телу дать законченное завершение замыслу, выношенному вами в сознании. Много раз бывало, что во время вашего выступления на сцене ваше тело, взяв верх над разумом, фактически прогоняло его прочь. Сдается, что некоторые актеры рассуждают так: «Ну какой мне прок от самых прекрасных идей? Зачем моему сознанию вынашивать изящную идею, тонкую мысль, если мое тело, совершенно мне неподвластное, {221} испортит ее? Лучше уж я избавлюсь от сознания, и пусть мое тело вывозит и меня, и пьесу». Кстати, эта точка зрения не кажется мне такой уж глупой. По крайней мере актер, который думает так, не колеблется между двумя силами, оспаривающими друг у друга власть над ним. Его нисколько не страшит конечный результат. Он энергично берется за дело и устремляется вперед, как скачущий кентавр; он отбрасывает всякую науку, всякую осторожность, всякое благоразумие, а в результате — хорошее настроение в зале. И за это хорошо платят. Но мы-то с вами толкуем не о прекрасном настроении публики, а о совсем иных вещах. Хотя мы аплодируем актеру, раскрывающему перед нами свою яркую индивидуальность, мы все-таки не должны забывать о том, что аплодируем-то мы его пылкой натуре, ему самому, а не тому, что и как он делает на сцене. Ведь его исполнение не имеет никакого отношения к искусству; да, да, ровным счетом никакого отношения к искусству, к вынашиванию и воплощению замысла.

— Ну спасибо, удружили! — с веселым смехом восклицает актер. — Взять и объявить мне, что мое искусство — и не искусство вовсе! Впрочем, я, кажется, понимаю, что вы имеете в виду. Вы хотите сказать, что я бываю художником до того, как выхожу на сцену; до того, как мое тело спутает все карты.

— Да, вы, лично вы, пожалуй, и бываете художником, потому что вы, простите, неважный актер; на сцене вы — пустое место, но у вас есть свои идеи, у вас есть фантазия. По-моему, такие, как вы, скорее, исключение в актерской среде. Вот вы рассказывали, как сыграли бы Ричарда III: что бы вы делали, какую бы необычную атмосферу придали своей постановке. Все, что вы, как вам кажется, увидели в пьесе, и все, что вы дофантазировали и привнесли в нее, настолько интересно, настолько последовательно и связно по мысли, настолько четко и ясно по форме, что вы сумели бы создать из вашего замысла подлинное произведение искусства, *если бы* смогли превратить свое тело в послушный механизм или в неодушевленный материал вроде глины, и *если бы* оно в каждом своем движении в течение всего времени вашего пребывания на сцене могло полностью вам повиноваться, и *если бы* вы могли отложить в сторону стихи Шекспира. Ибо тогда вы бы не только мечтали, но и довели до совершенства свое исполнение, а то, что вы исполнили бы один раз, можно было бы повторять снова и снова без малейшего различия между двумя исполнениями.

— Ох, — вздыхает актер, — ну и веселенькую картину вы нарисовали передо мной! Вы хотите убедить меня, что нам, актерам, никогда — даже в помыслах — нельзя считать себя художниками. Вы отнимаете у нас нашу лучшую мечту и хоть что-нибудь предложили бы взамен!

— Нет, предложить я вам ничего не могу. Это уж ваше дело — искать и найти. В основе театрального искусства наверняка лежат определенные законы, как лежат они в основе всякого подлинного искусства; если вы найдете их и овладеете ими, они дадут вам все, чего вы пожелаете. Разве не так?

{222} — А ну как мы, отправясь на поиски, упремся в глухую стену?

— Так перемахните через нее!

— А если стена высока?

— Тогда взберитесь на нее!

— Еще неизвестно, куда это нас, актеров, заведет.

— Куда? Вверх и дальше.

— Ну, это легко говорить. Только как бы не повисло все дело в воздухе.

— Вот‑вот, туда — в воздух — вам и следует устремиться: летайте по воздуху, живите в воздушной стихии. Как только некоторые из вас научатся этому, ваши поиски начнут приносить плоды. По-моему, со временем вы доберетесь до сути дела, и какое же прекрасное тогда откроется перед вами будущее! По правде говоря, я вам завидую. Как жалко, что фотографию не изобрели раньше живописи. Ведь тогда мы, художники нынешнего поколения, могли бы испытывать острую радость от сознания своего продвижения вперед, от того, что мы наглядно показываем: фотография была по-своему хороша, но есть и кое-что получше!

— Неужели вы считаете, что наше ремесло стоит на одном уровне с фотографией?

— Нет, не считаю: оно намного уступает ей в точности. И в нем еще меньше от настоящего искусства, чем в фотографии. Кстати, вот мы с вами все время рассуждаем об искусстве, а композитор сидит да помалкивает и лишь глубже погружается в кресло; но ведь по сравнению с его искусством наши виды искусства — это так, забавы, игрушки, пустяки.

Услышав это, композитор оживляется, встает и отпускает глупое замечание, портя все впечатление от слов собеседника.

— Не слишком-то глубокое высказывание для представителя единственного подлинного искусства в мире! — тотчас же находится актер, и все трое разражаются смехом, композитор — несколько удрученно и сконфуженно.

— Дорогой мой, — парирует живописец, — он не мастак говорить именно в силу того, что он музыкант. Он весь, целиком, в своей музыке; вне ее он ничто. В сущности, он и не очень умен, когда не разговаривает языком нот, тонов и прочих музыкальных материй. Он плохо владеет нашим языком и слабо знает наш мир; притом чем крупней музыкант, тем это заметней; более того, если композитор обнаруживает ум, — это признак весьма опасный. А уж если вам встретится композитор-интеллектуал, то перед вами не иначе как… но не будем произносить его имени даже шепотом, ведь он так популярен сегодня! Каким актером мог бы стать этот человек, какая у него была бы яркая индивидуальность! Насколько я понимаю, он всю свою жизнь страстно желал быть актером, и, по-моему, из него вышел бы превосходный комик, а он возьми и стань композитором… или нет, он, кажется, стал драматургом? Как бы то ни было, все это обернулось громадным успехом — успехом яркой личности.

{223} — Разве это не было успехом искусства? — перебивает композитор.

— Какое именно искусство вы имеете в виду?

— Ну, все искусства, вместе взятые, — отвечает композитор.

— Как же это может быть? Как могут все искусства объединиться и образовать одно искусство? Одна занятная затея, один театр — вот и все, что могло из этого получиться. Вещи, которые соединяются вместе медленно и постепенно, под действием закона естественного развития, возможно, и имеют какое-то право обратиться через много лет — или через много столетий — к Природе с просьбой дать новое имя результату их слияния. Только так может родиться новое искусство. Не думаю, чтобы мать-природа потерпела насилие в этом деле, ну а если подчас она и не вмешается сразу, то все равно вскоре отомстит за себя. Точно так и с различными видами искусства. Нельзя по собственному усмотрению смешать их и провозгласить, что вы создали новое искусство. *Вот если вы обнаружите в природе новый материал, который еще не использовался человеком для выражения своих мыслей, то тогда вы смело можете утверждать, что вступили на путь создания нового искусства. Ибо вы обретете то, при посредстве чего сможете создавать его*. Вам останется только начать. Театр, насколько я понимаю, еще не нашел своего материала.

Что до меня, то я согласен с этим последним высказыванием живописца. Мне не улыбается перспектива состязания с усердным фотографом, и я всегда буду стремиться получить нечто противоположное копии той жизни, которую мы видим. Эта земная полнокровная жизнь, столь милая нам всем, по-моему, не создана для того, чтобы ее изучали и потом снова предъявляли миру, пусть даже в условном изображении. По-моему, моя цель должна, скорее, состоять в том, чтобы уловить далекий отблеск той духовной сущности, которую мы называем смертью; чтобы воссоздать прекрасные черты воображаемого мира. Говорят, они мертвы и холодны. Не знаю; часто они кажутся более горячими и живыми, чем то, что кичливо именует себя жизнью. Тени, призраки представляются мне более прекрасными и более жизненными существами, чем реальные мужчины и женщины, все эти города, сплошь населенные пошлыми, мелочными мужчинами и женщинами — людьми бесчеловечными, скрытными, холодными и черствыми! Право же, когда слишком долго наблюдаешь жизнь, все эти ее проявления не кажутся тебе прекрасными, таинственными и трагичными, а только скучными, мелодраматичными и глупыми; это какой-то заговор против жизненности, против красного и белого накала жизни. А в подобных проявлениях, начисто лишенных жизненного солнца, невозможно черпать вдохновение. Другое дело — это таинственная, радостная и в высшей степени совершенная жизнь, называемая смертью, жизнь теней и неведомых форм, в которой, вопреки общему мнению, не могут царить мрак и туман; она наверняка полна сочных красок, залита ярким светом, наполнена четкими формами и населена странными, неистовыми и серьезными фигурами, красивыми {224} и спокойными, послушными некой чудесной гармонии движения. Это вам не унылая проза жизни! Вот эта мысль о смерти как о весеннем цветении, эта страна смерти, идея смерти порождают во мне такое мощное вдохновение, что я без колебания и с ликующим чувством устремляюсь вперед — и через мгновение в руках у меня охапка цветов. Я делаю еще шаг-другой вперед — и снова меня окружает изобилие красоты. Свободно и непринужденно странствую я в океане красоты, плывя туда, куда понесет меня ветер, ибо там нет опасностей. Такова моя собственная заветная мечта, но… достаточно об этом. Ведь ни я, ни даже сотня художников или актеров еще не представляют весь мировой театр. За ним стоит нечто иное, отличное от нас. А посему, какова бы ни была моя личная цель, значение ее совсем невелико. Но ведь и у всего театра в целом есть своя цель — возродить собственное искусство, и начать тут надо с изгнания из театра этой идеи изображения жизни, этой идеи воспроизведения природы, ибо, покуда на подмостках царит традиция копирования, театр не будет свободен. Исполнители должны обучаться в духе более ранних сценических принципов (пусть даже самые ранние и самые прекрасные из этих принципов слишком суровы, чтобы можно было начать с них) и всячески избавляться от безумного желания внести в свою работу *жизнь*, ибо в двух тысячах девятистах девяноста девяти случаях из трех тысяч это означает привнесение на сцену чрезмерной жестикуляции, преувеличенной мимики, завывающей речи и броских декораций в нелепой и напрасной надежде произвести с помощью всех этих средств впечатление яркой жизненности. Правда, в редких случаях, являющихся тем исключением, которое лишь подтверждает общее правило, все это отчасти увенчивается успехом. Такой частичный успех приходит к ярким сценическим индивидуальностям. Они побеждают, несмотря на правила, наперекор всем правилам, и мы, зрители, радостно подбрасываем вверх шляпы, кричим «браво» и аплодируем без конца. *Мы не можем поступить иначе*; мы не желаем раздумывать и сомневаться; мы вместе со всеми плывем по течению, поддавшись общему восторгу, поддавшись внушению. Наш вкус ничуть не обеспокоен тем, что нас загипнотизировали; ведь мы наслаждаемся своим волнением и буквально готовы скакать от радости. Великая личность одержала победу над нами и над искусством. Но такие личности крайне редки; к тому же если мы хотим увидеть, как яркая индивидуальность утверждает себя на сцене и добивается полного актерского триумфа, мы должны в то же время проникнуться полнейшим безразличием к пьесе и другим актерам, к искусству и красоте.

Те, кто не согласен со мной в оценке всего этого, принадлежат к числу восторженных обожателей или почтительных поклонников ярких сценических личностей. Мое утверждение, что для возрождения сцены нужно сначала очистить ее от всех актеров и актрис, воспринимается ими как вопиющее кощунство. Разве могут они согласиться со мной? Ведь тогда бы со сцены пришлось уйти и их кумирам — тем двум-трем личностям, которые преображают для {225} них театр из грубой потехи в царство их идеала. Но чего они так боятся? Ведь их любимцам не грозит никакая опасность: даже если бы случилось невозможное и был принят закон о запрещении всем мужчинам и женщинам играть перед публикой на театральных подмостках, это ничуть не повредило бы их кумирам, этим мужчинам и женщинам с яркой индивидуальностью, которых прославляют зрители. Предположим, что эти личности родились еще до возникновения театра; разве это обстоятельство хоть как-нибудь ослабило бы их способности, помешало бы им выразить себя? Да ни в малейшей степени! Личность всегда изобретает средства и способы для самовыражения. Актерская игра — это лишь один (притом наименее совершенный) из таких способов, имеющихся в распоряжении у великой личности, и эти мужчины и женщины стали бы знаменитостями в любое время, на любом поприще. Но если многим мое предложение очистить сцену от *всех* актеров и актрис во имя возрождения искусства театра представляется возмутительной дерзостью, то есть и такие, кому оно кажется вполне приемлемым.

«Художник, — говорит Флобер, — должен уподобляться в своем творчестве богу-созидателю, незримому и всемогущему; он должен ощущаться повсюду и нигде не должен быть виден. Необходимо поднять искусство над личным чувством и нервной восприимчивостью. Пора придать ему совершенство естественных наук с помощью беспощадно строгого метода». И еще: «Я всегда старался не принижать искусство ради удовольствия отдельной личности»[[292]](#endnote-151), Говоря об искусстве, Флобер имеет в виду главным образом литературу, но если уж он столь решительно высказывает эту мысль применительно к писателю, который фактически никогда не виден и лишь угадывается за своим произведением, то как же категорически должен он был возражать против физического присутствия на сцене актера, независимо от того, является тот личностью или нет.

Чарлз Лэм пишет: «Видеть сценическое воплощение Лира, глядеть, как ковыляет, опираясь на посох, старик, выгнанный в дождливую ночь дочерьми из дому, — какое это все-таки мучительное и неприятное зрелище! Хочется поскорей отвести старика куда-нибудь в укрытие — вот единственное чувство, которое когда-либо внушало мне исполнение роли Лира. Любой актер еще менее способен изобразить Лира, чем жалкие приспособления, при помощи которых имитируют бурю, бушующую вокруг него, способны передать ужас настоящего буйства стихий. Пожалуй, было бы легче изобразить на сцене мильтоновского Сатану или одну из страшных фигур Микеланджело, а исполнить на сцене роль Лира положительно невозможно»[[293]](#endnote-152).

«Вряд ли представляется возможным сыграть и самого Гамлета», — вторит Лэму Уильям Хэзлитт[[294]](#endnote-153).

Данте в «Vita Nova» рассказывает нам, как ему явилась во сне Любовь в образе юного существа. Говоря с Данте о Беатриче, Любовь велела ему «изложить стихами определенные вещи, из которых будет видно, какую большую власть я забрала над тобой через нее. Ты же пиши эти вещи так, чтобы казалось, будто они говорятся {226} третьим лицом, а не так, как если бы ты обращался прямо к ней, что едва ли уместно». И далее: «Я ощутил огромное желание высказать что-нибудь в стихах, но, как только я начал размышлять о том, в какую форму облечь мои слова, мне подумалось, что говорить о ней пристанет лишь тогда, когда я и к другим дамам обращусь во втором лице». Итак, эти авторы, как видите, возражают против того, чтобы живой человек становился в раму картины и изображал свой собственный портрет. Они считают, что поступать так «не пристало», что это «едва ли уместно».

Все вместе они дают показания против принятых в современном театре обычаев и выносят следующий коллективный приговор: когда обращение к зрителю носит такой личный, такой эмоциональный характер, что он забывает о самом произведении, увлеченный личностью и эмоциями его создателя, это плохо для искусства. А теперь выслушаем свидетельство актрисы.

Элеонора Дузе писала: «Для спасения театра необходимо, чтобы театр был уничтожен и чтобы все актеры и актрисы умерли от чумы. Они отравляют воздух, делают искусство невозможным»[[295]](#footnote-144).

Уж ей-то мы можем поверить. Она имеет в виду то же, что говорили Флобер и Данте, хотя выражает это иначе. А если все эти свидетельства покажутся вам недостаточными, я могу привести множество других. На моей стороне люди, которые никогда не бывают в театрах, а их миллионы против тысяч театралов. Да и большинство нынешних театральных директоров и режиссеров невольно подтверждают наше мнение. Современный режиссер полагает, что пьесы должны идти на сцене в пышном декоративном оформлении. Он твердит, что надо прилагать все усилия к тому, чтобы способствовать созданию у зрителей иллюзии реальной действительности. Он не устает повторять, сколь важны эти его декорации. У него есть немало причин проповедовать все это, и одна из них, далеко не последняя, сводится к следующему. Он инстинктивно чувствует серьезную опасность, исходящую от простого и хорошего произведения искусства; ему известно, что имеется группа людей, протестующих против этих роскошных декораций; он к тому же знает, что в Европе оформилось движение противников подобных декоративных эффектов, которые утверждают, что великие пьесы выигрывают, когда их представляют на фоне самой простой обстановки. Это движение, безусловно влиятельное, уже распространилось от Кракова до Москвы, от Парижа до Рима, от Лондона до Берлина и Вены. Режиссеры видят эту подстерегающую их впереди опасность; они понимают, что стоит людям однажды осознать этот факт, стоит им один раз вкусить прелесть постановки без декораций, как они пойдут дальше и пожелают увидеть пьесу, поставленную без актеров, а затем пойдут еще дальше и еще дальше, так что в конце концов *они*, а не режиссеры, произведут коренную реформу театрального искусства.

{227} В выводе о театре без актеров есть своя логика. Уберите со сцены реальное дерево, избавьтесь от реальной манеры исполнения, разделайтесь с реальностью действия, и вы уже на пути к упразднению актера. Именно это и должно произойти в будущем, и мне приятно видеть режиссеров, которые уже сейчас поддерживают эту идею. Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти.

Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой, покуда она не завоевала права называться другим, лучшим именем. О марионетке написано немало. Ей посвящено несколько превосходных книг; она стала темой ряда произведений искусства. Сегодня, в наименее счастливый период существования марионетки, многие люди видят в ней детскую игрушку, куклу высшего качества, и полагают, что она произошла от куклы. Это не так. Марионетка ведет свое происхождение от каменных идолов в древних храмах; это выродившаяся к нашему времени форма изображения божества. Неизменный близкий друг детей, марионетка и сегодня умеет выбирать и привлекать к себе поклонников.

Предложите любому изобразить на бумаге марионетку, и он нарисует вам застывшую, угловатую и комичную фигуру. Автору такого рисунка и невдомек, какой глубокий смысл кроется в понятии, которое мы обозначаем теперь словом «марионетка», ибо он принимает важность лица и спокойствие тела за глупую невыразительность и уродливую неловкость. Однако даже современные марионетки — это нечто удивительное. Гремят ли бурные аплодисменты или звучат жидкие хлопки, их сердца не начинают биться чаще и не замирают; их движения-сигналы не становятся торопливыми или сбивчивыми; лицо актрисы на первых ролях останется таким же серьезным, красивым и отрешенным, как всегда, даже если на нее обрушат потоки похвал, восторгов и выражений любви. В марионетке угадывается что-то от гения, что-то большее, чем развязное выставление напоказ человеком своей души и тела. Мне марионетка представляется последним отзвуком какого-то благородного и прекрасного искусства былой цивилизации. Но, как и всякое искусство, попавшее в сальные или грубые руки, марионетка выставлена на позорище. Ныне все марионетки — лишь комики низкого пошиба.

Они подражают комикам обычного театра с актерами из плоти и крови. На сцену они выходят лишь для того, чтобы шлепнуться на спину, пьют — чтобы шататься, а любят — чтобы посмешить публику. Они предали забвению родительский совет сфинкса. Их тела утратили свою серьезную грацию, одеревенели. Их глаза утратили ту бесконечную проницательность взора, благодаря которой казалось, что они видят; теперь они только невидяще таращатся. Они щеголяют и позванивают своими проволочками, довольные собой и своей {228} деревянной мудростью. Они совсем не помнят о том, что их искусству должна быть присуща такая же печать сдержанности, которую мы подчас встречаем в произведениях иных художников; они забыли, что высочайшее искусство скрывает свое мастерство и оставляет в тени мастера. Если я не ошибаюсь, древний путешественник — грек, живший за восемь веков до нашей эры, сказал, описывая посещение храма-театра в Фивах, что его покорила там красота «благородной искусственности» марионеток. «Войдя в храм зрелищ, я увидел в отдалении дивную смуглую царицу, восседавшую то ли на троне, то ли на надгробии: это показалось мне и тем и другим. Я откинулся на своем ложе и созерцал ее символические телодвижения. С такой легкостью менялись ритмы ее движений по мере того, как движение передавалось от члена к члену; с таким ясным спокойствием открывала она нам свои сердечные тайны; с такой серьезной и прекрасной медлительностью повествовала о своем горе, что нам казалось: никакое горе не сможет убить ее. Никаких судорожных движений тела, никаких искривленных черт лица, которые позволили бы нам вообразить, что она сломлена, побеждена. Она как бы снова и снова ловила руками страсть и боль и спокойно созерцала их, осторожно держа в ладонях. В какой-то момент ее руки от плеч до кончиков ногтей уподобились фонтану, взметнувшемуся тонкой теплой струей, рассыпавшемуся вверху на множество брызг и низринувшемуся ей на колени пеной ее нежных бледных пальцев. Для нас это искусство было бы настоящим откровением, если бы я к тому времени уже не отметил, что этот же дух присущ и другим образцам искусства египтян. Это “искусство показывать и прикрывать”, как они его называют, является в их стране такой большой духовной силой, что оно играет важную роль в их религии. Оно может научить нас понимать силу и грацию мужества, ибо увидевший такое представление не может не испытать чувство физического и духовного обновления». Это было сказано за восемьсот лет до наступления нашей эры. И как знать, может быть, марионетка снова станет верным средством для выражения представлений художника о красоте? Разве не можем мы с надеждой ожидать, что в один прекрасный день нам будет снова явлено изображение человека или символическое существо, созданное, как и встарь, умением художника, благодаря чему мы вновь обретем ту «благородную искусственность», о которой говорил древний автор? Ведь тогда мы больше не будем испытывать на себе жестокое влияние эмоциональных признаний собственных слабостей, очевидцами которых ежевечерне становятся посетители театров и которые в свою очередь порождают у зрителей слабости, аналогичные увиденным. Вот почему нам следует научиться делать эти образы заново — не довольствуясь более марионеткой, мы должны будем создать сверхмарионетку. Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а, скорее, тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух.

Мудрые сдержанные мастера, сильные своей приверженностью {229} законам, которым они поклялись оставаться верными навеки, члены славной семьи художников, чьи имена по большей части безвестны, создатели больших и малых богов Востока и Запада, хранителей тех лучших эпох, — все они устремляли свои мысли вперед, к неведомому, стремясь найти зрелища и звуки в том безмятежном и радостном краю, а затем изваять фигуру из камня или пропеть стих, вдохнув в свое творение безмятежность и радость, увиденные издалека, и тем самым уравновесить все горе и сумятицу здешнего мира.

Мы можем нарисовать в своем воображении картину жизни членов этой семьи мастеров в Америке далекого прошлого: они живут в своих великолепных древних городах, колоссальных городах, которые могут — я всегда так считал — сняться с места за один день; в городах просторных шелковых шатров и золотых балдахинов, под которыми обитают их боги. Их жилища удовлетворяют всем требованиям даже самых привередливых. Странствующие города, которые то спускаются с гор на равнины, то перебираются через реки и движутся по их долинам, они напоминают огромную наступающую армию, прекрасную мирную рать. И в каждом городе есть своя художники — не два‑три чудака, на которых остальные горожане смотрят как на никчемных бездельников, а многочисленный отряд людей, выбранных всей общиной художниками за их большую способность воспринимать и постигать. Ведь что это такое — художник? Это человек, который лучше других воспринимает окружающее и запечатлевает больше того, что видит. И не последнюю роль среди тех художников играет художник по церемониям, создатель прекрасных зрелищ, жрец, призванный восславлять их главное божество — дух движения.

В Азии забытые мастера, создавшие древние храмы и все, что в этих храмах находилось, тоже наполняли каждую мысль, каждую черту в своих произведениях тем же ощущением спокойного движения, подобного смерти, восславляя его и приветствуя. В Африке (которую, как полагает кое-кто из нас, мы только сейчас примемся цивилизовать) исстари обитал этот дух, основа и сущность совершенной цивилизации. И там тоже жили великие мастера — не индивидуалисты, одержимые идеей утвердить свою собственную личность (как будто это такая уж большая ценность!), а подвижники, которые с поистине святым терпением довольствовались тем, что все свои творческие помыслы и каждое движение своих рук во время работы направляли на осуществление одной-единственной цели, дозволенной законом, — на служение простым истинам.

О том, сколь строг был этот закон и в сколь малой степени художник той эпохи позволял себе выставлять напоказ свои личные чувства, можно судить на примере искусства Древнего Египта. Вы можете хоть до второго пришествия вглядываться в любую статую, изваянную египтянами, во все ее члены, в каждую пару глаз, вырезанную из камня, — они не замечают вас. Они настолько молчаливы, что их немота схожа со смертью. И тем не менее в них есть и нежность, и очарование, и даже изящество бок о бок с силой; {230} притом каждое отдельное произведение дышит любовью. Ну а присущи ли им сентиментальность, эмоции, самолюбование художника? Ни в малейшей степени! А неистовые сомнения надежды? Ни намека на них. Исступленная решимость? Ни тени ее. Ни одно из этих глупых признаний не вырвалось у художника. Никаких признаков гордыни, страха, стремления рассмешить и вообще всего того, что хоть на тысячную долю мгновения побудило бы сознание или руку художника выйти из повиновения законам, управляющим его творчеством. Как это великолепно! Вот что значит быть великим художником! Никакие эмоциональные излияния сегодняшнего и вчерашнего искусства не являются проявлениями высшего разума; иначе говоря, это не проявления высшего искусства. Тот древний дух проник в Европу, витал над Грецией, долго удерживался в Италии, но в конце концов был изгнан оттуда и бежал, оставив нам бисерный ручеек слез-жемчужин. Мы же, раздавив большинство из них (поскольку мы грызли их вместе с желудями, нашей излюбленной пищей), пошли искать от добра добра и, распростершись ниц перед так называемыми «великими мастерами», сотворили себе кумиров из этих опасных и ярких личностей. В недобрый час мы по невежеству своему решили, что это нас они призваны изображать, что это наши мысли они призваны выражать, что нечто, связанное с нами, они призваны вкладывать в свои архитектурные и музыкальные произведения. Вот так и получилось, что мы начали требовать, чтобы во всем, к чему бы они ни приложили руку, мы могли узнать себя; иными словами, мы настаивали на том, чтобы и в своем зодчестве, и в своей скульптуре, и в своей музыке, и в своей живописи, и в своей поэзии они отображали нас; да еще притом напоминали им, чтобы они приглашали нас в свои произведения знакомыми словами: «Придите такими, какие вы есть».

После многовековых уговоров художники уступили и удовлетворили все наши просьбы. И вышло так, что после того, как наше невежество изгнало светлый дух искусства, который некогда управлял сознанием и водил рукой художника, его место занял темный дух; законы стал диктовать бесшабашный хулиган. Иначе говоря, воцарился дух глупости и всяк принялся кричать о Ренессансе. А живописцы, музыканты, скульпторы, зодчие все это время старались перещеголять друг друга по части удовлетворения главного нашего требования, предписывающего, что все их творения должны быть сделаны так, чтобы каждый человек мог узнать в них что-то свое.

В изобилии появились портреты людей с красными лицами, выпученными глазами, кривыми ухмылками — людей, чьи пальцы словно норовят вылезти из рамы и на чьих запястьях виден пульс; все краски на этих произведениях положены сумбурно, все линии проведены беспорядочно, словно в припадке безумия. Форма мечется в ужасе; спокойный и холодный отзвук жизни в трансе, некогда исполненный такой невыразимой надежды, был разогрет до состояния горячечного бреда, воспламенен и уничтожен. А на его место явился *реализм*, прямое воспроизведение жизни, нечто всеми {231} узнаваемое и всеми же неправильно понимаемое. И, добавим, далекое от подлинного назначения искусства, которое состоит отнюдь не в том, чтобы отражать реальные факты действительности: ведь художнику не пристало тащиться позади жизни, коль скоро он завоевал привилегию идти впереди нее, вести за собой. Это уж пусть жизнь уподобляется духу, ибо дух первым выбрал художника, чтобы тот запечатлел его красоту[[296]](#footnote-145). И если форма на этой картине будет формой живой жизни, поскольку она прекрасна и нежна, то краски для нее следует искать в неведомой стране фантазии. А разве не является эта страна обиталищем того, что мы называем смертью? Вот почему я без тени легкомыслия и пренебрежения говорю о марионетках и их способности сохранять красивое и отрешенное выражение лица и невозмутимость позы, даже когда их осыпают похвалами и бурно им рукоплещут. Есть люди, для которых эти марионетки стали объектом насмешек. Слово «марионетка» приобрело презрительное значение; однако кое-кто все еще способен обнаружить прекрасное в этих фигурках, пускай и выродившихся.

Заговорить с большинством мужчин и женщин о марионетке — значит вызвать у них глупый смешок. Им сразу же приходят на ум всякие там проволочки, несгибающиеся руки, дергающиеся движения; для них марионетка — это «забавная куколка». Но я хотел бы кое-что рассказать им об этих марионетках. Позволю себе повторить: это потомки великого и благородного семейства символических изображений, которые и впрямь создавались «по образу и подобию божьему». Много веков назад эти фигуры двигались ритмично, а не рывками; они не нуждались в проволочках, за которые бы их дергали; не гнусавили измененным голосом спрятавшегося кукольника…

Вы, леди и джентльмены, думали, что эти марионетки всегда были куколками не выше одного фута ростом? Вот уж нет! В давние времена эти куклы были побольше вас.

Вы полагали, что марионетки всегда расхаживали, дрыгая ногами, по подмосткам величиною в шесть квадратных футов, сделанным по образцу сцены старомодного театра, так что их головы почти упирались в верхушку просцениума? Вы думали, что они всегда жили в кукольных домиках с маленькими дверьми и окошками, на которых нарисованы занавески, раздвинутые посредине, и с садиками перед ними, в которых произрастают цветы с роскошными лепестками, каждый из которых превосходит своим размером их голову? Так постарайтесь же поскорей отделаться от этой мысли и послушайте, что я расскажу вам о том, где они жили раньше.

Первое царство марионетки возникло в Азии. На берегу Ганга для нее был выстроен дом — просторный дворец с колоннадой, уходившей высоко вверх и снова спускавшейся вниз, к воде. Этот {232} дворец окружали сады с пышными коврами пламенеющих цветов и прохладой фонтанов; сады, в которые не проникали посторонние звуки и в которых царила недвижность покоя. И только в прохладных и уединенных палатах этого дворца беспрерывно работала, не ведая покоя, мысль быстрых разумом придворных. Они создавали нечто, призванное стать ею; нечто, призванное почтить дух, ее породивший. И вот в один прекрасный день — праздничная церемония.

В этой церемонии она и появилась впервые; как и всегда, на празднестве восславлялось сотворение мира, возносились благодарственные молитвы Создателю, пелись восторженные хвалы существованию и более строгие гимны — в честь грядущего существования, скрытого за словом «смерть». В ходе этой церемонии перед глазами ее смуглых участников проходили символы всего сущего на земле и в нирване: символ красивого дерева; символ гор; символ богатых руд, залегающих в горных недрах; символ облака, ветра и всего, что быстро движется; символ самой быстрой вещи на свете — мысли, воспоминания; символ животного, символ Будды и человека — и вот тут-то она явилась взору толпы в виде прекрасной фигуры. То была движущаяся кукла, марионетка, над которой вы все столько потешаетесь. Вы смеетесь сегодня над нею, потому что у нее не осталось ничего, кроме недостатков, которые, кстати сказать, являются отражением ваших. Но вы бы не смеялись, если бы увидели ее в расцвете сил, в эпоху, когда ей отводилась роль символа человека на большой праздничной церемонии и она, выступая вперед, радовала наше сердце своею красотой. Насмехаясь над марионеткой и оскорбляя ее память, мы в действительности смеемся над самими собой и над собственным духовным оскудением, глумимся над своими отброшенными верованиями и порушенными кумирами. По прошествии нескольких веков мы обнаруживаем в доме марионетки признаки упадка. Из храма он превратился если и не в театр, то в нечто среднее между храмом и театром, и в этом обиталище у марионетки пошатнулось здоровье. Что-то опасное чувствуется в воздухе; врачи советуют ей поберечься. «А чего я должна больше всего остерегаться?» — спрашивает она у них. «Пуще всего бойся людского тщеславия», — отвечают они. «Как странно, — думает она, — ведь и я сама всегда это проповедовала: мы, радостно прославляющие наше земное существование, должны больше всего опасаться этой пагубы. Возможно ли, чтобы я, постоянно открывавшая людям эту истину, сама же и забыла о ней и в числе первых пала жертвой тщеславия? Наверное, на меня собираются произвести какое-то коварное нападение. Воззрюсь же на небо и не стану сводить с него глаз». И, отпустив врачей, она погружается в раздумье.

А теперь я расскажу вам, кто пришел нарушить атмосферу безмятежности, которая окружала эту удивительно совершенную вещь. Из истории известно, что некоторое время спустя марионетка поселилась у самого берега моря на Дальнем Востоке. И туда же явились посмотреть на нее две женщины. На торжественной церемонии, {233} которую они посетили, она блистала таким земным великолепием и такой неземной простотой, что у тысячи девятисот девяноста восьми участников празднества это вызвало душевный подъем, одновременно опьяняющий и очищающий сознание, и только у этих двух женщин опьянение не сменилось просветлением. Марионетка не увидела их, ибо ее глаза были возведены к небу, но она вселила в них необоримое желание предстать перед людьми в качестве непосредственного символа божественного в человеке. Задумано — сделано. И вот, облачившись в одежды понарядней («совсем как у нее», — думали они), переняв ее жесты («точь‑в‑точь как у нее», — говорили они), научившись изумлять зрителей («как это делает она», — восклицали они), эти женщины построили для себя храм («как у нее», «как у нее») и принялись лицедействовать, угождая вульгарному вкусу и превращая все это в жалкую пародию.

Так записано в анналах истории. Это первое на Востоке письменное упоминание об актерах. Актер ведет свое начало от глупого тщеславия двух женщин, которые оказались слишком слабы, чтобы, увидев символ божества, не удержаться от желания ввязаться в это дело. Их обезьянничание оказалось выгодным занятием, и лет через пятьдесят-сто заведения для показа подобных пародий уже можно было встретить по всей стране.

Как говорится, сорная трава в рост идет, и очень скоро выросли целые заросли сорняков, именуемые современным театром. Фигура божественной марионетки привлекала к себе все меньше и меньше поклонников, а выдумка тех женщин была последним криком моды. С угасанием интереса к марионетке и с повсеместным успехом зрелища, предложенного двумя женщинами, которые вместо нее стали показывать на сцене самих себя, воцарился и смутный дух, называемый хаосом, а вслед за тем наступило торжество необузданной личности. Поняли вы теперь, почему я полюбил и научился ценить то, что мы зовем сегодня «марионеткой», и возненавидел то, что принято называть «жизнью» в искусстве? Я искренне мечтаю о возвращении в театр символа — сверхмарионетки; стоит ему только прийти и показаться нам, как его полюбят с такой силой, что мы сможем вернуть себе древнюю радость участия в праздничных церемониях: снова люди будут, ликуя, восславлять сотворение мира, воспевать земное существование и обращаться с благостной и счастливой молитвой к смерти.

Флоренция, март 1907 года

Перевод В. В. Воронина

## Заметка о масках[[297]](#endnote-154)

Почти все основные выразительные средства театра древних выродились в нечто настолько смехотворное, что всякая попытка завести разговор о них неизменно вызывает смех… смех {234} у людей простых и снисходительную скучающую усмешку у людей образованных…

Танец, пантомима, марионетки, маски — все эти вещи, которым древние придавали такое важное значение и которые в ту или иную эпоху являлись составными частями искусства театра, превращены в посмешище.

Возьмем танец. Прямые носки, похожие на закутанные сосульки, ядовито-розовое трико, что-то вроде пуховки сверху, и все это неимоверно быстро вертится волчком — так выглядит современная танцовщица, выступающая перед публикой. Во всех же прочих случаях, — и я не делаю ни единого исключения — профессиональные танцовщицы являют собой лишь пародию на волшебное исполнение Айседоры Дункан.

Или другое зрелище. Двое, обнявшись, как пара неуклюжих медведей, по-медвежьи медленно и тяжело топают по комнате: топ‑топ‑топ, бум, топ‑топ, брык — таковы современные танцы в частной жизни. И это допускается!

Поскольку подобные вещи допускаются, поскольку они так явно нелепы (даже для нашего нелепого века) и поскольку их называют танцем, всякому ясно, что любое серьезное упоминание слова «танец» вызовет в воображении слушателя одну из этих смешных картин. Более того, некоторые не могут сдержать улыбку, прочитав в Библии, что царь Давид танцевал вместе с женщинами перед ковчегом Завета. Они представляют себе экстравагантного царя Давида, не то кружащегося с пуховкой на голове, не то по-медвежьи топающего по пыльной дороге… возможно, в гору. Нет, это что-то невероятное! И пусть не стараются члены Королевской академии художеств изобразить знаменитого царя-поэта в виде придворного времен Людовика XIV, церемонно пританцовывающего с арфой в руках. Это тоже невероятное зрелище, грустное и смехотворное. А так как люди в наш индустриальный век не обладают очень ярким воображением, они, разумеется, отказываются от мысли о том, что когда-то могло в действительности существовать серьезное и прекрасное искусство танца, и возвращаются к извращенным современным представлениям.

С пантомимой дело обстоит еще хуже. В лучшем случае люди считают ее чем-то таким, что блестяще удается французским актерам, а в худшем — отождествляют ее с клоунадой. Французские актеры забавны и восхитительны, клоуны очаровательны, но ни те, ни другие никоим образом не являются лучшими представителями искусства пантомимы.

То же и с марионеткой. Заведите-ка в светском обществе разговор о марионетке, даже в кругу людей сведущих, и вы окажетесь в неловком положении. Похоже, марионетка принадлежит к числу вещей, упоминать о которых в свете не принято. Как и романы Дюма, она стала исключительно забавой для детей. Если же вы напомните людям, что писал об этих необыкновенных и чудесных созданиях, именуемых марионетками, Анатоль Франс, они, вероятно, не примут слова Франса всерьез, объявив их очередным чудачеством {235} эксцентричной личности. А между тем Анатоль Франс, будучи художником, отлично знает, о чем говорит, так что давайте-ка прислушаемся к его словам:

«J’ai vu deux fois les marionnettes de la rue Vivienne, et j’y ai pris un grand plaisir. Je leur sais un gré infini de remplacer les acteurs vivants. S’il faut dire toute ma pensée, les acteurs me gâtent la comédie. J’entends les bons acteurs. Je m’accommoderais encore les autres! Mais ce sont les artistes excellents, comme il s’en trouve à la Comédie Française, que décidément je ne puis souffrir. Leur talent est trop grand: il couvre tout. Il n’y a qu’eux»[[298]](#footnote-146).

И опять.

«J’en ai déjà fait l’aveu, j’aime les marionnettes, et celles de M. Signoret me plaisent singulièrement. Ce sont des artistes qui les taillent; ce sont des poètes qui les montrent. Elles ont une grâce naïve, une gaucherie divine de statues qui consentent à faire les poupées, et l’on est ravi de voir ces petites idoles jouer la comédie… Ces marionnettes rassemblent à des hiéroglyphes Egyptiens, c’est-à-dire, à quelque chose de mystérieux et de pur, et, quand elles représentent un drame de Shakespeare ou d’Aristophane, je crois voir la pensée du poète se dérouler en caractères sacrés sur les murailles d’un temple»[[299]](#footnote-147).

И наконец:

«Il y a une heure à peine que la toile du Petit Théâtre est tombée sur le groupe harmonieux de Ferdinand et de Miranda. Je suis sous le charme et, comme dit Prospero, “je me ressens encore des illusions de cette île.” L’aimable spectacle! Et qu’il est vrai que les choses exquises, quand elles sont naïves sont deux fois exquises»[[300]](#footnote-148).

{236} Итак, танец, пантомима и марионетка — эти три важнейшие составные части древнего драматического искусства — пришли в упадок, и вот теперь люди спрашивают, почему это нынешнее драматическое искусство так заурядно, так посредственно, а ученые профессора, объясняя его, много толкуют о создании драматических характеристик, о композиционной логике, трех единствах и т. д. и т. п. и ссылаются при этом на Брюнетьера, Эдмунда Берка[[301]](#endnote-155) и других мудрецов, которые изучают Луну, рассматривая ее отражение в глубоких колодцах.

Теперь — о маске, этом первейшем средстве драматического выражения, без которого искусство исполнения неминуемо должно было выродиться!

Служившая воинам-дикарям в эпоху, когда война считалась искусством[[302]](#footnote-149); служившая древним при совершении обрядов во времена, когда лицо считалось слишком слабым и ненадежным элементом; служившая таким величайшим художникам театра, как Эсхил, Софокл и Еврипид; признанная необходимой для их высочайшей драмы японскими мастерами IX и XIV веков; отвергнутая затем в XVIII столетии европейскими актерами и переданная ими в магазин игрушек и на бал-маскарад, маска опустилась ныне до уровня танца, пантомимы и марионетки. Из произведения искусства, вырезанного из дерева или слоновой кости и иной раз украшенного благородными металлами либо драгоценными камнями, а впоследствии — выкроенного из кожи, она, измельчав, постепенно превратилась в кусок картона, размалеванный красками или обтянутый черным шелком.

Я не стану излагать здесь историю масок, так как мне вовсе не хотелось бы отвлекать читателя от предмета нашего разговора, каковым является значение маски для жизни сегодняшнего и завтрашнего театра. Маска не менее важна ныне, чем она была важна в старину, и ее ни в коем случае нельзя выбрасывать за ненадобностью вместе с разным устаревшим хламом, как и ни в коем случае нельзя видеть в ней только диковинку, антикварную вещь, ибо ее существование необходимо для искусства театра.

Изучение этого вопроса в исторической перспективе поможет только тем, кто уже осознал неоценимую важность возрождения в театре прославленной и прекрасной жизненной силы его прежних дней. Ну а тем, кому ничего не известно об этом духе живой жизни, нет смысла заниматься историческим исследованием маски, потому что они станут, подобно антикварам, собирать материал ради собирательства и их внимание будет привлекать любая редкая и искусно сделанная старинная вещь.

Мне много раз доводилось говорить и писать о достоинствах маски. Я вижу, какой выигрыш сулит она театру. То, что я могу сказать, известно всем истинным художникам.

{237} Выражение человеческого лица по большей части не имеет никакой ценности, и изучение искусства театра убеждает меня в том, что было бы лучше, если бы на лице исполнителя (при условии, что оно не скучное) появлялось вместо шестисот всевозможных выражений только шесть. Возьмем такой пример. Лицо судьи, разбирающего дело подсудимого, может принять всего лишь два выражения, каждое из которых находится в точном соотношении с другим. У него как бы две маски, и на каждой маске написано одно главное утверждение, причем категоричность этих утверждений умеряется раздумьями — надеждами и опасениями не только судьи, но и самого правосудия.

Драма, если она не тривиальна, уносит нас за пределы реального и притом требует, чтобы все это выражалось через наше человеческое лицо, реальнее которого нет ничего в мире. Это явная несправедливость.

Этим духом внереальности проникнуты все великие произведения искусства. Мы обнаруживаем его в неумело написанных картинках тех эпох, когда подлинной запредельности придавалось больше значения, чем правильной перспективе, и когда знали истинную цену перспективе мысли и чувства. Мы обнаруживаем его в изумительных этрусских фигурках высотой не больше дюйма — одна из них стоит передо мной, когда я пишу эти строки, крохотная бронзовая статуэтка, наделенная неукротимой одухотворенностью, но не отвечающая требованиям нынешней Королевской академии художеств, потому что — увы, увы! — кисть руки у нее одинакового размера с головой, а пальцы ног не обозначены, потому что она не выгибает тело в вычурной позе, а стоит спокойно, с твердым убеждением… убеждение же — это такая вещь, которую не переносят в выставочных комитетах и, следовательно, не допускают на выставки академий художеств.

Маски обладают убедительностью, когда их создает художник, ибо художник ограничивает количество выражений, которые он им придает. Лицо актера лишено такой убедительности: оно принимает слишком много мимолетных выражений — неустойчивых, смятенных, беспокойных и беспокоящих. Одно время мне казалось чрезвычайно сомнительным, чтобы актер когда-нибудь набрался смелости и вновь закрыл свое лицо маской, после того как он отказался от нее; не менее сомнительным казалось мне и то, что он сочтет ее выигрышным приобретением. Но наше время дает возможность подвергнуть маску испытанию, поскольку кинематограф льет воду на мельницу искусства театра, из года в год сокращая количество театров.

Я все больше и больше уверяюсь в том, что маска вернется в театр. И на пути к ее возвращению нет непреодолимых препятствий. Правда, имеется кое-какая опасность того, что сущность ее возрождения будет понята неправильно, а ее возможности получат неверное применение. Прежде всего надо подчеркнуть, что это не будет воскрешением к жизни масок Древней Греции; речь, скорее, идет о создании всемирной маски. Какое унылое занятие — ощупью {238} брести на восток среди развалин в поисках остатков прошлых веков! Ныне оно превратилось в процветающий промысел, но при чем тут театр?

Ищут мраморные скульптуры, изделия из бронзы, старинные статуэтки, разрывают могилы, вытаскивают на свет божий даже кринолины, которые носили в 1860 году, — какой восторг!

Театр может восторгаться древнегреческими масками, масками Японии и Индии, Африки и Америки, но он не должен рыться в земле, раскапывая их; не должен собирать их ради того, чтобы их копировать; не должен растрачивать остающуюся у него творческую энергию на прихоти, не должен выступать в роли собирателя древностей.

То, что такая опасность существует и требует принятия мер предосторожности, видно невооруженным глазом. Дело в том, что некоторое время тому назад мир, пресытясь созиданием, увлекся охотой за стариной.

«Живопись! Долой молодых художников, заполним наши дома старинными картинами; вынесем их из церквей, вытащим из ниш, сорвем со стен, заплатим за них хорошую цену, и никто нам не указ! Как отвратительны молодые! Как прелестны старые мастера!

Скульптура! Скорей, скорей в Грецию! Сейчас самое время! Никто не следит… все заняты своими делами… в стране нет денег; большие деньги лежат в земле, так откопаем же их оттуда; к чертям собачьим нынешнюю скульптуру, пусть наши коллекции пополняют древности из Афин.

Музыка! Какой-то там молодой композитор хочет, чтобы была исполнена его симфония. Вздор, это непомерно дорого; знаете, что я раскопал в одной старой нотной лавке? Превосходную неизвестную пьеску для маленькой флейты и барабана! Никогда не слыхал ничего подобного! Чудесное открытие! А молодой человек пусть лучше займется химией».

Эта мода на древности стала повальным увлечением, и чем древнее предмет коллекционирования, тем он больше в моде. Коллекционируют старую мебель (иные дома прямо-таки забиты ею), старые книги, гобелены, всякую старую работу по металлу — все, вплоть до монет, хотя в этом последнем случае подлинный собиратель — миллионер — предпочитает быть как можно более современным. Притом эта страсть к собирательству произведений древнего искусства все разрастается и, въедаясь людям в душу, превращает их в такую же древнюю рухлядь, как предметы, которые они собирают, с той лишь разницей, что в древностях еще теплится жизнь, а в них жизни нет. Время от времени эта страсть к древнему искусству посещает и мир театра. В Англии она пришла стараниями Уильяма Поэла[[303]](#endnote-156) и его «Елизаветинского сценического общества». Те, кому известно имя Поэла, знают его как тонкого и культурного человека, авторитетного знатока театра XVI столетия. Но какая от этого польза живому сегодняшнему театру? Все, кто связан со сценой, должны быть тонкими, культурными людьми и авторитетами {239} во всех вопросах, относящихся к театру; но обладание этими качествами является лишь основой; эту основу они должны использовать для строительства нового, а не для выставления ее напоказ со словами: «Вы только посмотрите: руины XVI века! Билеты стоят шесть пенсов; план раскопок — еще два пенса».

Не один Поэл подвизался на этом поприще. Нашлись охотники возродить так называемый театр Древней Греции — у них получилось что-то ужасное, да еще сплошь на греческом языке. Другие воспроизводили почти факсимильно средневековый театр — этим занималась одна театральная группа в России[[304]](#endnote-157).

Поэтому было бы весьма прискорбно, если бы в театр были привнесены (ведь всякое воскрешение в искусстве так бессмысленно!) маски, которые по замыслу являлись бы подделкой под древнегреческие, а по качеству — порождением современности и служили бы лишь для привлечения любопытных — как тема для салонных разговоров. Нет, маска должна вернуться на сцену для того, чтобы возродить выражение — зримое выражение внутреннего состояния, — и она должна быть созданием творца, а не копией.

Имеется и другая опасность — опасность новаций. Искусство не должно быть старомодным, но оно не должно быть и злободневным. Кажется, Уистлер сказал, что искусство не знает никаких периодов. Оно может быть либо живым, либо вычурным, причем под «вычурностью» подразумеваются как подражание древнему искусству, так и погоня за злободневностью, то, что теперь метко называют «последним криком моды».

Жизнь всякого искусства зависит от художников, его творящих, и от их готовности следовать в своем творчестве законам, изначально присущим этому искусству. Не законам, сформулированным комитетами для того или иного периода, а неписаным и неизреченным заповедям — тому прекрасному закону равновесия, который представляет собой сердцевину совершенной красоты и источник свободы, той свободы, которая, как мы верим и надеемся, является душой истины. Цель всех художников заключается в неустанном приближении к этой истине, и художники театра не должны отставать от других.

Как я уже неоднократно говорил раньше, в этом нет ничего нового. Люди театра, жившие тысячелетия назад, приступили к решению этой задачи, а люди театра, жившие несколько веков назад, отступились от нее, найдя ее непосильной. Когда мы вновь возьмемся за нее, это не будет простым повторением, отзвуком минувшей эры. Одухотворенная сдержанность и страстная одержимость, побудившие людей далеких эпох прибегнуть к маскам, ныне такова же, какой она всегда была в прошлом и какой пребудет вовек. Вот эта одухотворенность и станет руководить нами, с нею мы связываем нашу веру. Поэтому пусть никто не пытается уверить нас, что место маски — лавка древностей, а с другой стороны, пусть никто не пытается объяснить внимание к ней эксцентричным всплеском футуризма. Я предвижу, что те, кто впервые задумался о маске и найдет идею использования маски в качестве возможной задачи {240} на будущее чистейшим безумием, станут, конечно, предостерегать широкую публику.

«А почему это вы беспокоитесь о широкой публике и о том, что она подумает?» — спросит меня образованный человек.

«Вы спрашиваете почему, сэр? Потому что театру дороги не только люди образованные, но и те, другие, кого называют широкой публикой и кем пренебрегают иные виды искусства. Ведь поэты, живописцы и прочие деятели искусств сплошь и рядом считают, что публика слишком вульгарна для того, чтобы когда бы то ни было полюбить их стихи и картины, и отворачиваются от нее, заклеймив ее одним словом — “мещане!”».

Мы (если мне позволительно говорить от имени моих собратьев — художников в искусстве театра) дорожим этими отверженными. Мы не помышляем о том, чтобы пуститься в путь без них. Нам нужны их внимание и заинтересованность, их сочувствие и — если возможно — их восторг, а прежде всего — их дружба. Мы не станем упрашивать их полюбить маску, пусть они не боятся этого, но они должны будут сами увидеть, как она идет к нам, как забавны, как изобретательны мы можем быть под ее сенью. Так что не сердитесь на нас, не тревожьтесь понапрасну, проявите к нам немного сочувствия; оно идет вам, подобно тому как маски идут нам.

Флоренция, 1909 год

Перевод В. В. Воронина

## Искусство театра. Диалог второй Разговор театрала с режиссером[[305]](#endnote-158)

Театрал. Сколько лет, сколько зим! Рад вас видеть. Где это вы пропадали?

Режиссер. За границей.

Театрал. И что вы там поделывали?

Режиссер. Охотился.

Театрал. Как, вы стали охотником?

Режиссер. Да. Охота полезна для здоровья. Укрепляет все мышцы. Теперь я сдвину гору, когда приступлю к работе.

Театрал. Мне не терпится узнать, где вы охотились и много ли трофеев добыли.

Режиссер. Нет у меня никаких трофеев! Зверь, на которого я охотился, проворней зайца и хитрее лисицы. Да и охотился я не ради убийства, а ради преодоления тех трудностей, с которыми сталкиваешься, выслеживая зверя; найдя его, я не подверг себя ни малейшей опасности, ибо я преследовал одно мифическое чудовище.

Театрал. Какое же? Химеру, гидру или, может быть, дракона?

Режиссер. Всех их в едином образе. Ибо все они — составные части диковинного чудища, именуемого театральностью. Я прошел {241} по следу этой ужасной твари до самого ее логова в глубине пещерного лабиринта и победил ее. Театрал. Вы ее уничтожили? Режиссер. Да, я подружился с него.

Театрал. Неужели стоило ехать за границу из-за такого пустяка?

Режиссер. Безусловно, потому что только за границей мне удалось обнаружить слабые места этой бедняжки. Я, право же, был несколько напуган ее ревом у нас в Англии и страшными рассказами о коллекции черепов у нее в берлоге. Но за границей я осмелел и начал осторожно выслеживать ее; в один прекрасный день я застал ее танцующей, назавтра — имитирующей меня, а на третий день она пригласила меня к себе в пещеру.

Разумеется, я принял приглашение и запомнил это место. Теперь я могу прикончить ее, когда захочу, — только бедняжка никогда не простила бы мне этого, да и я сам никогда бы себе не простил.

Театрал. Не очень я понял, о чем вы толкуете, но, надо полагать, ваш поступок делает вам честь. Правда, мне было бы куда интересней, если бы вместо того, чтобы скитаться по Европе да изображать из себя охотника, вы оставались дома и поставили несколько пьес.

Режиссер. Что же вы не сказали этого раньше? Мне бы и в голову не пришло ехать в чужие края, если бы вы только намекнули, что хотите, чтобы я остался дома! Но поскольку вы промолчали, я занялся охотой и с тех пор не знал разочарований.

Театрал. Зато я разочарован, как никогда раньше.

Режиссер. Быть не может! Что же с вами случилось?

Театрал. Я возненавидел театр.

Режиссер. Полно, вы преувеличиваете! Вы ведь так его любили. Помнится, вы однажды дотошно расспрашивали меня об искусстве театра, и мы с вами имели длинную беседу на эту тему.

Театрал. Зато теперь я его ненавижу. В театр я больше ни ногой, а всякие анонсы, рецензии, статейки и интервью театральных деятелей мне просто смешны.

Режиссер. Почему?

Театрал. Вот и я хотел бы узнать почему.

Режиссер. О, вы хотите, чтобы я стал вашим врачом! У вас театральный голод, но вы не перевариваете театр в его нынешнем виде; вы нуждаетесь в лечении. Так вот, я вас вылечить не могу, потому что мне не под силу переделать театр за один день, ни даже за всю вашу жизнь. Но если вам интересно узнать, какой станет ваша прежняя любовь — сцена — в будущем, я расскажу вам.

Театрал. Вы рассказали мне об этом давным-давно и только разожгли мое недовольство театром нынешним.

Режиссер. Этого я и добивался; но сейчас, если вы немного потерпите, я постараюсь добиться иного результата.

Театрал. Только не толкуйте мне больше об Искусстве театра с большой буквы, о храмах, где оно должно обитать, и о трех его {242} составных частях — действии, сценографии и голосе! Все это ужасает меня еще больше, чем ужасало бы извне чудовище, помесь химеры с драконом. Все это так огромно, так непомерно и невозможно! Мне пришлось бы прожить шесть тысяч лет, чтобы увидеть это воочию; я должен был бы переменить все свои убеждения и привычки! Нет уж, прошу вас, об этом — больше ни слова.

Режиссер. Ладно. Не буду затрагивать столь ужасную тему, пока вы не снимете свой запрет.

Театрал. У меня сразу же на душе полегчало! Не знаю уж, как это получается, но всякий раз, когда я вижу вас, меня охватывает панический страх! Ей-богу, зуб на зуб не попадает, глаза вылезают из орбит, душа уходит в пятки, а в голове — единственная мысль: «Неужто опять? Неужто он снова начнет мне расписывать искусство театра будущего?»

Понимаете, я не могу сказать, что я не верю ни единому вашему слову, когда вы рассуждаете о нем, совсем напротив; но меня бесит то невозмутимое спокойствие, с каким вы ко всему этому относитесь. Я охотно помог бы вам осуществить вашу мечту, но не знаю, с чего начать, а вы, похоже, считаете, что стоит вам поведать мне свою идею, как она сама воплотится в жизнь; вы обрекаете всех на бездействие.

Режиссер. Я к этому вовсе не стремлюсь.

Театрал. Может, и не стремитесь, но вот такое у меня сложилось впечатление.

Режиссер. Ну что ж, мне остается лишь извиниться, а сейчас, раз уж я дал слово не касаться театрального *искусства*, постараюсь развлечь вас театральными делами. Для начала посмотрите-ка сегодня вечером музыкальную комедию.

Театрал. Я два года не бывал в театре — между прочим, в результате последнего разговора с вами, — и вот теперь вы сами же склоняете меня пойти в мюзик-холл!

Режиссер. Совершенно верно. Возьмите два билета в мюзик-холл «Гейети», два кресла в третьем ряду партера, поближе к краю. Вот что я вам скажу в объяснение, и постарайтесь не перебивать меня, пока я не кончу.

Несколько лет тому назад я рассказал вам о работе, которую предстоит проделать какому-нибудь исполину: мы с вами говорили о Театре с большой буквы, и мои предложения ошеломили вас своей масштабностью. Я развернул перед вами слишком широкие перспективы. После я открыл перед вами еще более широкие горизонты. Все это обескуражило вас, подорвало ваш энтузиазм. Теперь я покажу вам нечто меньшее, даже совсем маленькое. У вас не будет причины жаловаться на меня. Раньше я говорил с вами как художник, а художники подобны авиаторам: они умеют летать. Теперь же я спускаюсь с небес на землю и побеседую с вами как рядовой постановщик, который является не столько художником, сколько администратором; короче говоря, я стану говорить с вами как практик, пусть даже и рискуя нагнать на своего доброго друга скуку.

{243} Вы любите театр. Тот факт, что вы два года не бывали в театрах, неопровержимо доказывает это. Вы обрели новый идеал, и этот идеал не находил воплощения ни в одном из театров. Для воплощения вашего идеала требовались художники, а их-то в театре и не было. Вы до сих пор любите театр. Вы же все на свете отдадите за какой-нибудь веский повод снова побывать там! И я даю вам такой повод: театр нуждается в вас! Так что запасайтесь билетами: на «Двенадцатую ночь» в «Театре Его Величества» возьмите кресла партера, на постановку «Самсона-борца» в «Елизаветинском сценическом обществе» — места на скамьях, на последнюю пьесу сэра Артура Пинеро в театре «Сент-Джеймс» — балкон, а «Другой остров Джона Булля»[[306]](#endnote-159) в театре «Ройял Корт» посмотрите откуда-нибудь из задних рядов партера. Сегодня идите в мюзик-холл, завтра послушайте «Страсти» Баха в соборе св. Павла, послезавтра отправляйтесь в «Эмпайр», а перед этим загляните в кинематограф на Оксфорд-стрит. И обязательно поезжайте в пригород посмотреть нашу великую актрису в роли Порции[[307]](#endnote-160); не забудьте также побывать на одном из спектаклей «Шекспировского общества». Все это займет у вас вечеров десять, а днем, если у вас будет время, вы сможете послушать одну из лекций Генри Артура Джонса[[308]](#endnote-161) о драме, посетить собрание Ассоциации актеров, если заручитесь приглашением, и побывать на репетиции в театре «Друри-Лейн». Короче, познакомьтесь с сегодняшней театральной жизнью во всех ее проявлениях, как лучших, так и худших; присмотритесь ко всем сторонам театральной работы, и, обещаю, вы снова полюбите театр.

Театрал. Прощайте. Я так и знал, что вы не сможете мне помочь. Я знал, что именно это вы мне посоветуете. Напрасно, дружище, ведь все это я делал два года тому назад!

Режиссер. О, вы и впрямь в тяжелом состоянии.

Театрал. А кто в этом виноват? Вы! Неужели не понимаете? Несколько лет тому назад вы нарисовали в моем воображении картину идеального театра с его священными храмами, с его прекрасным искусством и прочими чудесами; но вот я оказался как бы между двух огней: с одной стороны, театр, каким он мог бы стать, а с другой стороны современный театр, какой он есть. Я не могу наслаждаться ни тем, ни другим и сторонюсь обоих.

Режиссер. Поезжайте за границу. Я покажу вам один театр в России, от которого вы придете в восторг[[309]](#footnote-150).

Театрал. Почему вы так думаете?

Режиссер. Потому что, не будучи храмом и всем тем, что так вас напугало в моей программе, он является с точки зрения постановки дела лучшим театром в Европе. Он дает нам наглядный образец того, чего можно достичь, систематически реформируя театр.

{244} Там все такое же, как и в любом другом театре: пьесы, актеры, актрисы, режиссеры, декорации, огни рампы, бинокли, реализм — с той лишь разницей, что во всех отношениях этот театр на голову выше остальных.

Есть два типа театра: естественный и искусственный. Европейские театры — искусственные, и этот северный русский театр тоже искусствен, поскольку он пользуется таким же искусственным материалом, как, скажем, «Гранд-Опера» в Париже или «Театр Его Величества» в Лондоне. Вся разница в том, как он им пользуется! Да и способ управления в нем иной, чем в европейских театрах. Управляют этим театром такие же смертные, как и у нас в Англии, но результаты их управления совсем иные. Ибо тамошние администраторы всегда помнят о чем-то таком, до чего наши администраторы так никогда и не додумались.

Театрал. Оставьте вы свои туманные рассуждения об этом театре и расскажите поподробнее о его методе.

Режиссер. С удовольствием. Этот театр превосходит другие театры и в области сценической работы и в области администрации.

Театрал. Чем же выделяется его сценическая работа? Ведь если я вас правильно понял, материал, которым пользуются в этом театре, ничем не отличается от материала, используемого другими театрами?

Режиссер. Верно, ничем. Актеры с загримированными лицами, декорации, написанные на холсте и натянутые на деревянные, конструкции, огни рампы и другие источники искусственного света, белый стих, фонографы и прочее и прочее — все это используется и у них, но используется со вкусом.

Театрал. Неужели ни в одном другом театре Европы не делается того же?

Режиссер. В других европейских театрах этот странный искусственный материал изучается от случая к случаю, вследствие чего эти театры неспособны к сколько-нибудь оригинальному самовыражению: холст и краска выглядят у них только как холст и краска — вещи, сами по себе не интересные.

Театрал. Значит, ни в каком другом театре эти вещи со вкусом не используются?

Режиссер. Нет.

Театрал. Надо думать, работники этого русского театра способны с большим вкусом использовать свой материал в силу того, что они обладают большими техническими познаниями?

Режиссер. Разумеется, хотя мне не совсем понятно, почему вы спрашиваете о вещи столь очевидной. К чему вы клоните? Если вместо того, чтобы изучать свой материал от случая к случаю, они занимаются серьезным и *углубленным* его исследованием, то всякому должно быть ясно, что их техническое умение более совершенно!

Театрал. Но возьмем, к примеру, спектакли лучших лондонских театров. Неужели эти театры не проявляют технического умения в использовании этих материалов?

{245} Режиссер. К сожалению, нет. Позвольте, я поясню свою мысль на примере. Давайте посмотрим, как используется оборудование сцены.

Есть по меньшей мере девять или десять профессионально отработанных способов изображения на сцене луны, лунного света. Нам известно, как изображала луну актерская труппа Боттома и Куинса[[310]](#footnote-151); как показывают ее в нынешней Англии джентльмены, возобновляющие старые пьесы в пышных постановках; как подают ее в опере и как управляется с ней профессор Херкомер[[311]](#endnote-162). Все эти способы отличаются друг от друга по степени невнимательности, проявленной их авторами при изучении того, как выглядит и как светит настоящая луна.

Так вот, изучив десять различных способов показа луны, работники того русского театра — кстати, он носит название Московский Художественный театр — находят шесть новых способов, пять из них отбрасывают и избирают шестой, самый удачный. И этот шестой способ оказывается несравненно лучше всех остальных, известных в Европе. Разумеется, лучше с технической точки зрения, потому что искусство, естественно, не имеет ничего общего с воспроизведением на сцене луны, да и не об искусстве у нас с вами сейчас речь. Но во всех прочих отношениях эта луна будет выглядеть более натурально, чем любая другая луна, которую можно было видеть в театрах Европы на протяжении веков.

Театрал. Откуда вы знаете? Вы не прожили и половины века!

Режиссер. Ну и что из того? Уж если в театре найдут хорошую идею, и в особенности хорошую идею по части воспроизведения какого-нибудь природного явления, ее не забывают. Этим вещам придают здесь большое значение. Не забывайте, что сейчас я восхваляю Московский Художественный театр только за постановку спектаклей с реалистическими сценическими эффектами; я утверждаю, что на сцене этого театра впервые показывают действительно реалистические эффекты и что его работники никогда не работают спустя рукава и не облегчают себе жизнь, делая то, что «делалось в прошлый раз».

Театрал. Однако вы доказали только одно: что работники этого театра более независимы и свободно отказываются от традиционных штампов; вы не убедили меня в том, что они проявляют больше вкуса, чем другие.

Режиссер. Ну, как вам объяснить? То, что они делают, более натурально. В чем, по-вашему, больше вкуса — в натуральности или в театральности?

Театрал. В натуральности, конечно.

Режиссер. Вот вы и ответили на свой вопрос.

Театрал. Но как достигают работники этого театра того технического совершенства, которое позволяет им с таким вкусом использовать свой материал?

{246} Режиссер. А как, скажите, достигаются любые технические познания?

Театрал. С помощью учебы, разумеется; но не станете же вы уверять меня, что из всех театральных работников Европы учатся только они?

Режиссер. Мы с вами говорим о техническом *совершенстве*, верно? Учатся многие, жаль только — недостаточно. Работники Московского Художественного театра учатся и экспериментируют более основательно.

Театрал. А может быть, они более талантливы?

Режиссер. Возможно. Талант же, как вам известно, развивается учебой.

Театрал. Есть у них в театре какая-нибудь школа, где можно было бы учиться?

Режиссер. Да, такая школа — весь их театр. Они каждый день с утра до ночи проводят в театре, и так круглый год, если не считать короткого летнего отпуска. У нас в Англии нередко можно прийти в театр и не застать там никого, кроме плотников, режиссера да двух-трех администраторов. В Московском Художественном театре и днем и вечером кипит жизнь: когда там идут репетиции, на них присутствуют многочисленные ученики, которые не хихикают и не валяют дурака, а следят за каждым жестом и ловят каждое слово.

Театрал. И кто же они, эти ученики?

Режиссер. Все члены труппы. Они все учатся. Начать с того, что оба художественных руководителя театра (в театре три директора, но третий занимается только практическими делами[[312]](#footnote-152)) — такие же ученики, как и все прочие; они учатся постоянно. Далее, учениками являются ведущие актеры и актрисы театра. Их около двенадцати, и каждый ни в чем не уступит любой европейской знаменитости. Впрочем, что я говорю? Каждый из них играет лучше самых ярких «звезд» европейской сцены. Затем к числу учеников принадлежат около двадцати четырех актеров и актрис, исполняющих так называемые «второстепенные роли». Многие из них играют так блистательно, что им вполне можно было бы поручать и главные роли, но для этого они должны пройти достаточно долгий срок обучения.

Театрал. Как? Неужели актера, проявившего особую одаренность, не переводят сразу же на первые роли?

Режиссер. Конечно, нет. Как бы талантлив он ни был, ему прежде нужно выучиться тому, чему выучились другие. Далее, помимо тех, кого я уже назвал, в Московском Художественном театре есть и совсем юные ученики. Их там около двадцати. Это по большей части студенты и курсистки. Кстати, девушек принимают в число учениц не только по внешним данным — их, как и юношей, отбирают по способностям.

Театрал. Разве не так же поступают и в других странах?

{247} Режиссер. Куда там! Наверное, добрую половину актрис принимают на английскую сцену только за их миловидность.

Театрал. Но ведь внешность актрисы тоже имеет значение?

Режиссер. Да, огромное значение. И актриса обязана изучать свою внешность. Ведь многим английским актрисам невдомек, что приобретение умения выглядеть привлекательно — это составная часть их работы, притом требующая большого таланта и прилежания. Обратите внимание, некоторые из самых даровитых актрис Англии — далеко не красавицы: они не могут похвастать ни правильностью черт лица, ни свежим румянцем ирландской девушки, выросшей в краю озер. Но у них есть дар преображать свою внешность и выглядеть так, как потребуется. Подобно тому как талантливый актер должен научиться превращать свое лицо в гротескную маску, талантливая актриса обязана научиться выглядеть красавицей, когда ей это понадобится. После того как эта истина будет полностью усвоена, молодые люди перестанут требовать ангажемента на том основании, что у них приятная внешность, а театральные труппы будут менее многочисленны, но зато более профессионально укомплектованы.

Но вернемся к Московскому Художественному театру. Помимо учеников из числа работников театра там имеются еще и кандидаты-стажеры.

Театрал. Кто же это такие?

Режиссер. Молодые люди, которые обращаются с просьбой принять их учениками в театр. Им говорят, что для того, чтобы попасть в ученики, они должны известное время поработать в театре — кажется, год или два. Потом они держат экзамен перед художественными руководителями театра, режиссерами и актерами, и некоторых из них принимают в театральную школу.

Театрал. Как же их экзаменуют?

Режиссер. Каждому кандидату предлагают прочесть стихотворение и басню. На этих экзаменах по приему в ученики, которые проводятся в Московском Художественном театре, наглядно убеждаешься в том, что дело тут не в замечательном таланте русских, а в исключительном даре художественных руководителей театра, ибо по части актерских способностей эти кандидаты ничем не отличаются от мечтающих о сценической карьере молодых людей в любых других странах. От прочих юношей и девушек, желающих поступить на сцену, они отличаются только более широкой образованностью: многие из них хорошо знают литературу, иностранные языки, обладают большими познаниями в области науки и искусства.

Сдавших экзамен зачисляют в школу, где они учатся по нескольку лет; днем они занимаются, а вечером им могут поручить исполнение так называемых «ролей без слов». Таким образом, учась в школе, они чуть ли не каждый вечер оказываются среди исполнителей на сцене, а после периода ученичества им почти наверняка предложат ангажемент — пускай скромный — в театр, в котором они работают. Таким образом, в Московском Художественном {248} театре, как вы сами убедились, имеется постоянная труппа численностью около ста человек.

Театрал. Что значит «постоянная труппа»?

Режиссер. То же самое, что значит «постоянная армия».

Театрал. Что же, актеры не уходят из этого театра, когда им предлагают лучший ангажемент в другом месте?

Режиссер. Нет, потому что лучшего ангажемента для них не может быть. Каждый актер в России мечтает о том, чтобы стать членом труппы Московского Художественного театра.

Театрал. А может какой-нибудь чрезвычайно талантливый актер другого театра попросить, чтобы его приняли в члены этой труппы?

Режиссер. Вероятно. Но ему потребуется некоторое время на то, чтобы войти в особую творческую атмосферу, созданную этой труппой, и на первых порах он, возможно, должен будет довольствоваться очень маленькими ролями.

Театрал. Значит, работа в Московском Художественном ведется совсем иначе, чем в других театрах, и любой новичок будет испытывать поначалу немалую растерянность?

Режиссер. Совершенно верно.

Театрал. Все ученики там учатся на актеров, так?

Режиссер. Так.

Театрал. Выходит, режиссеров они там не готовят?

Режиссер. Прежде чем стать режиссером, надо сначала поработать актером. Режиссерами у них становятся, лишь выдержав долгий искус. Очень может быть, что после нескольких лет исполнительской деятельности тот или иной актер обнаружит режиссерский талант. Этому таланту дадут возможность проявиться и раскрыться. Вот как это делается.

В конце сезона там происходит показ подготовленных в школе работ: исполняются сцены из десяти-двенадцати различных пьес. Так, в 1909 году учащиеся отобрали для работы «Эльгу» и «Ганнеле» Гауптмана, пьесу Зудермана, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена, «Трактирщицу» Гольдони, «Мертвый город» Д’Аннунцио, мольеровского «Скупого»[[313]](#endnote-163) и три-четыре пьесы русских авторов.

В каждой подготовленной сцене играют разные ученики школы, и каждую ставят разные режиссеры, специально для этого случая отобранные. Представление устраивается днем. На него приглашают родственников учащихся, приходят художественные руководители театра, актеры труппы. Эти спектакли дают возможность выявить у учеников любые скрытые актерские либо режиссерские таланты. В 1909 году были показаны прямо-таки замечательные по своей талантливости работы. Каждый режиссер — постановщик этих сцен получает в свое распоряжение все, что может предоставить ему театр; возможности создать новые декорации у него, разумеется, нет, однако он может проявить свой режиссерский дар, умело использовав то, что имеется под рукой.

Театрал. Как-то давным-давно вы рассказывали мне об идеальном {249} режиссере — человеке, который соединял бы в себе все сценические таланты; который в прошлом побывал бы и актером, и художником-декоратором, и художником по костюмам; который знал бы, как создать систему освещения спектакля, построить рисунок танца и уловить верный ритм; который умел бы репетировать с актерами их роли; который, короче говоря, мог бы силой собственного воображения завершить работу, оставленную поэтом в незаконченном для сценических целей виде. Нашли вы такого режиссера в Московском Художественном театре?

Режиссер. Нашел самое близкое его подобие. Почти нет таких задач, которые были бы не под силу режиссерам этого театра.

Театрал. И все же многие скажут вам, что в конечном счете различие между Московским Художественным театром и прочими театрами не так уж велико: его работа более основательна, и только.

Режиссер. Ладно, я постараюсь показать вам, в чем состоит на самом деле коренное различие между ними. Пока что я сумел разъяснить вам кое-какие элементы их системы. Я попытался продемонстрировать, насколько этот русский метод лучше всех других. И все же я не рассчитываю на то, что вы до конца поймете смысл моих слов; объяснить главную причину превосходства этого театра, признаться, совершенно невозможно, пока вы лично не познакомитесь с людьми, воспитанными в нем, и прежде всего с человеком, их выпестовавшим, — с их художественным руководителем. Если бы вы только увидели его, вам сразу стало бы понятно все, о чем я тут толкую, но даже и тогда вы все равно не смогли бы, раскрыв его секрет, воспользоваться им на практике.

Театрал. Ну вот вы видели его — узнали вы их секрет?

Режиссер. Я-то узнал, но мне не удалось ни с кем поделиться моим знанием: это одна из тех простых вещей, которых не добьешься никакими уговорами, не уничтожишь никакой враждой и не объяснишь никакими объяснениями.

Театрал. Что же это такое?

Режиссер. *Пламенная любовь к театру*! И я прямо скажу, нисколько не опасаясь быть заподозренным в богохульстве: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за дело свое»[[314]](#footnote-153).

Театрал. Но разве не так же любят свое дело работники других театров?

Режиссер. Нет, далеко не так. Есть вещи, за которые они положат душу свою куда охотней — скажем, успех в обществе, кассовый успех. Вот если возникнет возможность получить в награду одну из этих вещей, тогда они, пожалуй, и положат душу за дело свое. В Московском Художественном театре все одержимы лишь одним желанием — делать свою работу как можно лучше. Думаете, я слишком строг к другим театрам? Ничуть! Я готов в лицо сказать {250} руководителям любого театра, во имя какой цели они работают, и объяснить им, в чем состоит разница между целью, которую преследуют они, и целью Московского Художественного театра. Я перебираю в памяти лучшие европейские театры и отчетливо вижу, к чему они стремятся. Очень может быть, что в Европе имеется немало театров, мне незнакомых, и что в этих театрах есть работники, в отношении которых я поступил бы крайне несправедливо, распространив на них это мое обвинение, но я говорю только об известных мне театрах. Их считают лучшими в Европе. По-моему же, это не лучшие, а худшие из европейских театров. И при всем том другие театры вполне могли бы стать в один ряд с Московским Художественным театром, если бы только они воспылали такой же *пламенной любовью к театру*.

А теперь я коротко расскажу о том, как ведутся дела этого театра.

Театрал. Очень интересно, я весь внимание.

Режиссер. Начать с того, что руководство делами театра сосредоточено в руках Правления. В состав Правления входят председатель, пять членов и секретарь; из них пятеро — артисты. Владельцем капитала является акционерная компания, образованная московскими купцами, и, как во всякой акционерной компании, текущими финансовыми делами ведает Правление.

Театрал. Значит, в этом Московский Художественный ничем не отличается от других театров?

Режиссер. Ничем? А разве часто бывает, чтобы артисты составляли в Правлении большинство? По-моему, вы не обратили внимания на это обстоятельство. Но скажите-ка мне теперь вот что. Я совершенно не разбираюсь в финансовых делах. Предположим, я нашел людей, которые настолько верят в меня, что вложили пятьдесят тысяч фунтов стерлингов в создание у нас в Англии Художественного театра; так вот, как отнесутся они к тому, что в последний день года собранию пайщиков будет зачитан отчет, из которого они узнают, что не получат никакого дивиденда?

Театрал. Ну, пайщики проверят бухгалтерские книги и, обнаружив превышение расходов над доходами, вероятно, сменят дирекцию и порекомендуют ставить более кассовые пьесы, которые дадут большие сборы.

Режиссер. Почему они поступят таким образом?

Театрал. Потому что они вложили свои деньги в театр в расчете на прибыль.

Режиссер. Допустим, вы сами — один из пайщиков, и вот я сообщаю вам, что вложенные деньги, вероятно, не принесут дохода еще в течение одного, двух, а то и трех лет; как вы поступите, зная, что первый год оказался убыточным?

Театрал. Я решу самым тщательным образом изучить положение.

Режиссер. О, значит, вы не отступитесь окончательно от этой затеи?

Театрал. Сначала я должен буду во всем разобраться.

{251} Режиссер. Из этого я вправе заключить, что вы стали пайщиком не только потому, что заинтересованы в получении прибыли, но и потому, что вас интересует само дело?

Театрал. Да, но, будучи дельцом, я должен прежде всего заботиться о получении прибыли.

Режиссер. Как вы думаете, будет ли расчетливым шагом с вашей стороны продолжать финансовую поддержку подобного театра, если убыточными окажутся первые три года, четыре года, пять лет?

Театрал. Нет, не будет.

Режиссер. Тогда чем объясните вы, как делец, тот факт, что в Москве нашлись коммерсанты, *которые были согласны ждать десять лет, прежде чем вложенные ими деньги принесли первый доход*?

Театрал. Это прямо-таки необъяснимо! Когда, вы сказали, был объявлен первый дивиденд?

Режиссер. По прошествии десяти лет. Притом сам факт, что через десять лет первоначальный состав пайщиков остался неизменным, а число пайщиков возросло, довольно необычен, правда? Это очень обнадеживает, вы не находите?

Театрал. Да, обнадеживает и вдохновляет. То, что вы рассказываете мне, поистине прекрасно, я совершенно с вами согласен. Но возможно ли такое в других местах?

Режиссер. Есть ли у вас сколько-нибудь веские основания полагать, что в других местах это невозможно?

Театрал. Тот факт, что в Англии подобные начинания не имели никакого успеха.

Режиссер. А проверялись ли они когда-нибудь на деле?

Театрал. Видимо, нет, потому что едва ли в Англии найдутся люди, подобные описанным вами пайщикам той московской акционерной компании.

Режиссер. Разве у англичанина нет глаз, нет рук, нет органов чувств, нет тела, разума, страстей и привязанностей? Не ошибаетесь ли вы, делая такое утверждение?

Театрал. Не думаю. Ведь в Англии, равно как и в Америке, драматический театр стал всего лишь коммерческим предприятием, средством наживы.

Режиссер. Так же обстоят дела повсюду в России, повсюду в Европе. Но если удалось найти тридцать-сорок таких людей в России, то неужели уж не отыщется столько же энтузиастов у нас в Англии?.. Не забывайте о том, что работа такого театра сопряжена с большими расходами! Например, Московский Художественный на протяжении десятка лет делал практически полные сборы, но его расходы все же превышали его доход.

Театрал. Не называется ли это плохой постановкой дела?

Режиссер. Я не берусь судить о коммерческих делах. Но позвольте мне яснее изложить вам факты, а уж тогда решайте сами. Этот русский театр делал полные сборы; его спектакли признаны публикой верхом совершенства; его по праву считают первым {252} театром в стране; он достиг того, к чему стремился. Можно назвать это хорошей постановкой дела?

Театрал. Да, можно.

Режиссер. А создать себе репутацию, какой не имеет ни один театр в Европе, суметь завоевать любовь широкой публики и заручиться восторженной поддержкой преданных театру пайщиков — разве не называется это хорошей постановкой дела?

Театрал. Да, пожалуй.

Режиссер. Согласны вы с тем, что пайщики владеют чем-то таким, посредством чего они могут теперь выручить любые деньги, какие только захотят?

Театрал. Каким это образом?

Режиссер. Построив второй театр, большой и вместительный; организовав кругосветное гастрольное турне.

Театрал. Откуда же они возьмут деньги, если, по вашим словам, они только-только начали получать небольшой дивиденд?

Режиссер. Деньги найдутся! Залогом тому — вся их деятельность за последние десять лет. Посмотрите, ничто не могло помешать им делать именно то, что они хотели делать. И они построят этот театр, они будут и впредь предлагать публике лучшие пьесы в лучших постановках и показывать пример всей Европе.

Театрал. Весьма дорогостоящий пример!

Режиссер. Не такой уж дорогостоящий, если разобраться, В Европе распространено убеждение, будто русским меньше, чем кому бы то ни было, свойственно интересоваться искусством. В этом отношении у русских такая же репутация, как у нас, англичан. Кроме того, бытует ходячее мнение, будто русские — народ малокультурный, но их Художественный театр наглядно демонстрирует, что это мнение в корне неправильно. Можно сказать, это подлинно национальный театр в лучшем смысле слова, потому что его пайщикам дороги интересы своей родины. Этот театр, как я уже говорил, несомненно совершит гастрольные поездки по европейским культурным центрам, и такие гастроли явят Европе тонкость, высокую культуру и отвагу русских. Короче говоря, это очень дальновидное коммерческое начинание самого широкого масштаба, и англичанам хорошо бы последовать их примеру. Деньги, вложенные в Московский Художественный театр, не выброшены на ветер, и в скором времени мы с вами увидим, какие плоды все это принесло. Вы согласны со мной?

Театрал. Да, согласен, но при таком взгляде на вещи мы уходим далеко в сторону от коммерческого театра.

Режиссер. Само собой разумеется! Ведь я говорил о театре как о национальном достоянии.

Театрал. Вот как? Однако и у нас в Англии будет создан Национальный театр.

Режиссер. Как бы не так! У нас будет создан театр для высшего общества. Но такой театр никому не нужен — меньше всего тем дамам и господам, которым приходится сидеть в своих ложах и креслах партера и смотреть скучные представления, идущие на {253} сцене. Подобные «светские» театры, навевающие зеленую тоску и обедняющие искусство, имеются в каждом большом европейском городе. Таковы «Opéra» в Париже, Schauspielhaus в Берлине, в Мюнхене, в Вене. Это не национальные театры в подлинном смысле слова. Люди, которые когда-нибудь создадут Национальный театр в Англии, будут людьми той же породы, что и создатели Художественного театра в России. Пусть эти театры дороги, но зато они не заставят нас скучать. Проектируемый для Лондона «национальный» театр[[315]](#endnote-164) является национальным только по названию. У него нет программы, и тем не менее со ссылкой на его программу производится сбор пожертвований. Комитет, возможно, заставит кое-кого раскошелиться, но никаким принуждением не привлечет он к этому делу умные головы, хотя люди с умом и со вкусом как раз и нужны нашему театру. А вот русские, приступая к созданию своего национального театра, начинают с того, что создают Художественный театр и в течение десятка лет проверяют его на искренность устремлений. Какой же из этих двух способов действия представляется вам лучшим для создания хорошо организованного национального театра — английский или русский? Какой из них более экономичен, более естествен? Какой кажется вам самым *правильным*? Одним словом, какой метод избрали бы вы сами, если бы владели театром?

Театрал. Русский — если бы у меня были такие же соратники и такой же взгляд на вещи.

Режиссер. Их взгляд на вещи мало чем отличается от взглядов любых театральных руководителей в Англии, ведь мы же верим английским антрепренерам, когда они заверяют нас в своем стремлении делать работу театра по возможности лучше. Вероятно, это люди из другого теста. Но и у нас можно найти умных, полных энтузиазма деятелей, и если англичанам менее свойственно относиться с сочувственным пониманием к желаниям друг друга, то зато в них более развито чувство дисциплины.

Театрал. Выходит, и у нас можно было бы создать театр, подобный Московскому Художественному?

Режиссер. Безусловно. И не один, а два или три. Театрал. Как это было бы замечательно! Режиссер. Вы считаете это реальным? Театрал. По-моему, это совершенно реально. Режиссер. Ах, как вы понятливы, как легко вы соглашаетесь теперь, когда есть Московский Художественный театр! А если бы я признался вам, что все, о чем я вам рассказал, — это только выношенная мною идея, в которую я беззаветно верю, были бы вы вот так же убеждены в ее практической осуществимости? Вы славный, симпатичный малый, но, ей-богу, стоит попросить вас поверить в то, чего еще не существует, как на вас нападает какая-то женская робость!

Московский Художественный театр живет уже более десятка лет, поэтому в него вы верите и считаете, что создание такого театра «совершенно реально».

{254} Театрал. Верно, но только как можно требовать от человека в здравом уме, чтобы он поверил в затею, не испытанную на практике?

Режиссер. Осторожность — дело хорошее; привычная англичанам сверхосторожность — вот что губит многие и многие светлые идеи, которые нуждаются для своего практического осуществления лишь в необходимой поддержке. Эта сверхосторожность англичан проявляется не только в том, что они не поддерживают эти идеи материально, но и в том, что они не оказывают им моральной поддержки. Откуда следует, что в подобных делах англичане обнаруживают порой прискорбное отсутствие смелости духа.

Ну, ладно. Значит, вы находите этот русский метод эффективным?

Театрал. Да, он кажется мне весьма эффективным.

Режиссер. А если бы я заявил, что хотя это и очень эффективный метод руководства современным театром, который должен из вечера в вечер давать спектакли для публики, существует еще более эффективный метод продолжать изучение театрального искусства, — что бы вы на это сказали?

Театрал. Гм, сказал бы… Впрочем, объясните-ка подробней, что вы имеете в виду.

Режиссер. Вот что: целью всех идеальных театров — и их руководителей — является достижение совершенства в том искусстве, которому они имеют счастье служить. Они должны неустанно стремиться к своему идеалу, всегда идти вперед, в неизведанное, и поэтому они должны быть очень, очень дальновидными. Правильно я рассуждаю?

Театрал. Наверное, правильно. А что, руководители Московского Художественного театра недостаточно дальновидны?

Режиссер. Чрезвычайно дальновидны, когда дело касается их театра, и менее дальновидны, когда дело касается театрального искусства. Каждый вечер их театр должен открывать свои двери для публики, и это является одной из трудностей, с которыми им приходится постоянно считаться. Вот если бы они могли закрыть свой театр на пять лет, с тем чтобы заняться исключительно экспериментированием, то тогда у них оказалось бы больше времени для поисков Идеала, — поисков, которые, как мы говорили, и составляют назначение всякого идеального театра.

Театрал. Однако закрыть подобный театр на пять лет — это, знаете ли, шаг очень серьезный.

Режиссер. Очень серьезный; настолько серьезный, насколько серьезна сама причина предпринять его. Ведь большинство европейских театров могло бы хоть полсотни лет круглый год оставаться закрытыми и все это время заниматься экспериментами — пользы от этого все равно никакой не было бы; но Московский Художественный театр является среди них исключением, и ему, возможно, удалось бы, пойди он на это, раскрыть сокровенную тайну искусства. Мы же с вами должны, как мне кажется, обладать достаточной дальновидностью, чтобы понять, в сколь серьезном положении {255} находится ныне театр в целом. Но позвольте обратиться к вам с просьбой.

Театрал. С какой же?

Режиссер. Вы просили меня больше не говорить об утраченном Искусстве театра и его храмах; разрешите мне снова заговорить об этом.

Театрал. Вы будете говорить применительно к какой-нибудь практической цели?

Режиссер. Только так.

Театрал. И не станете толковать мне исключительно о том, что значило для нас это искусство в прошлом и что оно будет означать в грядущем, а познакомите меня вместо этого с практическим способом вернуть его нам?

Режиссер. Вот именно!

Театрал. Вы не будете ратовать за уничтожение во имя этой цели всех современных театров во всем мире? Ведь это уже не было бы практическим предложением, и я не стал бы вас слушать.

Режиссер. Нет, не буду. До чего же мне отрадно было услышать, как вы заступаетесь за современные театры! Это говорит о том, что ваш интерес к ним оживает и что я почти уже вылечил вас. Так помните же, сегодня в восемь — «Гейети»!

Театрал. Помню, помню. Но в чем все-таки состоит ваш практический план?

Режиссер. Я предлагаю организовать практическую экспедицию с целью поисков и открытия утраченного Искусства театра… Мы построим и оборудуем студию, которую снабдим всем необходимым. В ней будет два театра — один под открытым небом, другой под крышей. Обе эти сцены, открытая и находящаяся в помещении, понадобятся нам для экспериментов. На той либо на другой из них, иногда же на обеих, пройдут практическую проверку все сценические теории, а результаты проверки будут тщательно зафиксированы в форме записей, рисунков, фотографий, кинопленок и фонограмм. Эти документы, предназначаемые только для дальнейшего использования студийцами в качестве справочного материала, останутся закрытыми для публики.

Мы приобретем аппаратуру для изучения звука и света в естественных условиях, равно как и аппараты для искусственного воспроизведения звуковых и световых эффектов, что позволит нам проникнуть в тайны звука и света и разработать еще более совершенные аппараты, которые позволят нам лучше передать очищенную красоту звука и света.

Кроме того, будут приобретены, а также и специально разработаны приборы для изучения движения. В дополнение ко всему этому оборудованию мы обзаведемся печатным станком, плотницким и столярным инструментом, хорошо подобранной библиотекой и прочими вещами, имеющимися в современных театрах. Вооружившись этими материалами, аппаратами и инструментами, мы приступим к изучению сегодняшнего положения дел на сцене {256} с целью выявления тех недостатков, которые довели театр до его нынешнего плачевного состояния…

Руководителя студии следует избрать на выборах. Сформировать состав исполнительного органа для ведения дел студии будет легче, так как безусловно легче и сама его задача. Всего же в студии будет работать максимум тридцать человек, притом исключительно мужчины.

Ну как, ясны вам теперь эти два момента? Во-первых, у нас будет экспериментальная студия для изучения трех естественных источников искусства — звука, света и движения, или, как я называю их в других местах, *голоса, сценографии и действия*. Во-вторых, нас будет всего тридцать — работников, которые и в одиночку и сообща займутся изучением трех упомянутых предметов и проведением других экспериментов с целью критической проверки принципов современного театра. Вам все понятно?

Театрал. А вы допускаете возможность того, что ваши усилия не увенчаются желанным полным успехом?

Режиссер. Напротив, я считаю, что мы можем твердо рассчитывать на поистине исключительный успех; что же касается полного и завершающего успеха, то это вещь редкая, а то и вовсе не существующая. Ну а теперь скажите мне начистоту, по душе ли вам мой план и метод его осуществления?

Театрал. Постараюсь сказать то, что я думаю. Ваш план — план идеальный, а поскольку вы стремитесь в своих исканиях к идеалу, он согласуется с предметом ваших поисков. Вот только найдете ли вы поддержку? И прежде всего, поддержат ли вас столпы театрального мира?

Режиссер. Кого вы имеете в виду?

Театрал. Ну, если начистоту — то сэра Герберта Три, сэра Чарлза Уиндхема, Артура Бурчьера, Уидона Гроссмита, Сирила Мода[[316]](#endnote-165)…

Режиссер. То есть актеров-антрепренеров?

Театрал. Да, но я не закончил моего перечня, который включает в себя не только имена людей, связанных с театральным искусством в Англии и даже с нашим государственным аппаратом, но также и имена некоторых деятелей искусства за границей. Ну, скажем, поддержит ли вас европейский театр? Например, театр французский, будь то «Комеди Франсэз» или один из типично французских театров поменьше — вроде руководимых Сарой Бернар или Антуаном?[[317]](#endnote-166) Окажет ли вам какую-либо поддержку немецкий театр — государственные театры, или, к примеру, Рейнгардт, или Мюнхенский Художественный театр? Голландия — что скажет голландский театр? А шведский, русский, итальянский? Московский Художественный театр, о котором вы мне рассказывали, или Элеонора Дузе, о чьих идеалах я столь наслышан? Как отнесутся к вам американцы? Понимаете, мне хотелось бы знать, на чью помощь вы рассчитываете, ведь от этого будет в первую очередь зависеть практическая осуществимость вашего плана.

Режиссер. Что ж, на этот ваш вопрос я отвечу с легкостью. {257} Вы упомянули некоторые наиболее известные в театральном мире имена. Если создание предлагаемой мною студии будет противоречить интересам всех этих знаменитостей, они ее не поддержат. Но подумайте, так ли обстоит дело в действительности. К примеру говоря, среди перечисленных вами деятелей театра, возможно, найдутся убежденные сторонники поисков сценического идеала. Таковы, вне всякого сомнения, руководители Московского Художественного театра. По-моему, их поддержки нам обеспечена. Дузе? Думаю, что она никак уж не откажет нам в поддержке. Рейнгардт, работающий в Берлине? Наш план явно ни с какой стороны не задевает его интересов. И, скорее всего, мы обнаружим имя сэра Герберта Бирбома Три в ряду этих блистательных имен, а не в компании тех скучающих джентльменов, которых покинула любовь к приключениям. И более чем вероятно, что Сара Бернар и Антуан, если только они прочтут и поймут наши предложения, отнесутся к ним с одобрением и поручатся за их практическую состоятельность.

Театрал. И никакой другой поддержки, помимо *моральной*, они не окажут?

Режиссер. Ну а какую же еще поддержку они могут оказать? Это одержимые труженики, занятые каждый своим делом, а их щедростью и без того уже слишком часто злоупотребляют. Пожать протянутую ими руку и услышать от них пожелания успеха — это все, о чем мы мечтаем.

Театрал. Да, но откуда вы возьмете средства? Пожелания успеха — вещь хорошая, но из них не извлечешь практической пользы.

Режиссер. Может быть, вы и правы, хотя не все ценности в мире измеряются их практической пользой. Мы рассчитываем на материальную помощь государства.

Театрал. Ваша убежденность вселяет в меня веру в оправданность вашей затеи. Но прежде чем государство предоставит вам свою помощь, вам придется доказать ему две вещи.

Режиссер. Какие же?

Театрал. Во-первых, вы должны будете как дважды два доказать, что это принесет государству пользу. Во-вторых, доказать, что полученная выгода с избытком перекроет издержки.

Режиссер. Хорошо, давайте сначала посмотрим, какую пользу получит от этого государство.

Есть два вида действия театра на людей. Театр либо учит, либо развлекает. И учить и развлекать можно многими способами. Вспомните, что оказывало на вас более поучительное действие — нечто услышанное или нечто увиденное?

Театрал. Я бы сказал — последнее.

Режиссер. А что было доступней для вашего понимания — прекрасное или безобразное, возвышенное или низкое?

Театрал. Когда мы хотим чему-то научиться, нашему пониманию более доступно прекрасное и возвышенное, потому что именно к этому мы стремимся; когда же мы хотим развлечься, то {258} низменное и безобразное, пожалуй, оказывает на нас более непосредственное воздействие.

Режиссер. А может быть, прекрасное и возвышенное развлекает нас еще больше?

Театрал. По-моему, нет.

Режиссер. И все же, есть ведь такие вещи — увидишь и услышишь их, и почувствуешь всеми фибрами души радостное желание улыбнуться. Что это?

Театрал. Прекрасное… истинное… вообще, нечто такое, чего мы не в состоянии объяснить.

Режиссер. Я тоже так думаю. Но разве нет в этом элемента развлечения? Ведь мы улыбаемся, а улыбка — отблеск смеха.

Театрал. Вы правы.

Режиссер. Может быть, в этом и состоит наилучшая часть развлечения?

Театрал. Хорошо, допустим.

Режиссер. А это, как мы убедились, связано с прекрасным и возвышенным. Следовательно, самое лучшее, что есть в развлечении, сродни тому лучшему, что содержится в поучении.

Театрал. Похоже, что так.

Режиссер. Вот мы с вами говорили, что театр либо учит, либо развлекает. Однако мы видим, что иной раз он воздействует на нас двояко. Короче говоря, театр в самых возвышенных и прекрасных своих проявлениях и учит и развлекает.

Театрал. Верно.

Режиссер. Как по-вашему, то радостное желание улыбнуться, ощущаемое всеми фибрами души, — у меня нет для него другого, более точного определения — хорошее это чувство или дурное?

Театрал. По-моему, лучшее из лучших.

Режиссер. Значит, если вы увидите в каком-нибудь людском собрании сотни лиц, расплывшихся в улыбке, вы подтвердите, что эти люди чувствуют себя более счастливыми, чем в том случае, если бы лица у них были вытянуты и насуплены?

Театрал. Само собой разумеется.

Режиссер. Теперь скажите мне: если бы вы были королем, какие лица предпочли бы вы видеть у своих подданных — счастливые, как те, что я описывал, или же мрачные?

Театрал. Ну конечно, счастливые.

Режиссер. Еще вопрос: предпочли бы вы видеть лица улыбающиеся или задумчивые?

Театрал. Улыбающиеся или задумчивые? Хотя задумчивое лицо не обязательно мрачное, я все же предпочел бы видеть на лицах улыбки.

Режиссер. Почему?

Театрал. Потому что тогда и мне хотелось бы улыбаться.

Режиссер. Хороший ответ. Вот вы только что сказали, что, увидев, можно узнать больше, чем услышав. Могу ли я заключить из ваших слов, что увиденное нами скорее и легче усваивается сознанием?

{259} Театрал. Да, я имел в виду именно это.

Режиссер. Возьмем такой пример. Мы видим на лугу свободно резвящегося чистокровного скакуна. Конь скачет, выгибает дугой шею, игриво косит глазом. Если мы никогда раньше не видели коня, то никакое описание не дало бы нам правильного представления о нем так быстро, как это зрелище.

Театрал. Совершенно верно.

Режиссер. Ну а если бы в то самое время, когда мы смотрели на коня, нам давали его словесное описание, помогло бы это нам лучше понять увиденное?

Театрал. Нет. Я думаю, что это могло бы лишь запутать нас, так как мы были бы всецело поглощены созерцанием этого существа.

Режиссер. Выходит, вы не были бы готовы *услышать* что-либо о коне в дополнение к созерцанию его?

Театрал. Нет, это не помогало бы мне, а, напротив, воспринималось бы как досадная помеха.

Режиссер. И тем не менее говорят, что слух является для нас таким же источником познания, как зрение.

Театрал. Так-то оно так, но если зрительное восприятие и словесное описание поступают к нам одновременно, они только мешают друг другу.

Режиссер. Ладно, поставим вопрос иначе. Предположим, что наш резвящийся на воле конь выразит переполняющую его радость и гордость ржанием, — что тогда?

Театрал. О, тут другое дело! Это будет способствовать нашему целостному восприятию; порадуются и наш глаз и наше ухо.

Режиссер. Значит, конское ржание более поучительно, чем научная лекция? Вы улыбнулись бы, заслышав его?

Театрал. Очень может быть.

Режиссер. И тогда вы сказали бы, что получили полное представление о предмете: увидели нечто прекрасное и услышали, как это прекраснейшее животное выражает переполняющую его радость бытия. И улыбнулись бы понимающе. Ведь вы не погрузились бы в задумчивость, правда?

Театрал. Нет‑нет, я был бы заворожен.

Режиссер. Безусловно. И именно такое душевное состояние достигается в театре, подобном упомянутому мною, где мы, также воспринимая зрительно и на слух прекрасное, и познаем и развлекаемся. Он нас *завораживает*. Если бы нам предлагали одно лишь познавательное без элемента развлекательного, мы бы только учились и наше душевное состояние было бы менее возвышенным. И еще намного менее возвышенным оказалось бы наше душевное состояние, если бы нам предложили развлекательное без познавательного.

Вы, конечно, понимаете, что я вел тут речь о подлинном развлечении в высшем смысле слова и о подлинном познании в таком же смысле, то есть я говорил о них как о двух вещах, которые {260} возможно и желательно соединить, указывая тем самым на то, что они очень похожи, да и едва ли разделимы.

Театрал. Тем не менее они существуют раздельно: мюзик-холл оглашается взрывами громкого хохота, а зрители, пришедшие в «Лицеум» посмотреть «Короля Лира» или «Гамлета», сидят с напряженными лицами.

Режиссер. Да, как раз об этом-то я и собирался сказать. Разделение между тем и другим зашло слишком далеко, особенно в Англии. В Германии, например, мы услышим гораздо меньше грубого хохота в мюзик-холле и увидим скорее задумчивые, нежели напряженные лица у зрителей, смотрящих трагедию. В идеальном театре мышцы вашего лица не будут ни напрягаться, ни расслабляться; ничто не будет раздражать нервные клетки вашего мозга, никто не станет играть на ваших чувствах. Вы будете чувствовать себя в этом театре свободно, непринужденно. А ведь в том и состоит назначение театра и его искусства, чтобы вызывать у людей это состояние душевной и физической раскованности.

Театрал. Но ведь идеальный театр невозможен.

Режиссер. Что я слышу? Что такое вы говорите? Разве мы с вами не в Англии? Разве передо мною не англичанин? Мне кажется, что вы немедленно возьмете это замечание обратно.

Театрал. Вы сейчас так похожи на того коня, которого вы описывали, что я беру свои слова обратно, опасаясь ваших копыт!

Режиссер. Браво! А коль скоро мы с вами согласились на том, что у нас в Англии возможно создать идеальный театр, давайте посмотрим, как нам сделать это. Вы говорите, что прежде чем мы сможем рассчитывать на поддержку государства, нам придется доказать, что ему это будет выгодно. Так вот, мы предложим государству самый совершенный театр в мире — разве не будет это ему выгодно? Этот театр будет создан после нескольких лет напряженного труда[[318]](#footnote-154) и поисков…

Наши расходы в течение первых пяти лет составят 25 тысяч фунтов стерлингов.

Неужели же, по-вашему, 25 тысяч фунтов стерлингов на финансирование в течение пяти лет столь важного начинания — это такая уж большая сумма?

Театрал. Нет, я так не считаю.

Режиссер. А потом еще примите во внимание, какие огромные деньги платит публика за многочисленные театральные эксперименты, которые проводятся ежегодно. Можно сказать, чуть ли не каждая новая постановка как в лондонских, так и в провинциальных театрах являет собой сегодня эксперимент — пусть даже незавершенный и беспорядочный, но все же частный эксперимент, предпринятый с целью профессионального усовершенствования сценической {261} работы. Публику пытаются уверить в том, что результаты этих экспериментов — законченные произведения искусства, тогда как на самом деле никакими произведениями искусства они не являются, будучи всего-навсего досадными и грубыми ошибками, пускай и совершаемыми с благими намерениями.

Разве не окажется публика в выигрыше, если кто-нибудь — государство, миллионер или даже сами зрители — выплатит указанную мною маленькую сумму, 25 тысяч фунтов, на покрытие расходов по проведению серьезного и практически полезного эксперимента, рассчитанного на пять лет и осуществляемого лучшими специалистами, вместо того чтобы и дальше из года в год расходовать, как это делает публика ныне, целых 2 500 000 (два с половиной миллиона) фунтов стерлингов на эксперименты, проводимые поспешно и бессистемно?

По окончании пятилетнего периода работы студии государство получит все плоды ее трудов. В числе этих результатов отметим следующие. Во-первых, будет продемонстрирован на практике лучший метод создания и ведения национального театра как театра идеального, притом продемонстрирован таким способом, который до сих пор считался невозможным. Во-вторых, будут упрощены и усовершенствованы многие механические устройства и приспособления современной сцены. В‑третьих, будет повышен профессиональный уровень режиссеров и персонала, занимающегося перестановкой декораций. В‑четвертых, будут достигнуты успехи в обучении актеров искусству говорить и двигаться на сцене — тому, что труднее всего дается рядовым исполнителям. В‑пятых, будет воспитана группа оригинальных театральных художников — группа профессионалов, обученных в совершенстве выполнять любые указания, касающиеся освещения сцены, ибо в настоящее время, как покажет вам посещение специальной репетиции по свету в любом театре, осветители никогда не знают, что им нужно делать. Объясняется это тремя главными причинами. Первая из них состоит в том, что режиссер-постановщик сам толком не знает, чего он хочет. Он не знает ни названий осветительных приборов, ни их устройства, ни их назначения, ни их возможностей. Поэтому он понятия не имеет о том, как получить тот или иной результат, и оставляет все на волю случая, надеясь найти наугад «световой эффект». Вторая причина заключается в том, что большинство операторов, управляющих осветительной аппаратурой во время вечерних спектаклей, днем работают где-то в другом месте и имеют лишь минимальную необходимую подготовку для выполнения обязанностей осветителей в театре. Третья же причина такова: те, кто проектируют осветительную аппаратуру, плохо представляют себе, как она должна применяться. При всем том нельзя не признать, что осветители в театре сталкиваются со многими излишними трудностями, которые удалось бы устранить, если бы все современное сценическое искусство было изучено заново под углом зрения реорганизации его составных частей. В театре есть только один человек, способный сделать это, — режиссер. Однако ему чаще всего некогда заняться {262} учебой: слишком много времени отнимает у него необходимость разбирать и улаживать конфликтные ситуации, то и дело возникающие по вине директора театра, актеров, актрис и руководителей разных служб. Когда он пытается вводить усовершенствования, все в театре теряют голову. Если режиссеру будет предоставлено время для обучения и если после этого ему будут предоставлены возможности и полномочия для обучения театрального персонала, театры сделают пусть небольшой, но все же шаг вперед в верном направлении. Единственным местом, где возможно подобное обучение, является студия.

Короче говоря, за помощь, которую нам окажет государство, мы предоставим ему ядро идеального театра поставленного на практическую основу, со студией для дальнейшего обучения всех работников театра, от режиссеров до осветителей включительно, призванного довести работу каждого до такого уровня совершенства, снижать который не будет позволено ни под каким предлогом.

Как видите, студия, устремив свои помыслы в будущее и прочно утвердив свой идеал, будет деятельно заниматься днем сегодняшним.

На поиски утраченного Искусства театра мы выступим лишь после того, как пройдем насквозь те края, в которых расположен современный театр. По пути мы восстановим в нем порядок. Ну как, поняли вы меня?

Театрал. По-моему, вы ясно изложили свою программу. А теперь еще один вопрос. Вы возглавите эту студию?

Режиссер. Нет. Главу, или руководителя, изберут, как я вам говорил, сами члены студии.

Театрал. Разве вы не примете участия в выборах? Да и чем будет эта студия без вас во главе?

Режиссер. Всем на свете. А со мной — ничем.

Театрал. Что вы хотите этим сказать? Неужели вы покинете на произвол судьбы свое кровное детище?

Режиссер. Нет, я постоянно буду присутствовать в студии, но не в качестве ее руководителя, члена правления или рядового участника.

Театрал. Чем же вы будете, в таком случае, заниматься?

Режиссер. После создания этой студии я попрошу разрешить мне пользоваться правом свободного в нее входа, с тем чтобы я имел возможность заниматься в студии, когда мне захочется. Я считал бы за честь для себя быть членом такой студии.

Театрал. Но вы же дадите студии нечто более весомое: вы будете лично проводить эксперименты и поставите на службу ей свои таланты, ведь так?

Режиссер. Ну, таланты мои невелики и не могут быть поставлены на службу чему бы то ни было. Я охотно занимался бы экспериментированием, если бы меня попросили об этом, но, по-моему, я смогу принести студии больше пользы, находясь на некотором отдалении от нее, а не будучи непосредственно связанным с нею.

{263} Театрал. И таким-то вот образом вы собираетесь участвовать в поисках этого утраченного искусства, о котором вы, вероятно, знаете больше всех на свете?

Режиссер. Я знаю о нем очень мало, но, возможно, мне лучше, чем другим, известно его местонахождение. Я могу указать верное направление, и в силу этого моя помощь, думаю, окажется небесполезной для студии. Я буду всегда рядом со студийцами в их поисках и экспериментах, но я не собираюсь ни вести их за собой, ни следовать за ними. По первому зову я буду предоставлять себя в их полное распоряжение, но не стану работать с ними на постоянной основе.

Театрал. Признаться, вы меня несколько удивляете. Сперва вы доказываете, что вам больше, чем кому бы то ни было в мире, известно об этом «третьем искусстве», как вы его называете; часами рассуждаете о нем; отказываетесь ради него от всех прочих целей в жизни и после всего этого сообщаете, что доведете подготовительную работу до определенной стадии, а затем передадите все — и студию, и замысел, и планы на будущее — в другие руки. Разве вы не боитесь, что без вашего попечения студия во многом изменит свой характер?

Режиссер. Она, конечно же, станет меняться — от этого будет зависеть все ее дальнейшее существование; однако меня это обстоятельство нисколько не страшит.

Театрал. Но неужели вы не связываете с этой студией никаких личных желаний? Разве вам не будет огорчительно видеть, что она идет по ложному пути?

Режиссер. Этого не случится. Стоящий перед ней идеал будет действовать наподобие магнита; он уже притягивает нас, и мы станем делать открытия, даже когда будем противоборствовать силе его притяжения. Среди наших соратников окажутся и такие, которые время от времени станут уставать и впадать в уныние, и тогда, возможно, будут совершаться ошибки, а ошибкам будут сопутствовать открытия. Однако ошибки никогда не будут совершаться преднамеренно по тем или иным корыстным побуждениям; они могут быть допущены только в результате перенапряжения. Но Эти противоборства, как я сказал, лишь приблизят нас к достижению нашего идеала.

Театрал. Но ведь и современный театр, о котором вы отзываетесь столь презрительно, противится притяжению идеала.

Режиссер. А это совсем другое дело! Современный театр противится, движимый страхом; мы же станем противиться, движимые мужеством. Заслышав зов и ощутив притягивающую силу, мы пойдем прямо вперед, но будем продвигаться неторопливо и осмотрительно, делая открытия на каждом шагу. В конце концов мы откроем то, на поиски чего отправимся, то, что влечет нас к себе, и тогда…

Театрал. Что же тогда?

Режиссер. Вопрос остается открытым. Что до меня, то я твердо убежден в нескончаемости нашего путешествия. Нас будет {264} неизменно притягивать к себе магнитная сила идеала; она всегда будет звать нас в путь, манить к себе, побуждать идти вперед и вперед.

1910 год

Перевод В. В. Воронина

## О призраках в трагедиях Шекспира[[319]](#endnote-167)

Появление в трагедиях Шекспира призраков, или духов, служит постановщику весьма интересным указанием на то, каким образом следует трактовать шекспировские трагедии.

Уже один тот факт, что в них присутствуют призраки, исключает реалистическую трактовку этих трагедий. Ведь Шекспир помещает призраков в самый центр своих грандиозных фантазий, а центральная точка такой фантазии, подобно центру окружности, определяет точное местоположение всего остального.

Эти духи, совсем как в музыке, играют роль ключа, в котором должна быть гармонизована каждая нота мелодии; они принадлежат внутреннему существу драмы, а не внешним ее проявлениям. Это не что иное, как облеченные в зримую форму символы сверхъестественного мира.

Благодаря введению в художественную ткань подобных влияний, ощутимых даже тогда, когда они действуют незримо, подчас едва уловимых, как «тень тени», но и тогда выступающих в качестве главных сил, пагубных или благотворных, Шекспир достигает результатов, которые оставляют далеко позади все достигнутое его современниками, даже когда те затрагивают аналогичные темы, как, например, Миддлтон[[320]](#endnote-168) в трагедии «Ведьма».

Когда Шекспир пишет «входит призрак Банко», он имеет в виду отнюдь не только актера в газовом одеянии. Ведь если бы его занимали лишь сценические эффекты, прозрачность газа и свет рампы, он никогда бы не создал Призрака в «Гамлете». Ибо Призрак отца Гамлета, который уже в самом начале этой великой трагедии отбрасывает в сторону всякие таинственные покровы, — фигура серьезная, не ряженый в бутафорских доспехах, не шут гороховый. Он являет собой кратковременное видимое воплощение тех незримых сил, которые направляют действие; выведя его на сцену, Шекспир ясно дал понять людям театра, что они должны разбудить свое воображение и усыпить свою рассуждающую логику.

Все эти духи, действующие в шекспировских пьесах, являются не выдумкой постановщика феерий; они представляют собой величайшие творческие достижения великого поэта, и в них, яснее чем где бы то ни было еще, раскрываются взгляды Шекспира на сценическое искусство.

В постановках шекспировских пьес, писал Хевеши, «следует давать широкий простор для игры воображения, потому что все сценические картины, претендующие на создание иллюзии реальной {265} действительности, неминуемо оказываются неубедительными или вызывают разочарование. Драмы Шекспира — произведения поэтические, и их необходимо толковать и ставить как таковые»[[321]](#endnote-169). Этот совет будет особенно полезно помнить тем, кто берется интерпретировать те его пьесы, в которые введен элемент сверхъестественного.

Таким образом, для того чтобы поставить «Макбета», «Гамлета», «Ричарда III», «Юлия Цезаря», «Антония и Клеопатру», «Бурю», «Сон в летнюю ночь» так, как их надлежит ставить, деятель театра должен прежде всего сосредоточиться на духах, выведенных в этих пьесах, потому что, если он не поймет всем своим существом каждого из них, его постановка будет фрагментарна и лишена всякой цельности. Зато в тот момент, когда ему удастся постичь этих духов, увидеть их подлинный масштаб, уловить их сокровенный ритм, он превратится в мастера, овладевшего искусством сценической постановки пьес Шекспира. Похоже, однако, что режиссеры-постановщики так и не осознали этого, иначе они совершенно по-другому подходили бы к решению тех сцен, в которых появляются призраки.

Действительно, почему призраки, которые кажутся нам такими значительными и впечатляющими, когда мы читаем пьесы Шекспира, выглядят столь слабыми и неубедительными на театральных подмостках? Происходит это потому, что постановщики выпускают их на сцену внезапно, не позаботясь о создании подобающей атмосферы.

Входит призрак — переполох среди актеров; свет, музыка, зрители объяты паникой. Уходит призрак — весь театр вздыхает с облегчением. В сущности, после того как призрак покидает сцену, у зрителей появляется чувство, что сейчас произошло нечто такое, о чем лучше не говорить. Вот так обходят молчанием великий вопрос о жизни и смерти, лежащий в основе бытия; замалчивают тему, которая всегда была источником прекрасного и которая вплетена в художественную ткань шекспировских пьес.

Мы сущие дети в таких делах. Мы думаем, что достаточно нарядиться привидением. Мы глупо смеемся, когда нам предлагают изобразить нечто призрачное, потому что, не веря в призраков, мы ничего не знаем о них. Мы по-детски хихикаем, завертываемся в простыню и завываем: «У‑у‑у! У‑у‑у! У‑у‑у!» Но возьмем такие пьесы, как «Гамлет», «Макбет», «Ричард III». Что сообщает им атмосферу величайшей тайны и ужаса, поднимая их высоко над уровнем обычных трагедий властолюбия, убийства, безумия и поражения? Не тот ли элемент сверхъестественного, который от начала до конца управляет драматическим действием? Не то ли слияние материального и мистического, которое дает нам возможность ощутить присутствие загадочных неясных ликов, казалось бы, улавливаемых боковым зрением, но невидимых для прямого взора? В «Макбете» воздух насыщен тайной, всем действием движет незримая сила, и как раз те слова, которые зритель никогда не слышит, как раз то фигуры, которые редко принимают более четкий облик, чем тень {266} от облачка, придают этой пьесе присущую ей таинственную красоту, величественность, безмерную глубину и несут в себе ее исходный трагизм.

Сосредоточь постановщик свое внимание и внимание зрителей на зримом и земном — и такая пьеса наполовину лишится своей величественности, полностью утратит свой внутренний смысл. Но введи он — только без шутовства — элемент сверхъестественного, подними он сценическое действие с сугубо физического уровня на уровень психологический, дай нам услышать — пусть не ушами, а слухом души — это метерлинковское[[322]](#endnote-170) «перешептывание человека со своей судьбой, серьезное и непрерывное», дай нам увидеть «мучительно неуверенные шаги человека, приближающегося к своей правде, красоте или вере либо удаляющегося от них», покажи он нам тот «глухой рокот вечности на горизонте», который лежит в основе «Короля Лира», «Макбета» и «Гамлета», — и он воплотит на сцене замысел поэта, вместо того чтобы превращать его величественных духов в джентльменов с замогильными голосами, набеленными лицами и газовыми мантиями.

Рассмотрим, например, более подробно пьесу «Макбет», в которой, по выражению Хэзлитта, «поток человеческой страсти течет с удвоенной силой под непреодолимым воздействием сверхъестественного»[[323]](#endnote-171). Успех ее сценической интерпретации целиком зависит от способности режиссера-постановщика обозначить это сверхъестественное и от способности актера подчиниться течению пьесы, тому магическому гипнотизму, которому поддался Макбет со своей «толпой друзей».

В первых четырех актах пьесы Макбет представляется мне человеком в состоянии гипноза; он редко движется, а когда движется, то делает это словно во сне. Ближе к концу пьесы Макбет и леди Макбет меняются местами, и лунатизм леди Макбет является как бы исполненным мрачной иронии отражением всей жизни Макбета, этаким резким, пронзительным эхом, которое слабеет и быстро смолкает.

В последнем акте Макбет пробуждается. Это почти что новая роль. Из сомнамбулы, который еле волочит ноги, он превращается в обыкновенного человека, внезапно очнувшегося от сна и обнаружившего, что сон был явью. Он не таков, каким его изображают некоторые актеры, играющие попавшего в западню злодея-труса, но не является он, на мой взгляд, и дерзким злодеем-храбрецом, каким его изображают другие актеры. Скорее, он похож на человека, приговоренного к смерти, которого внезапно разбудили утром перед казнью и который в силу резкости и неожиданности этого пробуждения ничего не может понять, кроме голых фактов, перед лицом которых его поставили, да и в них-то понимает лишь внешний смысл. Макбет видит перед собой армию, готов сразиться и приготавливается к битве, но все время озадаченно думает о том, что значил его сон. Время от времени он вновь впадает в прежнее сомнамбулическое состояние. Пока была жива его жена, он не отдавал себе отчета в своем состоянии: он идеально исполнял роль {267} ее медиума, а она в свою очередь действовала в качестве медиума тех духов, призвание которых — постоянно подвергать испытанию силу мужчин, используя для своей колдовской игры слабость женщин.

Ницше, рассуждая о «Макбете», видит лишь безумное честолюбие самого Макбета, честолюбие как человеческую страсть, и убеждает нас в том, что это зрелище, вместо того чтобы с непреодолимой силой обуздывать преступное честолюбие в нас самих, скорее распаляет его. Может быть, и так; но только мне кажется, что за всем этим кроется нечто гораздо большее, чем преступное честолюбие и идея героя и злодея.

За всем этим мне чудятся незримые силы, упоминавшиеся выше: те духи, на чье присутствие всегда так любит намекать Шекспир, стояли за всеми людьми на земле, направляли их действия, явно подвигая их на те великие дела, которые те совершали, добрые или злые.

В «Макбете» эти духи носят традиционное имя «три ведьмы», настолько неопределенное, что публика в театре может по своему усмотрению либо отнестись к нему юмористически, либо принять его всерьез.

Сразу оговорюсь: когда я рассуждаю об этом гипнотическом влиянии духов как о чем-то новом, доселе неведомом, я имею в виду только сценическую интерпретацию Шекспира, а не научное шекспироведение. Мне известно, что исследователи творчества Шекспира писали об этих духах, сопоставляя их с определенными фигурами в греческой трагедии, притом писали о них гораздо глубже, чем смог бы это сделать я. Но их сочинения рассчитаны на тех, кто читает Шекспира или смотрит театральные постановки его пьес, а не на тех, кто ставит эти пьесы и играет в них. Не стану затрагивать здесь вопрос о том, предназначались ли когда-либо пьесы Шекспира для сцены и выигрывают ли они благодаря сценическому воплощению. Но если бы мне предложили поставить «Макбета» на сцене, я по необходимости должен был бы истолковать эту пьесу совершенно иначе, чем делает это ученый шекспировед, читающий ее в тиши своего кабинета. Вы можете ощутить присутствие этих ведьм, читая «Макбета», но разве чувствовали вы когда-нибудь их присутствие, смотря эту пьесу в театре? Вот в чем надо искать корень ошибок постановщика и исполнителей.

Как мне представляется, мы должны ощущать непреодолимое влияние этих незримых сил в гипнотические моменты сценического действия, и задача режиссера — найти способ вызвать у нас такое ощущение, сделать его явственным и вместе с тем эфемерным. По-моему, «Макбет» никогда еще не получал верной сценической интерпретации, потому что нам до сих пор не дали ощутить, как эти духи воздействуют на мужчину через посредство женщины; это одна из труднейших задач, которые только могут быть поставлены перед режиссером, и трудность ее состоит вовсе не в приобретении достаточно прозрачного газа, не в создании механизмов, которые могли бы поднимать призраков в воздух, и не в других подобных {268} элементах постановки. Главная трудность — в исполнителях ролей леди Макбет и Макбета. Ведь коль скоро мы признаем, что тот нематериальный элемент, который Шекспир называет ведьмами и призраками, каким-то образом связан с мучениями Макбета и его жены, то, значит, актеры, играющие их, должны показать это зрителям.

Но не одни только исполнители двух главных ролей обязаны позаботиться об этом; актеры, играющие ведьм, и в первую голову режиссер также должны позаботиться о достижении эффективной согласованности между этими духами и их медиумами.

Во время театрального спектакля мы никогда не видим духов в сценах с участием леди Макбет и не ощущаем их влияния; однако при чтении пьесы мы не только ощущаем влияние этих «невидимых существ», мы каким-то образом чувствуем их присутствие.

Разве нет в этой пьесе моментов, когда так и кажется, что один из трех духов зажимает леди Макбет рот своей костлявой рукой и отвечает вместо нее? А кто, как не один из них, берет ее за запястье и ведет в комнату старого короля с двумя кинжалами в руке? Кто толкал ее под локоть, когда она мазала кровью лица спящих слуг? И потом, что за кинжал видит Макбет в воздухе? На какой ниточке он подвешен? Кто держит его? И чей это голос слышится, когда Макбет возвращается из спальни убитого им короля?

«Макбет. Я сделал все. Ты шум слыхала?

Леди Макбет. Нет, только крик совы да зов сверчка. С кем говорил ты?

Макбет. Я? Когда?

Леди Макбет. Сейчас.

Макбет. За дверью?»[[324]](#footnote-155)

Кто же все-таки это говорил, когда Макбет спускался после убийства во двор замка?

И кто те таинственные трое, что беззвучно кружатся в веселой пляске вокруг этой несчастной пары, разговаривающей во тьме после того, как свершилось темное дело? Мы отлично знаем кто, когда читаем пьесу, но начисто забываем это, когда смотрим «Макбета» в театре. Тут мы видим только слабохарактерного мужчину, которого подстрекает на злодеяние честолюбивая женщина, усвоившая манеры этакой «трагедийной королевы»; в других же сценах мы видим, как этот мужчина, обнаружив, что честолюбивая леди не помогает ему, зовет нечистую силу и имеет с ней встречу в пещере.

А должны бы мы были видеть человека в гипнотическом состоянии — зрелище одновременно и ужасное и прекрасное. Нам должны бы были показать, что в гипноз он введен с помощью медиума — его жены; в ведьмах же мы должны бы были распознать духов тем более ужасных, что их красота может быть воспринята нами {269} только как красота страшная, наводящая ужас. Мы должны представлять себе их не такими, какими они представлялись Хэзлитту — «уродливыми сеятельницами зла, бесстыдными пособницами порока, злобствующими в силу своей неспособности радоваться, возлюбившими дело уничтожения, ибо сами они — создания нереальные, бесплотные, наполовину несуществующие, надменные в своей полной отрешенности от всех людских симпатий и в своем пренебрежении ко всем людским делам»; нет, мы должны представить себе их такими, каким рисуем в своем воображении воинствующего Христа, который бичом изгнал ростовщиков — глупцов, отрицавших его. Христос олицетворяет в наших глазах идею высшего божества, высшей любви, и подобную идею следует воплотить в постановке «Макбета» на сцене. В данном случае три ведьмы олицетворяют божество, которое ставит двух смертных, Макбета и его супругу, на наковальню и сокрушает их, потому что они оказались недостаточно крепки и не выдержали испытания. Обещая женщине корону для ее мужа, льстя ей без всякой меры, нашептывая ей о необычайной силе ее характера и об ее исключительном уме; нашептывая мужчине об его бесстрашии, это божество сжигает их, потому что они не устояли против огня.

Посмотрите, как умело убеждают эти духи Макбета и леди Макбет, когда те не вместе, когда их «обрабатывают» поодиночке! Прислушайтесь, как льется речь каждого из супругов; они прямо-таки опьянены силой, исходящей от этих духов, хотя и не замечают их присутствия.

Но обратите внимание на те моменты, когда эти двое оказываются вместе. В лицах друг друга они замечают что-то очень странное, и каждый мучительно пытается вспомнить: «Где я видел или чувствовал то, что вижу сейчас?» Каждый становится скрытным, настороженным человеком, исполненным опасений и готовым защищаться. Поэтому здесь нет бурных словоизлияний, и их встреча напоминает осторожное сближение двух животных.

Что же они видят? Призрака, обхватившего ноги, повисшего на шее или, как на старом полотне Дюрера, шепчущего что-то на ухо? Но зачем же, спросите вы, эти призраки принимают столь ужасный вид, если мы только что говорили о них как о богоподобных существах, похожих на воинствующего Христа? Ответ напрашивается сам собой. Разве не может призрак принимать формы столь же многообразные, как многообразны тела людей, как многообразна человеческая мысль? Ведь эти духи суть не что иное, как многообразные души природы, безжалостные к слабым, однако повинующиеся тем, кто повинуется.

Но обратимся теперь к появлению на пиру призрака Банко.

Вся пьеса подводит нас по восходящей линии к этому кульминационному пункту, после чего движется по нисходящей к концу. Именно в этот момент произносятся самые страшные слова в пьесе, именно тут нашему взору предстает самое поразительное зрелище. Для того чтобы подойти к этому моменту подобающим образом и со знанием дела, то есть артистически, надо исключить такое решение {270} спектакля, когда в течение первых двух актов персонажи ходят по земле, а в третьем акте вдруг являются на ходулях, ибо в этом случае большая правда оборачивается большой ложью, а призрак Банко не производит на нас никакого впечатления.

С самого начала в этой пьесе должна царить возвышенная атмосфера, более величественная, чем та прозаичная, буднично приземленная атмосфера, к которой мы привыкли в повседневной жизни, поскольку главное здесь — фантазия, полет воображения (вещь, как это ни странно, презираемая), то, что называют духовным началом.

Необходимо дать лам, зрителям, понять: дух хотел бы увидеть, что леди Макбет готова скорее погибнуть, чем подчиниться тому влиянию, которое он оказывает. Нам должны показать, как этот дух приходит в ужас, видя, что его влияние подчинило ее.

Ничего подобного мы в театре не обнаруживаем. Мы не понимаем, почему ведьмы не оставляют в покое Макбета и его жену; это вызывает у нас довольно неприятное чувство. Но разве такое чувство следовало бы внушить нам? Нам показывают ряженых, чертей с вилами у котла, каких-то маленьких, похожих на комаров, тварей из рождественской сказки для детей, но никогда мы не видим на сцене бога, духа, которого нам должны бы были показать, то есть прекрасное, спокойное и суровое создание, требующее, чтобы герой был по меньшей мере героичен.

Персонажи Шекспира сплошь и рядом люди слабые; леди. Макбет, может быть, слабейшая из них, и если мы имеем тут дело с красотой — а это, безусловно, так, — то это не величественная красота, а красота болезненная.

Прочитав пьесу, мы вольны сами додумывать эти характеры, строить собственные предположения, потому что Шекспир каждому из нас дает такую возможность. Тут есть широкий простор для игры читательской фантазии, так как многое оставлено недосказанным. Впрочем, высказано вполне достаточно для того, чтобы почти все выразительно обозначить. Для ума, наделенного богатым воображением, эти духи ясно очерчены, а для умов, лишенных воображения, плоды фантазии всегда желанны — они жадно поглощают их, как, должно быть, поглощала Ева запретный плод.

Поэтому если режиссер обладает воображением, он должен представить публике плоды своей творческой фантазии.

Но только посмотрите, с каким неблагодарным материалом ему приходится работать! Что может он создать из такого хлама, как декорации, костюмы, фигуры, движущиеся в том или ином освещении? Разве этот материал подходит для тонкой работы воображения? Как знать, может быть, и подходит; может быть, он ничем не хуже мрамора или материала, из которого возводят соборы; может быть, все зависит от способа использования.

Ну а коли так, пусть режиссер вернется к своему материалу и исполнится решимости вытрясти из него всю пыль и вдохнуть в него подлинную жизнь — жизнь воображения. Ведь в искусстве подлинна только она, жизнь воображения. В искусстве воображаемое и есть действительное, и ни в какой другой современной пьесе {271} эта истина не проявляется с такой чрезвычайной наглядностью, как в «Макбете».

Кое‑кто скажет, что, мол, Шекспир жил в удивительно суеверный век или что, мол, действие «Макбета» происходит в такую эпоху и в такой стране, где все было насквозь пропитано суевериями.

Черт возьми, да неужели идея призрака, идея духа настолько странна? Тогда, значит, странен и неестествен весь Шекспир, и мы должны поскорее сжечь большинство его творений, поскольку нам не нужно в XX веке ничего такого, что можно было бы назвать странным и неестественным. Нам нужно лишь такое, что мы можем ясно понять, а эти пьесы — как их ставят на сцене — не ясны для понимания, потому что дурацкое появление привидения — вещь не очень понятная, хотя, по-моему, всем ординарным умам следует напоминать о реальности присутствия духов вокруг нас.

Но как сможем мы сделать это должным образом, если в центре нашего внимания окажутся Макбет и его супруга, Банко и его конь, троны и столы, заслонив собой от нас подлинную сущность трагедии?

Если мы не увидим этих духов еще до того, как приступим к работе над постановкой, мы не увидим их никогда. Разве может увидеть духа тот, кто станет искать его за театральным занавесом? Нет уж, человек, который задастся целью поставить эти пьесы так, как, может быть, хотел бы видеть их поставленными сам Шекспир, должен будет насытить все и вся в них ощущением духовного. А для этого необходимо, чтобы он решительно избегал всего сугубо материального и рационального, или, вернее, всего того, что выставляет напоказ только свою материальную оболочку, ибо тогда зритель упрется в нечто плотное и непроницаемое и должен будет довольствоваться музыкой ритма, которая звучит у Шекспира не только в речи, но и в самом дыхании, в напоенной ароматами атмосфере его пьес.

В заключение — несколько слов в более практическом плане. Приведись мне быть учителем молодого человека, который взялся бы поставить «Макбета», я поступил бы так, пройдя вместе с ним от начала до конца всю пьесу, я бы в каждом акте, в каждой сцене, в каждой мысли, в каждом поступке, в каждом звуке выявил присутствие того или иного духа. И с помощью всех средств, имеющихся в нашем распоряжении, таких, как выражение лиц актеров, костюмы, декорации, свет, линия, цвет, движение и голос, я снова и снова напоминал бы о присутствии на сцене этих духов. Вот тогда появление призрака Банко на пиру не вызвало бы у нас глупый смешок; мы увидели бы в этом нечто оправданное и жуткое. Ведь мы бы с таким трепетом ждали его появления, были бы так настроены на этот миг, что почувствовали бы присутствие призрака прежде, чем увидели бы его.

Это было бы естественной кульминацией, естественной развязкой; начиная с этого момента я, используя выражение лиц актеров, костюмы и декорации, устранял бы одного за другим духов {272} со сцены, покуда на подмостках не осталось бы лежать лишь тело Макбета — горсть пепла после всепожирающего пожара.

Благодаря этому удалось бы преодолеть то презрительное отношение, которое вызывает у нас, зрителей, появление на сцене призрака, и прежде чем публика успела бы что-либо понять, мир духов снова стал бы в ее глазах чем-то возможным. Наше сознание вновь открылось бы для восприятия незримого, и мы поняли бы, как много правды заключено в словах Гамлета: «И в небе и в земле сокрыто больше, чем снится вашей мудрости, Горацио»[[325]](#footnote-156).

1910 год

Перевод В. В. Воронина

## Символизм[[326]](#endnote-172)

|  |
| --- |
| Человек, сознает он это или нет, трудится и существует в мире символов и через посредство символов. Скажу больше: самыми благородными считаются те эпохи, которые умеют лучше распознать значение символического и выше его оценить.  Карлейль[[327]](#endnote-173) |

Право же, символизм вполне добропорядочен; он разумен, пристоен и общеупотребим. Ему не свойственна театральность, понимаемая как нечто крикливо безвкусное, но тем не менее он составляет самую сущность театрального искусства, если правомерно считать его одним из изящных искусств.

Символизма не следует бояться: он сама деликатность. Его язык одинаково легко понятен как королям и знатным лицам, так и пахарю или матросу. Некоторые люди боятся символизма, хотя трудно понять почему. Порой эти люди приходят в страшное негодование и намекают, что символизм ненавистен им по той причине, что в нем‑де есть что-то нездоровое и опасное. «Мы живем в век реализма», — говорят они в оправдание своего неприятия символизма. Но при этом они неспособны объяснить ни почему они воспользовались символами, чтобы сказать нам это, ни почему они всю свою жизнь пользовались теми самыми символами, которые считают чем-то непостижимым.

Ведь символизм не только лежит в основе всего искусства; он лежит в основе всей жизни, ибо жизнь становится возможной для нас лишь с помощью символов; мы употребляем их постоянно.

Символами являются и буквы алфавита, и цифры. Символами широко пользуются химики и математики. Все монеты мира — символы, и деловой мир с доверием относится к ним. Символы — корона и скипетр королей и папская тиара. Произведения поэтов {273} и живописцев, зодчих и скульпторов полны символики. Художники древности, будь то в Китае, Египте, Греции или Риме, и художники нашей эры, творившие во времена после Константина, понимали и ценили символ.

Музыка символична по самой своей сущности и доступна для понимания только благодаря использованию символов. Все виды приветствия и прощания символичны и основаны на применении символов, и даже наше последнее выражение любви к умершим принимает форму символа-памятника, водружаемого на их могиле.

По-моему, никому не следовало бы ни ополчаться против символизма, ни бояться его.

1910 год

Перевод В. В. Воронина

## В защиту художника[[328]](#endnote-174)

Художник непонятен только потому, что и мысли его и поступки естественны. Широко распространенное представление о художнике не соответствует действительности.

Искусство, может быть, живет и не ради искусства, но художник, человек искусства, безусловно, живет ради того, чтобы быть художником. Иначе говоря, он эгоист до мозга костей.

Он ищет счастья — и находит его. О всяком ли человеке можно сказать это?

Художник находит счастье в труде, и когда он видит, что работа больше не приносит ему счастья, он бросает ее и принимается за новую.

У художника могли бы быть и другие побудительные причины к труду, но все это — причины неудовлетворительные.

Он мог бы, как солдат, трудиться во имя долга либо, как священник, из благочестия. И еще он мог бы, уподобясь финансисту с Уолл-стрит, трудиться ради денег или, подражая глупцу, ради славы. Он мог бы трудиться из любви к приключениям или ради получения дворянского титула; для поддержания традиции или для того, чтобы создать себе имя — негромкое имя, которое поможет историку, либо прославленное имя, которое введет историка в заблуждение; трудиться из прихоти или забавы ради.

Но художник не настолько мудр, не настолько велик, не настолько глуп, чтобы поступать так. Он просто не такой, как все. Он трудится ради счастья трудиться. Не испытывая в жизни ничего, кроме горя, он неустанно ищет счастья в своем труде — и находит его. Счастье приходит к нему, приходит изо дня в день.

Он огорчен тем, что не может похвастать всеми высшими добродетелями, которыми обладают лорды и леди и прочие демократы страны. Сознавая, что именно это высшее благородство, это обостренное чувство чести, эта чистейшая чистота, это христианское бескорыстие подняли их на ту высоту, где они пребывают, дали {274} им то, что они имеют, и научили их тому, что и каким способом следует отдавать ближним, он с неизбежностью впадает в скорбь, а поскольку у него, кроме его труда, кроме его искусства, ничего в жизни нет, он обращается к своему искусству как к другу, и вот он уже счастлив.

Художник не может разделить свое счастье с другими, и в этом — его эгоистичность. Он не может поделиться своим счастьем, потому что оно не материально; это счастье — свобода.

Вы не верите тому, что я говорю? Вы думаете, я это не всерьез? Если так, то простите меня за то, что я пошутил над вами.

И все-таки я говорю чистую правду: художник непонятен только потому, что и мысли его и поступки естественны. Быть непонятным не значит ни быть великим, ни быть ничтожным. Это означает лишь великую печаль, и, не будь у художника подлинного счастья, ради которого он трудится, эта печаль стала бы его повелительницей.

Будем надеяться, что сейчас в мире живет немного художников; не станем завидовать им: не будучи ни великими, ни малыми мира сего и не имея за душой ничего, что мы могли бы украсть у них прежде, чем они сами нам это предложат, художники являются лишь органической частью природы, а нам известна ее общедоступность. И богач и нищий могут одинаково греться на солнышке; и священник и солдат могут по собственному усмотрению нарушить тишину; и женщина и глупец могут оборвать цветущий розовый куст или выщипать перья из крыльев птиц, а коли так, разве не вольны все люди на свете превозносить до небес или разносить в пух и прах творение художника? Вот если бы он был составной частью цивилизации, а не частицей самой природы, предусмотрительные законодатели не позволили бы людям пользоваться этой привилегией возвеличивать или сокрушать его произведения.

Вместе с тем именно потому, что художник является неотъемлемой частью природы, он никогда не копирует природу. Зачем ему это? Ведь все, что бы он ни создал, будет естественным, настоящим; уж кому-кому, а художнику нет нужды быть имитатором.

Посмотрите, как похож художник на все прочие создания природы, за исключением человека — Человека, который так возвысился над ее грубыми и тонкими проявлениями! Как художник упрям, как своеволен! И до чего он переменчив, воплощенная непоследовательность! Он непостоянен, как луна, и так же, как луна, любим влюбленными; он бурен и спокоен, как море, — море, которое вы так восхваляете. Почему вы его расхваливаете? Есть ли в нем что-нибудь, за что вы могли бы поручиться?

Разве можно связать море контрактом? Точно так же нельзя связать контрактом и художника. Чем руководствуется морская волна, когда она ласково набегает или яростно обрушивается на берег? Так и художник ничем не руководствуется, когда ищет счастья в игре, — может быть, странной игре, но игре. Движется солнце или стоит на месте? Кто знает? И скажите — оно движется {275} ради денег? Или позирует ради славы? А луна и звезды — что делают они? И чем они руководствуются в своих действиях? Знает ли кто-нибудь ответ? Может, ими движет благочестие или любовь к приключениям? Не может быть, чтобы они вели себя так, а не иначе просто потому, что они должны это делать, а не потому, что делать это — естественно! Тогда, выходит, природа — само безобразие, ибо разве может рабское повиновение быть прекрасным? И может ли иметь какую-нибудь ценность бесполезное? Но тем не менее луна и звезды прекрасны.

Как все это непостижимо, как естественно! Это единственное, что может сказать природа в свою защиту перед лицом всех обвинений, которые когда-либо выдвигались против нее человечеством, перед лицом всех тех невежественных и напрасных исследований, тщащихся найти разгадку тайны настолько великой, загадки настолько простой, что на них нет ответа, потому что никакого ответа и не нужно.

И вот то единственное, что может сказать в свою защиту художник: он составляет одно целое с природой, повинуется законам природы, остается в живых или гибнет вместе с природой, и если человечество враждебно природе, если человечество, обладая большими достоинствами, чем достоинства солнца, моря и четырех ветров, покорило природу, то, значит, человечество покорило также и художника.

Алассио, 1911 год

Перевод В. В. Воронина

## Пьесы Шекспира[[329]](#endnote-175)

В маленькой книжке, изданной в 1905 году[[330]](#footnote-157), я взял на себя смелость согласиться с мнением тех, кто считает, что пьесы Шекспира написаны не для сцены, а для чтения. Этого мнения, по-видимому, придерживаются многие. И тем не менее я испытал большое удовлетворение, когда нашел впоследствии у Гете следующие высказывания:

«Шекспир по праву принадлежит истории поэзии, в историю же театра он вошел случайно».

«Весь метод изложения у Шекспира таков, что не все у него поддается реальному сценическому воплощению».

«Сама узость сценических возможностей принуждает его к самоограничению»[[331]](#endnote-176).

Гете пришел к этому выводу не в начале своего жизненного пути, а в конце его, после того как на собственном опыте работы в театре убедился в том, что литература и сцена суть вещи, друг от друга независимые, и что они должны и существовать независимо одна от другой. Я по-прежнему держусь того мнения, {276} что пьесы Шекспира не предназначены для представления на сцене, тем более что, работая в последнее время над постановкой нескольких шекспировских пьес, я имел случай порыться во многих, с позволения сказать, «изданиях» Шекспира и был поражен следующим фактом: люди, считающие Шекспира мастером театрального искусства, выбрасывают из текста его пьес отдельные строки, пассажи, а то и целые сцены, то есть те слова, пассажи и сцены, которые, по их убеждению, писались для театра.

Ведь это же в высшей степени странно: сперва объявить вещь совершенной, а потом взять и изуродовать ее. Если режиссер хочет сделать в пьесе купюры, полагая, что в результате она станет более понятной для публики, он может поступить так, при том, однако, условии, что он не объявляет в то же время верхом совершенства мастерство Шекспира-драматурга. Драма — самое народное искусство; она предназначается для людей, и если Шекспир не выразил свою мысль в понятной для людей всех времен форме, то постановщик не поправит теперь дело с помощью изъятия из пьесы больших кусков текста.

В «Гамлете» режиссеры обычно опускают длинный монолог, начинающийся словами «Как все кругом меня изобличает»[[332]](#footnote-158), утверждая, будто он «не работает на пьесу». Все-таки это ни на что не похоже: позволять режиссерам судить да рядить о том, что «работает», а что «не работает» на пьесы Шекспира, после того как решение принял сам Шекспир! Другие пассажи вымарываются из пьесы на том основании, что режиссеры считают их грубыми или опасаются, что их сочтет грубыми публика. Вымарайте из второй сцены третьего действия разговор Офелии и Гамлета, когда он лежит у ее ног, и характер Гамлета лишится значительной части своей силы. Офелия, женщина немалого ума, превратится в жеманную барышню-дебютантку викторианской эпохи, Гамлет же предстанет нашему взору не как человек своего времени, мало думавшего о приличиях, а как пастор, читающий нравоучения.

Разумеется, цензор станет возражать против этого и других таких пассажей в пьесах Шекспира и будет совершенно прав, потому что пьесы эти не писались для сцены; они писались для чтения. Если вы хотите сыграть их, играйте их целиком или не играйте вовсе[[333]](#footnote-159). Утверждать, что удаление небольшого отрывка не повредит подобному произведению, так же нелепо, как утверждать, что удаление такой незначительной части человеческого тела, как глаз, не причинит вреда всему организму.

Столь бесцеремонное обращение с великими пьесами отнюдь не является признаком культуры; скорее уж это проявление крайнего бескультурья. Выдвигается и другой довод в пользу сокращений: {277} спектакль, мол, не должен длиться дольше определенного времени. Но при чем тут время? Если спектакль хорош, нам не важно, как долго он длится, если же спектакль плох, его следует сократить, и посему режиссер, пекущийся о сокращении времени представления, выдает свое опасение, что пьеса будет плохо поставлена. Разве может быть слишком много чего-то хорошего? Притом пьесу Шекспира вполне возможно сыграть всю целиком в течение вечера, если только механизмы едены не усложнены до такой нелепой степени, что на перемену декораций между актами уходит по двадцать минут, а актеры не делают слишком длинных пауз после каждого слога и стараются чуть быстрее шевелить мозгами. Не что иное как эта медлительная манера произнесения шекспировского текста привела к тому, что Шекспир стал наводить скуку на столь многих зрителей. Подумать только, в пьесах Шекспира столько бурных, страстных сцен, написанных с поразительной яркостью, сцен более страстных, чем в пьесах итальянцев, однако мы играем их тягуче, томительно медленно, а потом удивляемся, когда в Англию приезжает какой-нибудь Грассо[[334]](#endnote-177) и показывает нам, как мы должны говорить на сцене, как играть, как изображать внезапность и безумие страсти. Мы же, судя по всему, начисто забываем о том, что страсть — это своего рода безумие. Мы привносим в нее сухую логику и выражаем ее голосом судьи или математика. В нашей передаче она приобретает нечто общее с подсчетом выручки, так что у нас Дездемону душит не Отелло, а лавочник. У эмоциональных, темпераментных актеров Англии нет оснований быть довольными собой, покуда они не проснутся и не погонят с подмостков и из театров всю эту слишком уж неторопливую в речах и неповоротливую на сцене актерскую братию.

Может быть, тогда пьесы Шекспира получили бы должное сценическое воплощение? Нет, они не получили бы его даже тогда. Да соберись вместе самые прекрасные и самые темпераментные актеры, каких только видывал свет, и попытайся они сыграть «Гамлета» — даже и тогда им не удалось бы дать верную трактовку этой пьесы, потому что верно поставить и сыграть «Гамлета», боюсь, невозможно.

1908 год

*Примечание*. И тем не менее уже после того, как были написаны эти строки и первое издание этой книги в 1911 году вышло в свет, я сам попытался поставить «Гамлета» — шекспировского «Гамлета»! — в Москве. Почему я предпринял такую попытку, зная, что это невозможно? Причин было несколько. Я хотел подкрепить мое убеждение. Я хотел, чтобы людям открылась истина. Кроме того, я хотел побороться с трудностями и поупражнять мои режиссерские способности (ибо до этого я за многие годы не поставил ни одной пьесы). Вдобавок ко всему я хотел сделать то, чего хотели от меня мои друзья.

Удовлетворен ли я? Да. Теперь я еще глубже, чем когда бы то ни было, убедился в том, что пьесы Шекспира несценичны и смотреть {278} их в театре скучно. Как, впрочем, и в том, что толпа больше всего любит пестрое смешение художественных принципов в театре, в архитектуре или в музыке. Если вы спросите меня, хорошо ли показал себя Московский Художественный театр, я отвечу: «Очень, очень хорошо», но не стану при этом утверждать, что он свято следовал принципам — руководящим принципам нашего искусства.

Если бы он был вереи принципам, он закрыл бы свои двери для публики еще три года тому назад, когда я объяснил его руководителям, что это для них единственный правильный путь. При всем том он остается первым театром в Европе — он царствует в аду.

1912 год

Перевод В. В. Воронина

## Призыв к двум театрам[[335]](#endnote-178)

|  |
| --- |
| Избегай таких занятий, в которых плоды труда умирают со смертью труженика.  Леонардо да Винчи |

По-моему, если мы прислушаемся к словам Леонардо да Винчи, не отдавая дань современной привычке впадать в раздраженный тон и оспаривать все авторитеты, это принесет нам только пользу.

«Избегай таких занятий… в которых… плоды труда… умирают со смертью труженика».

Эти слова обрушиваются на нас, людей театра, как ушат холодной воды, но зато потом они оказывают возбуждающее, стимулирующее действие, во всяком случае — на меня.

Ведь мы, работники театра, как раз и занимаемся таким трудом, плоды которого умирают со смертью труженика. Как деятелю театра, мне совсем не по вкусу предостережение Леонардо, но оно побуждает меня задуматься о моем призвании, о моей театральной профессии. Да, плоды нашего труда, безусловно, умирают со смертью труженика. Должен ли я избегать моих театральных занятий? Я потираю лоб, наморщившийся от глубокой думы. Ломаю голову над ответом. Что же, выходит, наш труд — это как трава, которая «утром зелена и растет, а вечером скошена, высохла и увяла»?

Я должен немного поразмыслить над тем, нельзя ли сделать плоды нашего труда если и не бессмертными, то хотя бы достаточно долговечными. Кстати, почему это две музы покровительствующие нам, Мельпомена и Талия, считаются такими уж бессильными? Остальные семь муз, по-видимому, всесильны — отчего же не всесильны наши? Вероятно, все семь завидуют популярности наших двух покровительниц. Может быть, нам удалось бы задобрить этих семерых, пойдя на компромисс с ними? Может, сказать им {279} так: «Хотите, мы сотворим легкий, эфемерный театр, который возложим в качестве жертвы на ваш алтарь, а вы со своей стороны позволите нам создать… или, вернее, совместно с двумя нашими музами вдохновите нас на создание долговечного театра, который сохранится и после того, как умрем мы, его создатели?»

И тут я вспоминаю, что мы живем в XX веке и что у меня нет никакой возможности пойти к оракулу и обратиться к нему — а через него к музам — с этой просьбой. И в голову мне приходит мысль, что положение наше, черт возьми, не так уж плохо, как это казалось с первого взгляда!

После минутного размышления я осознаю: ведь именно потому, что на дворе XX век, только лишь от нас и зависит, захотим мы или нет создать долговечный театр, а если мы захотим его создать, то мы сможем это сделать, притом без какого бы то ни было предварительного задабривания семи прочих муз, без предлагавшегося мною принесения им в жертву театра недолговечного.

Продолжая так размышлять, я далее спрашиваю себя: а почему бы не создать долговечный театр и наряду с ним театр преходящий, наподобие того, как существуют же бессмертный дух и бренная плоть?

Кто-нибудь из читателей не преминет заметить, что у нас уже имеется театр, обладающий и душой и телом, в чем-то вечный, а в чем-то тленный; актер, освещение, декорации, танцы и пение — все это, скажет он, смертно, как смертна плоть, тогда как поэтическое слово пребудет в веках, как бессмертная душа. Притом он еще пояснит, что лучшая сторона театра остается жить, а худшая — подвержена смерти.

Так вот, простите меня, но я вынужден повторить еще раз: я принадлежу к цеху работников театра и по этой причине буду стойко защищать его интересы — держаться до последнего патрона! Я не позволю морочить мне голову разговорами о чудесах духовности у Шекспира, Синга, Шеридана и так далее. Согласен, их творчество долговечно и чудесно; но если нельзя сделать долговечным также и наше сценическое творчество, то я постараюсь выяснить, *почему* оно не может быть долговечным.

Кто-нибудь из вас, может быть, скажет мне в утешение: «Но разве красавица бабочка менее прекрасна оттого, что красота ее недолговечна?» Меня сейчас это не интересует, как не интересуют и любые другие похвалы недолговечному. Сейчас меня интересует долговечное, и прежде всего вопрос о том, можно ли сделать долговечным наш театр.

Если один вид творчества почитают за присущую его природе способность сохраняться в веках, то, спрашивается, что мешает нашему творчеству приобрести такую же способность, с тем чтобы и его окружили таким же почтением?

По-моему, было бы совершенно несостоятельно утверждать, что оно не имеет права на долгую жизнь, «поскольку эфемерна сама его природа». До того как пройти через многочисленные этапы в своем развитии, бриллиант тоже бывает непрочен, но, достигнув определенного {280} состояния, он приобретает исключительную прочность и долговечность.

Обратившись с подобной аналогией к миру искусств, мы обнаружим, что скульптура, например, весьма недолговечна при определенных условиях и на определенных этапах и долговечна при других условиях. Тот самый человек, который советует нам избегать «таких занятий, в которых плоды труда умирают со смертью труженика», изваял статую, явившуюся чудом своего времени, но изваял он ее из глины, и она вскорости погибла. Тогда как бронзовая головка Будды, что лежит передо мной на столе, была создана задолго до рождения Леонардо и сохранилась до наших дней. Поэтому напрашивается вопрос: коль скоро скульптура бывает и долговечной и недолговечной, то не могут ли и рукотворные плоды нашего труда тоже стать долговечными, если мы придадим им такое свойство?

Задуматься над этим вопросом меня побудили вовсе не те причины, которые припишут мне некоторые истолкователи моих слов и поступков: дескать, я размечтался во Флоренции о прекрасном будущем и предался туманным фантазиям. Ничего подобного. Задумался я над этим, просматривая номера американских газет, в которых подробно освещались и иллюстрировались фотографиями многочисленные постановки в коммерческих театрах, в так называемых «художественных» театрах, в театрах-варьете и в театрах на открытом воздухе; мне пришло в голову, что еще никогда в жизни я не видел такого апофеоза, пустой траты сил и средств.

«Да знают ли они, — подумал я, — что если бы суммы денег, выброшенные на эти аляповатые, мишурные поделки, которым не пристало именоваться “искусством”, были потрачены с толком, с должным чувством ответственности и меры, с трезвым сознанием взрослого человека, а не с бездумностью ребенка, мир обогатился бы, получив нетленные произведения искусства вместо ежегодной кучи мусора высотой с памятник Вашингтону?»

Теперь еще одна оговорка, чтобы вы не поняли меня превратно. Не подумайте, что я вознамерился сразиться с ветряными мельницами. Я вовсе не собираюсь бросаться с копьем наперевес на театральных предпринимателей, поставляющих товары, из которых в конечном счете образуется эта пирамида отбросов.

В нашей кампании, имеющей целью осуществить прорыв к лучшему театру, торговцы от театра играют роль войска. Мы не потеряем в бою ни на одного солдата больше, чем необходимо. О них мы заботимся в первую очередь, и, в конце-то концов, поставщикам театральных зрелищ будет выгодней торговать вещами непреходящей ценности, которые, как известно, стоят куда дороже, чем вещи-однодневки.

Ну как, понятна теперь моя мысль? Как видите, я собираюсь прочно обосноваться на практической почве и с этой практической позиции изучать подступы к земле обетованной, а потом и отправиться в путь по направлению к ней.

Если подумать, не так уж непрактично надеяться на то, что {281} в один прекрасный день выдающийся президент или крупный церковный деятель употребит применительно к какому-нибудь национальному качеству эпитет «театральный» как большой комплимент. Пока же эти высокопоставленные лица употребляют слово «театральный» лишь для того, чтобы указать на какой-нибудь недостаток. Их дурному примеру следуют и другие.

Итак, давайте рассмотрим вопрос о том, что можно назвать «недолговечным» театром, а что — театром «долговечным», после чего разберемся в том, чем является сегодняшний театр: театром долговечным, театром недолговечным или ни тем, ни другим. Таким образом, мы затронем под конец главную причину, по которой затеяли весь этот разговор.

### Долговечный театр

|  |
| --- |
| Я пребываю в сердце каждого. Память и знание, утрата памяти и знания — все это от меня. Две сущности есть в этом мире: смертное и вечное. Все живое смертно, а безучастный вечен.  «*Бхагавадгита*»[[336]](#endnote-179) |

Что такое долговечный театр? Нам придется вообразить его, ибо театр этот не существует.

Прежде всего он должен иметь свою долговечную драму. Не несколько более или менее долговечных драм — одну неизменную драму. Такая драма должна быть выше всякой критики и обладать свойством, приписываемым драматургии Шекспира: она должна быть на все времена. Для того чтобы стать долговечней шекспировской драматургии, она, вероятно, должна быть драмой религиозной. Ведь религиозные драмы, пусть их и не играют в Лондоне или Нью-Йорке, сохранились до наших дней; их разыгрывают во многих уголках земного шара, и живы они вот уже много столетий. Может быть, вовсе не религии придали им долговечность, а может быть — как раз они, но в любом случае их долговечность обусловлена жизненной силой и благородством самих этих произведений.

Примеры можно легко найти в истории драматургии. Но представляется более чем вероятным, что, если мы ныне, в XX веке, зададимся целью создать долговечную драму, нам захочется сделать ее более долговечной, чем любые драмы предыдущих веков.

Может быть, представление этой драмы будет длиться целую неделю. А может быть, и месяц. Больше того, я смею утверждать, что оно может продлиться 365 дней.

Говоря это, я, понятно, не имею в виду драму, подчиняющуюся правилам, которые были установлены Аристотелем и нарушены его учениками. Я пытаюсь придумать что-то новое, хотя кое-кому из вас, возможно, покажется, что ничего нового я не придумал; {282} ведь если взглянуть на дело более любознательно, мы, быть может, обнаружим, что такие драмы уже существуют. Вот мы думаем, что идея Панамского канала — идея новая, но если как следует порыться в истории, мы, несомненно, обнаружим, что аналогичные идеи существовали уже три тысячелетия тому назад. Но ведь никто не смеется над идеей Панамского канала только потому, что она так грандиозна.

Я думаю, когда приспеет время и люди разыграют драму, длящуюся 365 дней, мы не должны будем высмеивать ее за огромность ее масштабов.

Драма, долговечная драма, должна иметь дело с истиной (или с действительностью, если вы предпочитаете на первых порах называть ее так), а не с фантастикой.

Как я уже писал в других своих сочинениях, мои симпатии склоняются к безмолвной драме — именно в силу того, что я верю в долговечную драму и страстно желаю ее появления. Я по-прежнему упорно верю в то, что самой долговечной драмой явится драма безмолвная.

И однако же я на собственном опыте убедился в существовании написанной, насколько я понимаю, драмы, длительность жизни которой измеряется эпохами.

Драма должна быть всемирным достоянием, так чтобы ни одна страна, ни один народ не пожелали уничтожить ее. Она должна принадлежать всем — и вам, и мне.

### Преходящий театр

Говоря о преходящем театре, я меньше всего хочу, чтобы у вас сложилось впечатление, что слово «преходящий» я употребляю в смысле «не заслуживающий внимания». Я употребляю его для того, чтобы провести различие между недолговечным театром и театром долговечным, чтобы отделить один театр от другого. При этом я совсем не хочу сказать, что недолговечный театр хуже долговечного; я только подчеркиваю отличие первого от второго.

И еще я не хочу, чтобы у моих читателей сложилось впечатление, что под преходящим театром я подразумеваю театр сегодняшний.

Для того чтобы лучше нарисовать в своем воображении такой театр, вспомните различные периоды в истории театрального искусства, возьмите в каждом из них те стороны, которые наименее устойчивы, наиболее эфемерны, и вообразите теперь, что они еще менее устойчивы, еще более эфемерны, — вот вы и составили представление о том, что это такое.

Рассмотрим теперь преходящий театр в том же порядке, в каком мы рассматривали театр долговечный.

Итак, драматургия.

Все должно быть непринужденным, непосредственным. Всякая словесная ткань должна быть импровизацией. В танце должна быть {283} полная свобода, какая бывает в народных танцах; в пении тоже должна царить импровизация. И в тех случаях, когда персонажи разговаривают, и в тех случаях, когда персонажи поют (в операх), мы можем обнаружить в прошлом множество прецедентов такого подхода. В Италии XV и XVI веков жили настоящие мастера импровизационного искусства; доказательством недолговечности искусства импровизации может служить тот факт, что до нас не дошло почти никаких его образцов, кроме того, что сохранила комедия Мольера; у Мольера же, само собой разумеется, диалог в высшей степени отточен и отшлифован, так что он доведен почти до состояния нетленности.

О сегодняшних эстрадных представлениях можно в известной степени говорить как о легкой форме преходящей пьесы. Я сказал «легкой», а не «низшей» по той простой причине, что я не считаю эту форму низшей. Если же кто-нибудь не согласится со мной, пусть попробует поимпровизировать хотя бы в том объеме, в каком импровизируют артисты эстрады; убедившись, какая это трудная задача, он, я думаю, больше не захочет называть ее «низшей» формой.

Немало импровизации можно обнаружить также в цирке, во всяком случае в цирках старого образца (может быть, слегка подновленных), с которыми мы встречаемся в Европе. Я не знаком с американскими цирками, но думаю, что они не уступят европейским по части импровизации.

Время от времени я пытался быстро записывать диалог между клоунами в цирке, и он во многом похож на диалоги в пьесах Мольера; в основном они строятся практически одним и тем же способом, но в записи разговор клоунов совсем не смешон. В самый конец диалога всегда ставится то, что, по их расчетам, должно вызвать пароксизм смеха у слушателей, а все остальное является лишь подготовкой, имеющей целью настроить публику на ожидание.

Мне лично не приходилось слышать импровизирующих певцов, но я слышал, как импровизируют музыканты-инструменталисты, которые бродят весенними и летними вечерами по улицам Флоренции; иной раз их импровизации настолько хороши, что они разубедили бы любого скептика, считающего импровизацию чем-то невозможным.

Я не считаю нужным упоминать об искусстве Востока, когда речь идет о возможных путях развития искусства западного, и объясняется это, конечно, не недостатком пиетета с моей стороны по отношению к восточному искусству и его перспективам, а существующей опасностью слишком раннего знакомства со зрелыми чужеземными плодами развития того искусства, которое должно с самого начала развиваться на своей родной почве.

После многолетних трудов и поисков путей и способов создания театра, контуры которого наконец начнут все более ясно обозначаться с каждым днем, можно будет обратиться за помощью и поддержкой к искусству Востока. Но пока что мы не станем его {284} касаться, хотя импровизация, несомненно, все время практикуется во многих краях Азии.

По-моему, импровизаторы драм должны будут ограничиться легкими сюжетами, с которыми им не жаль расстаться; импровизации на такие темы, как Ромео и Джульетта, Кориолан, Юлий Цезарь или фараоны, по-видимому, звучали бы фальшиво; вероятно, именно поэтому клоуны бессознательно выбирают темы вроде ограбления ближнего или натягивания проволоки, чтобы ближний растянулся, споткнувшись на нее. Ведь об этих мелких кознях можно забыть тотчас же после того, как они будут отыграны…

Хотя главная тема импровизаторов-комиков — это околпачивание другого человека, она раскрывается через самые разные эпизоды и многочисленные побочные варианты. А целое всегда имеет здоровую мораль, ведь околпаченным неизменно оказывается тот дурак, который мнит себя умнее другого дурака и стремится выказать свое умственное превосходство над ним.

Эта комедия редко отличается изяществом, и однако же преходящий театр должен овладеть искусством показывать свои собственные импровизированные драмы, которые были бы изящны и даже изысканны. Может быть, для этого придется отказаться от речи и перейти к танцу. Пусть только он ничем не напоминает танец жрицы перед алтарем любви — не то мы насмешим мальчика, примостившегося в углу; он рассмеется, потому что у него хороший вкус.

Нет, пусть в основу этих танцев будут положены движения смертных живых существ, уродливых букашек и более красивых насекомых — в сущности, всей недолговечной природы; или пусть в танцах, может быть, найдут выражение скоротечные периоды детства; даже хрупкость игрушек могла бы стать темой для танцевальной импровизации. Для нас имеет значение не только то, что вещь недолговечна, но и то, что она способна меняться.

### Современный театр

Современного театра я коснусь здесь только в связи с двумя другими обсуждаемыми театрами — долговечным и преходящим.

В лучшем случае этот современный театр — явление отрицательное. У него нет качеств долговечности, но он и недостаточно эфемерен. Он стоит столько же, сколько стоил бы долговечный театр, но живет каких-нибудь несколько лет. Публика современного театра гонится за последним словом и платит миллионы за то, чтобы посмотреть самую последнюю новинку, после чего нетерпеливо вскидывает голову и требует чего-нибудь еще. В сущности, современный театр олицетворяет собой торжество избалованной публики.

Поэтому я предлагаю: на грядущие века будем планировать два театра — долговечный и преходящий.

{285} И, вспомнив предостережение Леонардо: «Избегай таких занятий, в которых плоды труда умирают со смертью труженика», давайте наберемся мужества и скажем в ответ: «Нет, не так! Занимайся любимым делом и исполнись решимости придать плодам своего труда способность стойко держаться и пережить века упадка».

Флоренция, 1915 год

Перевод В. В. Воронина

## В защиту серьезного театра[[337]](#endnote-180)

Театр — это дело моей жизни, единственное, что я изучал постоянно и о чем могу судить с известной убежденностью; сразу же оговорюсь, притом отнюдь не в порядке оправдания: меня интересует только серьезный театр. И интересуюсь я им серьезно.

Вот уже много, много лет я огорчаюсь по поводу того, что у нас в Англии серьезный театр не пользуется таким уважением, как в других странах.

Старинный английский театр с его мираклями и мистериями, а затем с его елизаветинской драмой был на редкость серьезным театром. Как бы я хотел, чтобы сегодняшняя публика была добрее к нам, работникам сцены, и позволила бы нам проявлять такую же серьезность, какую позволено проявлять изобретателям, исследователям, вообще всем людям науки. Когда мы, художники, стремимся быть серьезными, нас называют «высоколобыми» интеллектуалами. Почему? Не наделяют же эпитетом «высоколобые» изобретателей, исследователей и ученых!

В последний раз английский театр мог похвастать чрезвычайно серьезной работой на своих подмостках в ту пору, когда в продолжение добрых тридцати лет хозяином «Лицеума» был Ирвинг, когда вместе с ним на сцене «Лицеума» играла моя мать Эллен Терри, а труппа театра состояла из серьезных тружеников. Именно тогда «Лицеум» стали именовать «храмом», а кое-кто начал отпускать дешевые шуточки по поводу торжественно-серьезного вида хозяина театра и торжественно-серьезной тишины, царящей-де не только за кулисами, но также на сцене и в зале. Не помню точно, кто первым начал насмешничать (по-моему, это было ерничеством весьма дурного тона) над столь серьезной сценической деятельностью, но думаю, что началось все с острот какого-нибудь ретивого «ученика» Ирвинга, которые были подхвачены шутниками, готовыми осмеять любой храм только потому, что им ненавистно все серьезное.

Если бы нам удалось сохранить эту серьезность после смерти Ирвинга, мы уже тогда смогли бы создать театр, контуры которого я обрисовал в первой моей книге, вышедшей в свет примерно в ту же пору[[338]](#endnote-181). Мною была предложена совершенно новая идея того, что нам следует предпринять, и предложена она была вполне серьезно. {286} Не продолжение театра Ирвинга, а создание нового театра! Я считал, что после Ирвинга будет лучше всего начать с новой страницы и не портить попытками имитации написанную им страницу. Я исходил из того, что появление новых великих актеров непосредственно вслед за Ирвингом едва ли возможно и что существование системы руководства театром актером-постановщиком оправдано только в том случае, если этот актер по-настоящему велик. Но люди театра не согласились со мной и продолжали держаться системы актера-постановщика в надежде со временем стать фигурами его масштаба. Пресса поддерживала и поощряла их. За четверть века, что прошли с тех пор, в Англии, да и в Европе, не появилось ни одного по-настоящему великого актера, но зато было создано несколько очень хороших актерских трупп. А ведь труппа из десяти хороших актеров, из которых, может быть, двое исключительно талантливы, образует не менее сильную комбинацию, чем один гениальный актер с группой помощников.

Но помимо этого возврата к старой идее постоянной театральной труппы, в состав которой входят десятка полтора хороших актеров вместо одного гениального, я предложил новый метод постановки пьес. Этот новый метод может принять множество разных форм, но процесс постановки для каждой из них один и тот же. Сам процесс очень прост, но поскольку он к тому же и очень серьезен, в Англии при одном упоминании о нем неизменно поднимается крик: «Не нужно нам ничего высоколобого!»

Процесс этот состоит в следующем.

Группа актеров, актрис, режиссеров и декораторов объединяется вокруг одного руководителя, подлинного художника. Он не должен быть так называемым импресарио, он не должен быть этаким «дельцом с практической хваткой», хотя такой делец с практической хваткой привлекается к делу с первых же шагов. Делец-практик не должен диктовать: того-то и того-то, мол, сделать нельзя; он должен просто-напросто выполнять указания. Это должен быть человек инициативный и знающий. Он должен преданно служить руководителю и искать пути и способы осуществления того, что от него потребуют, а не всевозможные оправдания своей беспомощности. Так, он не должен говорить: «Ваши идеи фантастичны», потому что судить об идеях — не в его компетенции. Истинные художники в театре с некоторой опаской относятся к антрепренеру современной формации. Невозможно предугадать, что он способен выкинуть: это человек необдуманных поступков. Обычный делец, не принадлежащий к сфере театра, тоже начнет внушать страх, если возьмет за обыкновение поступать так, как, говорят, поступил некий директор банка, услышав о моем предполагаемом сотрудничестве с милейшим г‑ном Кочреном[[339]](#endnote-182).

Как сообщают, Кочрену позвонили по телефону и предупредили его, что, если только он сделает такую глупость и согласится работать у меня и в моем театре, дальнейшего кредита он в банке не получит. «Практик» (так называемый «практик»!) убивает всякое искусство, когда получает власть над ним, тогда как художник {287} творит искусство. И в этом заключается огромное различие между ними.

Позвольте мне привести два ярких примера первоклассных трупп, созданных истинными художниками, в которых деловой руководитель всегда был слугой идеи и преданным другом художника. Это Немецкий театр Макса Рейнгардта, в котором коммерческую сторону дела помогал вести брат Макса Эдмунд Рейнгардт, и русский театр Константина Станиславского, чьим деловым помощником является Немирович-Данченко[[340]](#footnote-160). Оба эти помощника-распорядителя не пытаются никого шантажировать и делают свое дело, как подобает способным коммерческим руководителям. Я наблюдал за тем, как поставлена работа в театре Рейнгардта, и наблюдал за тем, как поставлена работа в театре Станиславского, притом не тогда, когда эти театры во время гастролей посещали английские берега, а у них на родине. Рейнгардт является руководителем своего театра, и Станиславский является руководителем Московского Художественного театра. Каждого окружает многочисленный штат опытных постановщиков, декораторов, балетмейстеров, литературных консультантов, историков драматургии и инженеров-механиков. Не знаю, сколько именно сотрудников насчитывает общий персонал театра Рейнгардта, но думаю, что человек двадцать-тридцать. У Станиславского таких сотрудников еще больше, потому что помимо театра он руководит тремя студиями, у каждой из которых имеется небольшой штат специалистов. В целом под его началом находится, по-моему, более ста сотрудников общего персонала, а может быть, и человек полтораста.

Как это ни невероятно, поверьте моим словам: не раз я заводил речь об этом у нас в Англии с людьми, которых считают серьезными театральными предпринимателями, и они отвечали, что подобный персонал совершенно не нужен, как не нужен и подобный деловой руководитель. Они объявляли ненужным все, что имелось и имеется по сей день в двух этих театральных центрах Европы, занимающих прочные позиции и пользующихся огромным успехом (под «успехом» я подразумеваю как художественный успех, так и успех финансовый). И в результате, вместо того чтобы иметь в нашей стране театр, организованный по образцу Немецкого театра или Московского Художественного театра, мы вынуждены лишь слушать об успехах этих двух иностранных трупп, идущих в авангарде мирового театра.

А теперь я подхожу к сути дела. Если у нас в Англии не будет создан театр, организованный на подобных же началах, все те огромные таланты, которыми обладают многочисленные серьезные английские актеры, режиссеры, декораторы и прочие театральных дел мастера, пропадут зря.

{288} За три месяца, прошедшие после моего приезда в Англию, я переговорил со многими работниками сцены, и все они выражали сожаление по поводу отсутствия у нас центрального экспериментального театра, подобного тем двум иностранным, театра, в котором они чувствовали бы себя как дома и который они фактически могли бы назвать своим домом. Ведь ныне актеров переводят из одного театра в другой с такой быстротой, что это внушает им беспокойство и тревогу и лишает их возможности должным образом оценить свои большие таланты. У нас нет дома, нам все время приходится снимать «меблированные комнаты». Это недопустимое положение, и работники любой другой профессии не стали бы мириться с ним. Предположим, работникам газет и журналов объявили, что каждые полгода их редакции и типографии будут переезжать с места на место. Много ли они смогли бы наработать в таких условиях? Да они и не стали бы работать — сказали бы, что это просто нелепо. И никому-то не приходит в голову, что столь же нелепо предлагать труппе актеров перебираться из театра в театр. Их раз за разом насильно выселяют из обжитого дома — ничто живое не может выдержать такого напряжения!

Я уверен в том, что если вы, читающие эти строки, смогли бы представить себе, как много в результате теряете вы, как много теряет Англия, вы бы подняли голос в нашу защиту. И хорошо бы, если бы вы поинтересовались, действительно ли директора банков имеют обыкновение препятствовать созданию театров, которые стремились бы к прославлению Англии.

Не знаю, почему это в Англии вошло в обычай хаять хорошие произведения искусства и чинить препоны серьезным художникам, но делается это постоянно. Я не могу здесь подробно вдаваться в этот вопрос, но, право же, странно, что кучка самоуверенных ничтожеств, лживо внушающих нам, будто «Шекспир губителен», будто английский перевод Библии невозможно читать из-за его чрезмерной утонченности, будто хорошие произведения искусства плохи, а плохие — хороши, и т. д. и т. п., способна возбуждать истерическую сторону английского характера. За примером недалеко ходить: возьмем произведения такого нашего выдающегося современного скульптора, как Эпстайн[[341]](#endnote-183). Помните статуи, изваянные им для здания Британской медицинской ассоциации на Стрэнде? А помните, какая свистопляска поднялась после их торжественного открытия? Вспомните теперь памятник Гудзону в Гайд-парке и дурацкий скандал, разыгравшийся вокруг него; тут страсти людей разожгли до такой степени, что они принялись швырять в скульптуру пузырьки с чернилами. В Европе и в других краях эта ребячливая раздражительность почти неизвестна. Новая скульптура, новая картина или новая постановка могут нам понравиться либо не понравиться, но это не дает нам повода для каких бы то ни было активных действий. Разве не сказал нам непокорный ирландец[[342]](#endnote-184), что перед произведением искусства мы должны быть пассивны?

Хотелось бы, чтобы впредь в Англии оказывали более твердую поддержку самобытным произведениям талантливых художников во {289} всех областях искусства. А мне лично особенно хотелось бы, чтобы более прочную поддержку получили талантливые люди театра и чтобы их поощряли работать в полную меру своих способностей, а не заставляли пробавляться пьесками-однодневками.

В последние годы сцену затопил поток дешевых поделок, занявших место хороших пьес, притом, понятно, приводятся причины, по которым дешевые поделки якобы требуют и дешевой манеры исполнения. Главная из этих причин оскорбительна для вас, читатель: вас выставляют дураком, который предпочитает тухлые яйца свежим. Вы — один из нескольких миллионов, и вас лишили возможности выбора: хотите вы смотреть эти поделки или нет, вам предлагают их, потому что несколько тысяч ваших соотечественников малость туповаты. И из-за того, что они любят эти пьески и охотно смотрят их, у вас отбивают вкус к театру.

Но я не оставляю надежды на то, что в конце концов сказанное выше обернется для меня возможностью подготовить для вас создание действительно серьезного, хорошего и постоянного театра. Этот театр, где будут пользоваться уважением все виды искусства и станет ощутимым присутствие мысли, предназначается не для узкого круга зрителей, но для всей театральной публики, которая интересуется серьезными вещами. А я твердо убежден, что наш английский народ питает интерес к самым серьезным вещам, под которыми я подразумеваю серьезную работу, выполняемую со зрелой ответственностью. Все, что делается сегодня, — это незрелая, несерьезная работа; все сегодняшние разговоры — это детский лепет, а все то великолепное и прекрасное, что украшает нашу большую, хотя и короткую, жизнь, превращают ныне в прелестные, миленькие побрякушки.

Перевод В. В. Воронина

# **{****290}** Встречи в Москве

## Письмо Джону Семару[[343]](#endnote-185)

Дорогой Семар!

Я собирался написать Вам о театре в Англии. Может быть, на днях меня посетит вдохновение и я черкну на открытке несколько необходимых слов, но сегодня мне их не хватает для того, чтобы выразить все, что я думаю об английском театре.

Видите ли, я досыта насмотрелся на него и на тех развеселых малых, чьим творением он является. Забавные люди. Я бы мог написать Вам целые тома о них и об их милых ужимках.

Сейчас я живу в России, в шумной Москве; меня тут принимают актеры первого здешнего театра, прекраснейшие люди, каких мало на свете. Это не только замечательные, радушные хозяева, но и превосходные актеры.

Сулержицкий, Москвин, Артем, Леонидов, Качалов, Вишневский, Лужский, Балиев, Адашев, Лилина просто восхитительны; Книппер, когда захочет, бывает великолепна; некоторые исполнители в «Синей птице» очень талантливы, особенно Коонен[[344]](#endnote-186). Добавьте к ним еще сотню актеров и актрис, обещающих превратиться со временем в могучую и сплоченную театральную силу. Притом, учтите, они все до одного умницы, энтузиасты своего дела, упорные труженики, каждый день работающие над новыми пьесами, каждую минуту обдумывающие новые идеи. Ну и так далее. Сами можете представить, что это такое.

Если бы произошло чудо и подобная труппа возникла в Англии, Шекспир снова обрел бы жизненную силу. При нынешнем же положении дел он являет собой лишь набор избитых фраз и шаблонных приемов. Московский Художественный театр (о нем-то я и пишу) полон жизни, он обладает умом и характером.

{291} Его руководителю Константину Станиславскому удалось совершить невозможное — создать жизнеспособный некоммерческий театр. Станиславский верит в реализм как в средство выражения, с помощью которого актер способен раскрыть замысел драматурга. Я в реализм не верю. Здесь неуместен спор о мудрости или глупости этой теории: в пыли иногда можно найти жемчужину, у себя под ногами иногда можно увидеть небо.

Скажу лишь одно: что бы ни делали эти русские на сцене своего театра, они всё доводят до совершенства. Ради этого они не жалеют ни времени, ни денег, ни труда, ни усилий ума, ни терпения, проявляя прямо-таки королевскую расточительность. Истые властители подмостков, они не считают дело сделанным, после того как истратят кучу денег на декорации и постановочные эффекты (хотя и этому они уделяют должное внимание).

Они проводят сотни репетиций каждой пьесы, снова и снова меняют и переделывают каждую сцену, покуда не добьются полного ее соответствия общей своей идее; они репетируют, репетируют и репетируют, находя все новые штрихи и проявляя при этом великое тщеславие и терпение и бездну ума, а ум у них живой, сметливый, истинно русский.

Серьезность и сильный характер — вот два качества, которые обеспечат Московскому Художественному театру непреходящий успех в Европе и всюду в мире. Этот театр родился под счастливой звездой. Ему еще только десять лет, и его ждет долгая жизнь. Взрослея, он будет все больше упрочивать свои позиции. Только пусть постарается не волочиться за поэзией и уж ни в коем случае не вступать с нею в брак. И тогда с приходом зрелости в нем пробудится обновленное самосознание — он расправит крылья воображения и взмоет ввысь, в широкий и открытый простор, которому нет названия и нет предела.

Я же чувствую себя таким несчастным, каким, быть может, не был никогда в жизни, потому что у меня открылись глаза на безнадежную инертность Англии и ее театра; на неисправимую суетность и глупость английской сцены; на полнейшую тупость всех англичан, причастных к изящным искусствам; на мертвящее самодовольство Лондона, мнящего себя энергичным и умным ценителем искусств; на идиотизм прессы, объявляющей каждую смелую попытку обновить жизнь и искусство «чудачеством»; на отсутствие в Лондоне духа товарищества; на жажду нажить два пенса любой ценой. У английских актеров нет никаких шансов на успех. Их условия работы из рук вон плохи: они лишены возможности учиться и экспериментировать и не смеют бунтовать, чтобы не лишиться куска хлеба. Поэтому они стараются всю жизнь смеяться, и смех их горек.

У меня сложилось впечатление, что русские актеры — члены труппы Московского Художественного театра, как никакие другие актеры в Европе, получают огромное интеллектуальное наслаждение, играя спектакль. Все их постановки изумительно хороши, и будь то пьеса из современной жизни и с современными настроениями {292} или же пьеса-сказка, их художественную манеру всегда отличают уверенность, тонкость, мастерство. Ни малейшей небрежности. Все сделано на совесть, всерьез — серьезность, как я уже говорил, является характернейшей чертой этого русского театра. Серьезное никогда не бросается в глаза; мне их серьезность лучше видна, потому что я не уроженец здешних мест, а приезжий из Англии. В Англии дух осмеяния так же силен, как и тридцать лет назад, когда на это явление обратил внимание Э. У. Годвин. Английские режиссеры и актеры не решаются быть серьезными из опасения, что над ними станут смеяться. Они самым натуральным образом боятся проявить элементарную серьезность. В Англии мы видим, как способный актер насмехается над своей ролью и над самим собой и все время подмигивает публике, страшась, как бы она не приняла его всерьез. Для него показаться серьезным, по выражению Александера, было бы хуже, чем совершить преступление. Это было бы ошибкой! Актеры Московского Художественного театра не боятся ошибиться и заслуженно пользуются репутацией лучшей труппы в Европе. Их первый актер Станиславский не обладает неистовым стихийным темпераментом Грассо, но он более интеллектуален.

Только не поймите меня превратно. Вы не должны представлять его себе актером холодным и высокомерным. Вряд ли можно найти более простую актерскую технику и большую душевную отдачу. Глубокий знаток психологии, он играет в сугубо реалистической манере, но избегает при этом всяческих проявлений грубости: все сыгранные им роли исполнены замечательного изящества. Именно изящества — лучшего слова не подыщешь.

Мне чрезвычайно понравилась постановка «Дяди Вани» — впрочем, эта труппа способна превосходно поставить и сыграть любую пьесу.

В спектакле «Враг народа» Станиславский убедительно показал, как надо исполнять роль доктора Штокмана[[345]](#endnote-187), чтобы уберечься от дурной театральности и не показаться комичным или скучным. Зрители улыбаются, плачут, но никогда не оглашают зал грубым хохотом, который мы привыкли слышать в английских театрах.

Москва, 1908 год

Перевод В. В. Воронина

## Предварительные наброски Крэга к беседам с участниками спектакля «Гамлет» в МХТ[[346]](#endnote-188)

#### 19 ноября 1909 г.

Я совершенно не хочу, чтобы вы актерствовали, играя эту пьесу из жизни королей и принцев, поскольку это всегда производит впечатление неискренности — и, к нашему позору, зовется «театральностью».

{293} Но не следует впадать и в другую крайность — потому что, в таком случае, вы будете казаться обывателями, которые никогда в жизни не видели королевского двора или короля и не имеют представления о Королевском величии.

«Королевское» на сцене отнюдь не означает «Театральное» — хотя подчас эти два понятия путают. Вы должны двигаться и говорить так, как если бы вы находились в обстоятельствах *исключительных*… ибо Шекспир написал их именно такими.

Чтобы достичь этого, вы должны стараться думать только об исключительном и воспринимать окружающее как исключительное. Ничего более сложного от вас не требуется.

Я убежден, что ни одна труппа актеров не сумеет успешно воссоздать на сцене это ощущение Королевского величия, пока оно не войдет в их плоть и кровь… а чтобы добиться этого, необходимо жить в атмосфере особой культуры, ибо только так приобретаются величественность манер и благозвучность интонаций.

Именно такие манеры и интонации необходимы для воплощения Драматических Поэм Шекспира.

Я говорю о культуре, ибо намеренно свожу наши стремления именно к ней; пойди я дальше, я бы сказал, что нам необходимо обрести то душевное состояние вдохновения, транса, которое легче вообразить, чем назвать словами. Но для наших целей… для целей Шекспира… достаточно этого ощущения Королевского величия… Нет, нет, мы не впадем в религиозный экстаз; а приобрети мы тем или иным способом ощущение величия — разве это не огромное счастье, хоть на шаг приблизиться к возвышенному состоянию духа?

А как достичь этого?

Тут мы оказываемся перед загадкой, которая одновременно и очень сложна и совсем проста.

Я могу помочь вам, но не могу вас этому научить, поскольку этому научить нельзя. Если вы поверите в то, что я скажу вам, то вы, несомненно, со временем подойдете ближе к тому состоянию духа, которое мы назвали состоянием вдохновения.

Запомните, что высшей точкой вдохновения является не предельное возбуждение, но, напротив, предельное спокойствие. Это переживание, доведенное до своего апогея… почти транс. У этого состояния есть тысячи названий, оно может принимать мириады форм. Мы называем его мудростью.

Это переживание в чистом виде, все постороннее отброшено.

Чтобы у вас достало мужества попытаться прийти к такому состоянию, я должен дать вам великую клятву, что попытка эта будет сделана не напрасно.

Я дам вам такую клятву. Поверьте, то, что я говорю, — правда. Я обещаю, что вы сможете достичь любого состояния, к которому стремитесь. Я точно знаю, что по крайней мере десять или двадцать раз в жизни вам виделось или чудилось нечто такое, когда вам казалось, что вы *сошли с ума*. Вы старались избежать этих ощущений, не потому что они не нравились вам, но потому, что вы не видели *пользы* в них… они вас пугали. Другими словами, {294} ваше Воображение просыпалось в вас и овладевало вами на какое-то время.

Так вот, я заявляю вам, что вы должны пробудить свое Воображение и дать ему завладеть вами полностью. Не бойтесь прихода этих моментов. Идите им навстречу… принимайте вызов: отдайтесь им; дайте им завладеть вами. Вдохновение — не что иное, как род безумия… Род безумия; запомните, — не всякое безумие.

Оно приходит стремительно… Все в белом… Горячее дыхание… Оно движется по кругу… Огромное… Неотступное.

Это то, о чем вы лишь смеете мечтать, но к чему страшитесь приблизиться

Вы подвергаете себя огромной Опасности.

Но я говорю вам: идите ей навстречу.

#### 20 ноября 1909 г.

Вы хотите постичь и воплотить одно из величайших творений гения, которым владеет человечество, и потому вам следует приблизить себя к душевному состоянию этого гения.

Вы должны обрести чувство экстаза. Должны утратить себя.

Нельзя сыграть столь великое произведение, не обладая собственным величием. Его не сыграешь, руководствуясь нашими привычными жизненными законами, ибо мы слишком ничтожны. Его можно сыграть лишь с помощью Воображения.

Если вам удастся ослабить узы, которые сковывают вашу свободу (а воображение — это и есть ваша свобода), вы сможете достичь состояния, необходимого для установления связи с моим воображением.

Тогда мы сможем приблизиться к шедевру и постичь его тайны.

Если же вы будете скованы соображениями своего рассудка, вы меня никогда не поймете, и нам не удастся ничего достичь. А я хочу внушить вам лишь одно. Шекспировское вдохновение.

Оно включает в себя тысячи моментов безумия.

Безумие есть нечто такое, что при успехе зовется Героическим, а при неудаче — Смехотворным.

Достичь Недостижимого… это Безумие, и это Прекрасно.

20 октября 480 года до н. э. происходила битва при Саламине. У греков было триста восемьдесят кораблей, у персов, которых возглавлял Ксеркс, — две тысячи.

Вот основной смысл слов, произнесенных греческим генералом Фемистоклом накануне битвы.

Суть их сводилась к тому, что в любой ситуации «человек способен на максимум и на минимум» и что *они* [греки] должны стремиться к максимуму.

И они так и сделали… и выиграли битву; и безумие этой попытки было названо Героическим… и оно было оправдано.

Вы должны совершить в «Гамлете» ту же безумную попытку; и «если Боги нас оставят — пусть мы умрем».

А теперь, когда я сказал вам, чего я хочу от вас, разрешите дать вам совет, чего вам следует набегать.

{295} Пожалуйста, я умоляю вас, не мудрствуйте слишком мною, избегайте чрезмерных размышлений.

Людям вообще присуща привычка думать, но современные актеры думают уж слишком много.

Еще никому не удавалось с помощью раздумий увидеть небо. Человек видит и осознает его только с помощью чувств.

Тщетным было бы думать, слушая музыку… ее надо просто впускать в свою душу с помощью чувств.

Так и с нашим Гамлетом. Пусть ваши мысли отдохнут, внимайте красоте пьесы с помощью зрения и слуха и не забывайте о том, что называется потрясением, ибо оно имеет непосредственное отношение к вашим действиям.

С помощью размышлений, думая, человек может поступать разумно. Разумный человек — это тот человек, который размышляет; а вы признаны всей Европой как самая разумная актерская труппа.

Но благодаря чувствам, душе вы можете стать самыми проникновенными… самыми прекрасными… самыми духовными.

Итак, мои дорогие, не размышляйте чрезмерно… больше чувствуйте… значительно больше. И позвольте заверить вас, что я очень всех вас люблю и сделаю все, что смогу, абсолютно все, чтобы помочь вам сыграть нашего «Гамлета»; но основная трудность ложится на вас… вы должны захотеть достичь того простейшего состояния, в котором вам это удастся; а удастся лишь при одном условии: если вы изберете максимум, а не минимум — *чувства и душу*, а не *разум*.

#### 30 ноября 1909 г.

Доказано на опыте, что Драматические Поэмы Шекспира нельзя играть так же, как современные пьесы.

Они теряют всю свою специфику, если их играют, как Ибсена или Чехова.

Основное отличие Шекспира от современных драматургов в том, что они выводят реальных людей — мужчин и женщин, а он создает символы.

Его влюбленный — это символ всех влюбленных, в котором нет ничего, кроме его страсти. Нам не сообщается никаких подробностей об его жизни; мы не знаем черт его характера. Шекспир показывает нам лишь его страсть. И это страсть поэта. Ромео вздыхает, несомый потоком… он не разговаривает, не ходит. Вот он влюблен… вот он снова влюблен… вот он страдает… вот он возвращается к жизни… страдание овладевает им вновь… вот он встречает свою Судьбу… и умирает.

Именно Страсть, а не Характер является основной движущей силой всей трагедии Ромео и Джульетты. И лишь в тех случаях, когда автор хочет ввести элемент комизма, он обращается к Характеру.

Мне рассказал это мой друг Йейтс, наш великий ирландский поэт.

{296} Пойдем дальше…

Актеры, которые собираются играть такую пьесу, должны все это обдумать.

Именно потому к столь жалким результатам приходят современные актеры и постановщики, что пытаются превратить Драматические Поэмы Шекспира в Пьесы Характеров.

Гамлет соткан из Страсти… Стиля… Музыки… и Воображения: это не Характер.

Характер возникает на миг в фигурах двух могильщиков — однако и в них есть что-то мистическое, то особое и завораживающее выражение лица, что приковывает наше внимание на многих греческих изображениях, на фресках Помпеи.

Когда мы смотрим на эти лица, нас потрясает то, что, как нам кажется, они провидят… или то, что являлось их взору много лет тому назад, оставив свой след в выражении их глаз и рта. Могильный холод, придающий особую красоту остекленевшим глазам и приоткрытому рту. (В древнегреческих трагических и комических масках рот всегда открыт. Он передает состояние духа. Закрытый рот может передать лишь состояние рассудка.) Характер есть также в Озрике… в Полонии.

Итак… как же следует труппе актеров, которые привыкли, подобно вам, играть Пьесы Характеров, основывая свою манеру исполнения на реальности, вместо Поэзии и Воображения, — что же им делать с «Гамлетом»?

Следует ли им играть его, как нечто *Романтическое*, как сказку… или как *реальные события*?

Хватит ли у них актерского мужества, чтобы сыграть его таким, каков он есть?

Для меня секрет исполнения пьесы заключается в способности актера понимать Страсть… накал Страсти, спокойствие Страсти, ее экстаз, и в посвящении всей своей жизни созданию техники, способной передать этот экстаз тем, кто смотрит спектакль.

Гамлет — избранник… и все же он любит Офелию… и в этом проявляется его избранность; и все же он убивает Полония… и в этом тоже избранность…

Как же так? — спросите вы. Потому что он создание Воображения, потому что он рожден Поэтом. Он не принадлежит реальности.

Помните улыбку Джоконды — это улыбка Леонардо… У Гамлета — та же улыбка…

Вот суть того, что я хотел сказать актерам Московского Художественного театра. Но, увидев их добрые лица, сосредоточенные на попытке понять меня, я решил не добавлять на них еще одну морщинку.

У меня, во всяком случае, хватило ума отказаться от этого… и я сделал новый эскиз сверхмарионетки.

Перевод Ю. Г. Фридштейна

## **{****297}** Письма Гордона Крэга

### К. С. Станиславскому[[347]](#endnote-189)

### 1[[348]](#endnote-190)

2 мая 1908 г.

Флоренция

Сударь, я благодарю Вас за телеграмму. Я вообще не хотел бы торопить Вас, однако я как раз сейчас планирую поездку в несколько стран, где собираюсь поставить ряд спектаклей, и мог бы заехать и в Ваш город.

На все это у меня сейчас очень немного времени, и если я не сделаю этого за кратковременное турне, вряд ли что-либо еще получится в этом году.

Я мечтаю поставить за границей несколько спектаклей. О «Короле Лире» я уже договорился, и мне бы доставило большое удовольствие поставить у Вас «*Гамлета*».

Ни в коем случае я бы не взялся за пьесу, которую я не изучал бы в течение долгого времени. — Вы меня понимаете?! — Да, несомненно.

Вы пишете, что еще не определили свой репертуар. Я надеюсь, что Вы не сочтете за невежливость, если я попрошу, чтобы пьеса не выбиралась для постановки, если это возможно, без предварительного согласования со мной.

Мне доставит большое удовольствие и удовлетворение получить от Вас письмо, — если такая просьба возможна, учитывая Вашу занятость.

Эдвард Крэг

### 2[[349]](#footnote-161) [[350]](#endnote-191)

7 февраля 1909 г.

Флоренция

Дирекции Художественного театра, Москва.

Милостивые государи!

3 февраля я получил от вас следующую телеграмму: «Приступаем немедленно к постановке “Гамлета”. Просим Вас тотчас же приехать — невозможно начать без Вас. Телеграфируйте, когда можете приехать».

Мой ответ Вы получили. И я хочу лишь повторить, что я желал бы иметь возможность *сейчас же* выехать.

Я полагаю, что поступаю совершенно корректно, напоминая Вам, что Вы обещали уведомить меня за два месяца до того момента, когда я должен бросить свою работу и поехать в Москву, чтобы начать работу над спектаклем.

{298} Моя работа в данный момент очень трудна и осложняется разными дополнительными обстоятельствами.

При удобном случае я мог бы устроиться, чтобы быть через месяц с Вами. Я могу Вам конфиденциально сообщить, что много хлопот причинил мне один так называемый «деловой человек», с которым я заключил контракт, снимавший с меня в будущем денежные обязанности по отношению к «Маске», и который с самого начала не оправдал моих надежд.

Если он совсем разочарует меня (а я могу узнать это через неделю), то я должен буду употребить всю мою энергию и мои доходы, чтобы выдержать это.

Кроме того, я всего две недели тому назад решил открыть в сентябре школу[[351]](#endnote-192).

Нет ничего лучшего для человека, когда он одинок — и чувствует себя одиноко, — как взяться за новое и невозможное предприятие… Поэтому я создаю мою Школу!

Если Вы помните, мы говорили об этой школе, когда я был с Вами. Все это и объяснит Вам мое положение. Я очень рад, что могу работать для Вас и *начну поэтому рисунки для «Гамлета» немедленно — немедленно* — и буду с наслаждением над ними работать.

Единственно огорчает меня то обстоятельство, что я не могу сесть в поезд и *немедленно* приехать к Вам. Но если Вы прочтете внимательно мою телеграмму и мое письмо, то Вы поймете, почему это невозможно.

Мое предположение, что, может быть, кто-нибудь в Москве пожелает приобрести несколько моих рисунков, дало мне возможность думать, что таким образом я нашел бы возможность сразу оставить «Маску».

Вы, может быть, будете так добры прислать мне несколько слов, *как* Вы собираетесь ставить «Гамлета», чтобы я мог руководствоваться этим при разработке моих рисунков.

Также и имена актеров и их роли. — Я очень опечален тем, что не могу приехать к Вам завтра — если бы Вы могли увидеть и выслушать меня, Вы бы, может быть, поняли, как я несчастен.

Во всяком случае, я наверное буду через два месяца у Вас, *но постараюсь устроиться так, чтобы приехать через месяц*.

Пожалуйста, напишите и скажите мне, что Вы понимаете мое положение. Будьте добры сообщить мне, каким изданием «Гамлета» Вы пользуетесь. В скольких сценах? Выпускаете ли Вы кое-какие сцены? Вы можете прислать мне английское издание и отметить там все, что следует.

Если я при счастливом стечении обстоятельств смогу приехать через неделю или две, то я немедленно выеду.

Ваш Гордон Крэг

Арена Гольдони

Флоренция

### **{****299}** 3

28 июня 1909 г.

Флоренция

Ваше письмо очень, очень хорошее, вполне понятное и, как мне кажется, написано по-немецки совершенно правильно!

Я еду на два дня в Париж и, возможно, на два дня в Виши.

Очень печально то, что Вы пишете — и не пишете — о школе и Айседоре[[352]](#endnote-193). У меня не хватает слов для ответа ни английских, ни немецких. «Только терпение», — говорят итальянцы, но у нас, художников, часто *не хватает* терпения. И все же это невозможно понять…

Об этой школе я говорю с Айседорой вот уже два года, а она ничего не понимает. Я думаю, Elisabeth[[353]](#endnote-194) права — я надеюсь встретиться с обеими в Париже хотя бы на один день… Думаете ли Вы, что можно что-либо узнать в России со школой[[354]](#endnote-195)??

Ваше письмо очень милое — а Вы сами еще милее.

Гордон Крэг

Надо писать Craig, а не Kraig. И еще надо писать Эдуард Эдуардович.

### 4

[Июль 1909 г.

Лондон]

Спасибо.

*Гордон Крэг*[[355]](#footnote-162).

Знаете ли Вы, что я видел… «Синюю птицу», здесь, в Лондоне. *Очень плохо*, нет, просто *очень плохо*. И весь вечер я чувствовал себя крайне скверно.

Моя мать очень ищет знакомства с Вами. Мы много говорили о Вас — как о художнике, актере и как о Станиславском!

### 5

5 сентября 1909 г.

Флоренция

Дорогой господин Станиславский.

Я пишу это письмо по-английски, чтобы все было совершенно ясно, и попрошу мисс Кокс заехать к Вам и сделать для Вас перевод.

Завтра начинается работа над «Гамлетом», и если все пойдет хорошо, к началу ноября я ее закончу. Позже я напишу Вам о костюмах.

Я надеюсь, Ваши плотники и механики найдут способ сделать так, чтобы ширмы с легкостью поворачивались и каждая створка {300} двигалась с минимальными трудностями. Думаю, что надо попробовать прямо сейчас, так как мой замысел этой сцены требует легкого перехода от одного положения к другому — в этом Ваши механики могут оказать мне большую помощь.

Мне кажется, что в последней сцене я придумал нечто замечательное, создающее ощущение грандиозности Творца в сравнении с жизнью или смертью одного человека.

Чем больше я перечитываю «Гамлета», тем яснее я вижу Вас. Не могу поверить, что что-либо, кроме абсолютной простоты, может создать ощущение тех высот, до которых поднимается Шекспир, — а ближе всего к этим высотам в Вашем театре подходит Ваша игра в «Дяде Ване». Именно это мне не удалось выразить Вам, когда я был в Москве. Что может быть выше и прекраснее, чем та простота, с которой Вы играете в современных пьесах? Я имею в виду именно Ваше исполнение. Разве мысль в «Гамлете» развивается и воплощается в слова не так же, как в чеховских пьесах? Если в «Гамлете» и есть места, в которых слова не так просты, как у Чехова, то есть и другие, являющие собой воплощение простоты. Разве слова становятся менее простыми оттого, что они не так разговорны? Было бы ужасно, будь это так. Так как это означало бы, что Шекспир не был великим художником.

Не могу выразить, как бы я хотел видеть Вас в «Гамлете». Ничего лучшего театральные подмостки не могли бы представить — всякий раз, думая о московском спектакле, я говорю о том, что потеряет сцена, лишенная Вашего присутствия. Я совершенно уверен, что Качалов будет очень хорош и понравится в Москве, — но я убежден, что, сыграй Вы эту роль, Вы заставили бы задуматься всю потрясенную Европу.

Не нужно ли Вам что-нибудь для постановки современных пьес, над которыми Вы сейчас работаете? Как бы ни было — напишите, не могу ли я быть Вам полезен.

Гордон Крэг

### 6

11 сентября 1909 г.

Флоренция

Дорогой господин Станиславский.

Боюсь, что это будет чисто деловое письмо. Я очень расстроен тем, что вынужден причинять Вам столько хлопот своими частыми письмами относительно своего гонорара. Я чувствую, что никто в Вашем театре не доставлял Вам столько трудностей по подобному поводу, и это мне крайне неприятно.

Как я уже объяснял Вам в Москве, я принадлежу к людям, нерасчетливо расходующим деньги: в какой-то момент я могу истратить очень немного, а в другой — значительно больше. К этому меня вынуждают обстоятельства моей работы — именно поэтому я просил господина Румянцева[[356]](#endnote-196) выслать в адрес моего банка гарантийное {301} письмо от банка Юнкер, в котором говорилось бы, что я могу получать столько-то франков в месяц в течение такого-то времени. Пожалуйста, в знак хорошего отношения ко мне, проследите, чтобы господин Румянцев оформил бы все это в отношении будущего года. Письмо, которое он уже прислал, не годится, и мой банк его не принял. Мой банк примет гарантию лишь от банка Юнкер — может быть, Вас не затруднит переговорить с ним.

Теперь второе.

Я пишу небольшую книгу[[357]](#endnote-197), которая будет издана в Англии и явится дополнением к моей книге «Искусство театра». Она написана в форме диалога, в ходе которого я пытаюсь объяснить, что существует лишь один способ реформы современного театра — и он должен основываться на Ваших принципах. И затем я хочу очень ясно показать, в чем заключаются эти принципы.

Я хочу объяснить их поэзию… Ваше личное влияние, воздействие таланта, в Вас заключенного, — но самого метода работы Вашей труппы я не знаю. Хотели бы Вы сохранить его в секрете или же я могу о нем написать? Если да — не возьмется ли кто-нибудь из Вашей молодежи изложить мне некоторые пункты?

Я рассчитываю, что эта книга выйдет через три-четыре месяца. Если Вам неприятно или кажется неразумным разглашение принципов работы Вашего театра — скажите мне прямо, и я все вычеркну.

Я предполагаю посвятить Вашему театру примерно треть всей книги.

Ваш Гордон Крэг

### 7[[358]](#endnote-198)

14 ноября 1910 г.

Флоренция

Не знаю, что сказать, — я очень рад, что Вам лучше. Я целую Вас, и Нелли тоже. Вы непременно должны приехать сюда и все посмотреть.

Эдуард Эдуардович

### 8

30 ноября 1910 г.

Флоренция

Дорогой Станиславский. Любимый друг. Я был счастлив узнать, что Вам стало *лучше* — наверняка!!! Что Вы уже совсем здоровы. Я тоже вполне здоров — по и вполне мертв. Я бы хотел недолго здесь оставаться, а поскорее умереть — лучше умереть и так остаться жить.

Я часто думаю о Вас — очень часто. Не приедете ли Вы сюда? Я постоянно думаю о театре, каким прекрасным он должен стать — и каким прекраснейшим он мог бы быть… Я прошу Вас приехать сюда.

Гордон Крэг

### **{****302}** 9

11 декабря 1910 г.

Флоренция

Дорогой Станиславский. Говорят, что Вам лучше и что Вы скоро сможете вернуться в Москву. Один вид Вашего театра поможет Вам выздороветь. Встреча с ним будет для Вас полезнее, нежели пятьдесят тысяч докторов, не правда ли?

Сам я чувствую себя неважно. Слишком много времени отнимает теория, а на дело остается очень мало. Хочется взяться за то и за это, но нет людей, нет средств, нет *материала* для экспериментов.

*Пламени* слишком много,  
Дров не хватает — ах!

Видели ли Вы небольшую книжку о театре, вышедшую во Франции («Современное искусство театра» Ж. Руше[[359]](#endnote-199)), — в ней есть немного обо мне и еще меньше — о Вас. Ни слова о том, что Вы сделали для русского театра, ни слова о «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде», о «На дне» и «На всякого мудреца довольно простоты». О Вашей «Синей птице» в книге говорится, но подлинного впечатления не остается.

Как Вам кажется? Не стал ли я лучше писать по-немецки? Бедные Гете, Шиллер…

Немецкий!

Рейнгардт опять устроил настоящий цирк, но стащил идею у «капустника»! Ха, ха! Мы-то с Вами знаем! «Успеха» ему не видать — ведь нет же второго «Вишневского — Пони»[[360]](#endnote-200).

Примите привет от почти мертвого человека. С временем я бы еще справился — но без поддержки и оружия победы не добьешься — только смерти.

Прощайте. Крэг

P. S. Мне пишут каждый день: «Вы должны немедленно открыть свою театральную школу». «Немедленно» — такого слова нет в словаре природы… А кроме того, когда я вижу, сколько Вы сделали за пятнадцать-двадцать лет, мне кажется, *большего* сделать невозможно.

Можно, пожалуй, лишь подготовиться, заложить основание для чего-то большего, но лишь с помощью *школы*.

Эта школа должна быть во Флоренции — из Флоренции мы можем прислать Вам все готовое, готовое для обозрения, а *остальное попридержите*, пока *время* не наступит.

### 10[[361]](#endnote-201)

20 февраля 1911 г.

Париж

Дорогой друг, я приеду повидаться с Вами и умоляю Вас о встрече во Флоренции.

{303} С восхищением, *Крэг*.

Станиславскому.

Дадите ли Вы мне время создать школу во Флоренции? Если да — то через год я смогу продемонстрировать Вам:

1) принципы движения человеческого тела;

2) через два года я покажу Вам принципы движения на сцене отдельных человеческих фигур и целых групп людей;

3) а через три года я смогу показать Вам принципы создания действия, сцены и голоса;

4) после чего я покажу Вам принципы импровизации или спонтанной игры со словами и без слов.

Сделаете ли Вы так, чтобы я мог показать Вам все это?

Гордон Крэг

### 11

2 мая 1911 г.

Алассио

Дорогой господин Станиславский.

Я отвечаю на Ваше письмо от 7/20 апреля 1911 года по-английски, так как говорят, что это очень прямолинейный язык, — я надеюсь, он не покажется Вам слишком резким.

Мне жаль, что я не могу написать Вам на каком-либо другом языке. Я также сожалею о некоторых вещах, упомянутых в Вашем письме.

1) О том, что Вы не понимаете моих намерений: я всегда хотел оставаться другом во всем, что касается Вашего театра, Вас самих и Вашей семьи, а с Вашей Дирекцией я — как художник — старался быть как можно пунктуальнее.

Если же я виноват в чем-либо перед Вашим Советом директоров, то из Вашего письма не вполне ясно, в чем мне следует себя упрекать.

Вы пишете, что будете действовать как мой преданный адвокат. Я могу поздравить не только себя за такую удачу, но и Вас за легкий и ясный процесс. Старый процесс художника против бизнесменов. Он стар как горы, мир устал от него — так как это бесполезный процесс, который всегда затевают бизнесмены.

Художнику надо, в сущности, очень мало — немного денег, материал для его искусства и преданное и доброжелательное сотрудничество с мастерами до тех пор, пока работа не будет окончена. Тогда они расстаются с удовлетворением и чувством выполненного дела.

Бизнесменам всегда удается создать препятствия в работе художника с мастерами — его помощниками, так как они боятся, что эти милые люди потратят слишком много денег, не понимая *природы* художника, не веря в его простые (и очевидные) идеалы.

Я не ссорился ни с кем в Вашем театре. Я не различаю в нем никого. Я рассчитывал на всех в совокупности как Ваших сотрудников (преданных и верных сотрудников, как я надеялся — и все {304} еще надеюсь), которые были бы рады Вам повиноваться и которые тщательно подготовили свой урок.

Мне кажется, Вам хочется немного преувеличить, когда Вы пишете: «Мое положение очень тяжелое», говоря, что Вам не все еще ясно в моем «Гамлете» — простите, что я называю шекспировскую пьесу своей, но я имею в виду спектакль.

Но, мой дорогой господин Станиславский, как можете Вы или кто-либо другой понять мой спектакль целиком, пока Вы не увидите его готовым? Все, о чем я прошу, — это послушание и полная энтузиазма помощь, и я надеюсь, что и то и другое возможно. Я не требую, чтобы мой план спектакля понравился Вам, — я отвечаю за него, и достаточно того, что он нравится мне. Тот факт, что мне не все понятно в ваших русских спектаклях, не огорчает меня и не мешает мне принять то, что мне *понятно*. Об искусстве не судят как обо всем другом. Мы-то это знаем, не правда ли? А потому не беспокойтесь и не создавайте трудности там, где их нет.

Теперь я перейду к тем действительным фактам расхождения, которые, как полагает Дирекция, между нами существуют.

Все наши несогласия и ошибки Дирекции состоят в том, что она отошла от единственно верного и логичного факта, на котором строился наш контракт: «Гамлет» должен быть поставлен в течение 1910 года. Причем я должен был затратить на него четыре месяца работы и получить в целом 6 тысяч рублей. На все иные условия я не мог согласиться, так как, как Вы знаете, я принес с собой работу, за которой стоит опыт целой жизни. Потому я лишь удивлен и сожалею, что Дирекция ввела в наш договор поправку, ранее не предусмотренную, а именно: перенесение даты выхода спектакля на срок более дальний, чем 1910 год.

Таковы факты — нравственные и логические.

Из этого следует, что если и есть в данном деле кто-то, кто обижен и *осмеян*, то это я:

так как я был вынужден выслушивать обвинения в том, что я неправ, высказанные тоном по меньшей мере высокомерным, что особенно чувствительно для такого независимого человека, как я, который желает лишь получить то, что ему по праву принадлежит.

Я надеюсь получить теперь от Вас письмо, не столь отчаянное, как предыдущее, и что мы сможем вскоре соединиться.

Искренне Ваш Гордон Крэг

Перевод Ю. Г. Фридштейна

### Л. А. Сулержицкому[[362]](#endnote-202)

### 1

[Июль – август 1909 г.

Флоренция]

Мой дорогой Сулер. Сегодня для «Гамлета» был удачный день: я сделал эскизы двух масок актеров, когда они читают Гамлету. Эскизы мне нравятся, и жаль, что Вы не со мной и я не могу Вам их показать.

{305} Мне, кажется, что жизнь художника *изумительна*.

У меня есть все, что *я хочу*.

И ничего из того, в чем я *нуждаюсь*.

Что может быть лучше?

Я хочу иметь книги, чернила, бумагу —

хорошую бумагу, и чернила, и книги.

Я хочу иметь хорошую семью — и

мечты, и добрых друзей.

Я хочу наслаждаться своей работой.

И у меня есть все это.

Я нуждаюсь в доме, пище и одежде.

И это я получаю не всегда.

Моя мать, которой больше 62 лет, уехала в Америку. За 78 дней она должна побывать в 51 городе, жить все время в поезде и добраться до Сан-Франциско и Канады. Мне кажется, что для нее это замечательно и отважно.

Пока я болел, я начал писать историю итальянского театра — историки бы над ней посмеялись, но мне кажется, что это очень серьезная работа, полезная для других, но не для меня.

С каждым днем — и с каждым годом — я все больше влюбляюсь в театр. Я мечтаю о нем по ночам, что плохо для здоровья — ростбиф лучше, — а ваши молоко, и сыры, и пирожки в вашем театре всего лучше.

С любовью, помнящий о Вас Крэг

### 2

[Июль – август 1909 г.

Флоренция]

Я посылаю божка с шестью руками, чтобы он принес Вашему мальчику все, что он пожелает: одна рука — богатство, другая — здоровье, третья — мудрость, четвертая — мужество, пятая — чтобы сохранила ему маму, а шестая — папу.

А если ему нужна еще рука, то вот моя: пусть она принесет ему дружбу.

Крэг

### 3

[Июль – август 1909 г.

Лондон]

Мой дорогой Сулер.

Напишите мне, пожалуйста, если у Вас найдется карандаш и несколько свободных минут.

Моя школа становится все большей реальностью — я думаю, что года через два она откроется. Солнце уже заливает лучами Арену, где будет находиться школа. Мне *предоставили* прекрасное место, {306} где я могу жить, и я больше не должен *беспокоиться* о том, как заплатить арендную плату.

Теперь я уверен, что у нас будет настоящая школа — с домом и садом, рассчитанными на десять-двадцать человек, которые смогут спокойно учиться — совсем как в Оксфорде или Кембридже; все необходимое, чтобы постичь природу, — пища, одежда — и чтобы иметь возможность спокойно работать, без необходимости думать, «как завтра, в полчетвертого заплатить мистеру Смиту».

Проклятие, нависшее над театром, — это отголосок проклятия, которое угрожает всему миру. Им правит некто, имеющий деньги и стремящийся купить на них человеческие души.

Те, кто проводят реформу театра, не начинают с самого начала. Мы должны, как говорит Гамлет, «Reform it altogether»[[363]](#footnote-163), не наполовину.

Самая идея зарабатывать деньги на театральном искусстве должна быть изгнана из человеческих умов.

Я вспоминаю слова Рёскина — и он был прав. Разве Вы так не думаете? Он как-то написал мне, что я «*настоящий художник*». Не считайте так. По-моему, художник не может один внести свежую струю в театр — лишь человек, находящийся на грани жизни и смерти, мог бы добиться этого — бессознательно.

Вы так не думаете? Я лишь задаю вопрос — и *делаю это сознательно*. Все это бессмыслица — а смысл где-то за этим — но Вы меня понимаете.

Я надеюсь, что у Вас все в порядке — Вы должны быть счастливы, так как в Вашей жизни начинается необыкновенный период.

Я видел здесь «Синюю птицу» — это ужасно, я очень рассердился. То, что сделали Вы, значительно глубже и симпатичнее — начало спектакля, происходящее в лесу, еще одна лесная сцена с большим деревом, а потом — солнце над домом, и два счастливых старика — и дети у окна — и затем пробуждение.

И все же Вы во многом работали впустую, стараясь объяснить то, что не свойственно Вам.

Будущее наступит завтра — и завтра Вы будете жить.

Мой дорогой Сулер, все это очень далеко от того, что я хотел сказать Вам, — и не сумел — то есть то, что я целиком Ваш.

Крэг

### 4

[1909 г.

Флоренция]

Дорогой Сулер!

Как Вы поживаете? У меня все в порядке, но я очень неспокоен. Очень неспокоен. Время бежит особенно быстро, когда я вспоминаю, сколь многому мне еще надо научиться. Время от {307} времени я делаю один-два эскиза для «Гамлета»… они неплохо получаются, но прокормить меня не могут, и я ощущаю себя человеком, умирающим от отсутствия глотка воды. *Я хочу научиться* всему, что нужно знать, чтобы понять, в чем смысл нашего погибшего искусства… В нашем погибшем искусстве заключен секрет многих других вещей, проливающих свет на мрак нашей жизни… Я знаю это… чувствую это и именно потому чувствую, что скоро умру… так как у меня нет времени *учиться*… И я должен либо найти этот секрет, либо умереть.

Моя жена и дети очень добры ко мне. Настолько добры, что мне кажется, ни одна женщина никогда не была еще так добра к своему мужу.

Не могу больше писать, но я чувствую, как меня пронзает острая, острая боль.

Ваш Г. К.

### 5

[Октябрь 1909 г.

Флоренция]

Мой дорогой Сулер, для меня всегда большое счастье получить весточку от Вас, быть может, потому, что Вы пишете мне очень редко.

А для Вас, должно быть, счастье работать *до конца* с Вашим любимым Станиславским — также и потому, что получаете Вы крайне мало.

Вы занимаете в его театре редкое положение, потому что Вы — редкий человек. Будь Вы человек заурядный, Вы бы зарабатывали 30 тысяч рублей в год.

Вам нужно очень мало денег — и это идет Вам, Вас дополняет.

Вы настоящий человек, а многие из нас таковыми *не являются*.

Теперь от Вас зависит, станете ли Вы великим, — у Вас для этого есть все шансы.

Вы знаете, что я Вас люблю — Ваши маленькие слабости и Ваше большое сердце.

*Будьте добры и внимательны ко всем нам* — не обращайте внимания, если какие-то людишки обманывают Вас, — так как лишь *один* Станиславский связывает Вас с этим театром, а он, как мне кажется, большой и великодушный человек.

Все, что Вы выигрываете, — это Ваше: *жизнь*, и *вдохновение*, и *сила*. В любом государственном театре Вы заработаете 600 рублей и смерть.

Мой дорогой, — это *совершенно, совершенно* ясно.

Если Вы окажетесь в трудных обстоятельствах, Ваш любимый учитель всегда поможет Вам подняться. А Ваша семья всегда найдет в нем настоящего друга.

Итак, смейтесь, дорогой Сулер, смейтесь, и радуйтесь, и живите в лучах солнца, и пополняйте вместилища Вашей души и Вашего сердца дарами его великодушия.

{308} Все, что я написал, — малоудачная проповедь в моих устах — в устах человека, который сам всегда нуждается деньгах.

Но есть и разница — поскольку я странник, бродяга, воюющий из-за принципов, — а Вы постоянно находитесь в Москве.

Найди я *здесь* такой театр, как у Станиславского, я был бы ему абсолютно верен и постепенно набирался бы сил — так что *со временем* я бы стал настолько сильным, что смог бы приносить пользу как *режиссер*.

Я не пишу здесь о газетах — Вы великодушный человек, этого мне достаточно.

Мой дорогой Сулер, *привет*.

Отдайте всего

себя —

всю свою

жизнь —

кровь —

все —

Станиславскому —

потому, что Вы — Сулержицкий.

Да благословит Вас бог.

Крэг

Перевод Ю. Г. Фридштейна

### 6

23 сентября 1910 г.

Флоренция

Дорогой Сулер!

Задержка с постановкой «Гамлета» изменила все мои планы и спутала мои денежные дела. Я не рассчитывал на то, что окажусь свободным эти два месяца, поэтому не запасся никакой работой.

Я полностью рассчитывал на то, что буду получать это время свое жалованье из Москвы. Вот чем объясняется моя телеграмма к Вам относительно денег.

Я сейчас очень болен, но тем не менее вынужден, как только получу деньги, выехать в Париж или Лондон, чтобы что-нибудь там заработать.

Знаете, я ведь никогда не умел делать сбережения и поэтому не имею возможности сейчас отдаться своему любимому делу.

Как ужасна жизнь артиста! Она напоминает мне о том бедняке, которого мы встретили с Вами на московской улице. Думаю, что он был артистом.

Извините меня за то, что в этом письме я пишу только о деньгах, но они сейчас имеют *большое* значение для меня. Вы постоянно встречаетесь с К. С. Станиславским и сумеете объяснить ему все, и он попросит Дирекцию немедленно переслать мне их.

Мой дорогой!

Э. Г. К.

### **{****309}** М. П. Лилиной[[364]](#endnote-203)

### 1[[365]](#endnote-204)

Февраль 1911 г.

Париж

Дорогая госпожа Станиславская.

Если Вы будете так добры, Вы можете оказать мне большое одолжение: поговорить с Немировичем-Данченко о моем гонораре.

Я много раз писал в Дирекцию, но, по-моему, они впали в спячку и на мои письма не отвечают.

В каждом письме я писал одно и то же — всегда одно и то же, ничего другого. Я никогда не меняюсь. Я рассказываю Вам все это, так как Дирекция сообщает Станиславскому, что я ставлю *новые* требования, а я лишь прошу их придерживаться того, о чем мы договорились.

Я пишу, что я буду очень признателен, если Дирекция согласится выполнить то, о чем мы договорились, и вышлет мне сумму, которую она мне должна.

Я показывал письма Дирекции адвокату, так как мне казалось, что я мог что-то понять неправильно, но и тут я получил подтверждение, что смысл может быть только один — тот, что Дирекция должна мне деньги.

Но они ничего не шлют и ничего не пишут.

Я уверен, что Вл. Немирович-Данченко совершенно не в курсе всех этих действий Дирекции по отношению ко мне и что он никогда бы не позволил так обращаться со мной в отсутствие Станиславского.

Итак, если Вы скажете ему несколько слов по телефону, я уверен, что все будет в порядке.

Могу ли я быть здесь для Вас чем-нибудь полезен? Костюмы от Поре? Шляпы? Я рад быть к Вашим услугам.

Поре создает красивые и простые костюмы — если хотите, я съезжу к нему, потому что он настоящий художник.

Я писал Станиславскому — ведь он писал обо мне и о моей работе для него, но я не знаю, *что именно* он писал[[366]](#endnote-205).

Здесь все взбудоражены моей белой сценой — Я ТАК ХОЧУ, ЧТОБЫ «ГАМЛЕТ» ВЫШЕЛ ПОСКОРЕЕ, А НЕ СЛИШКОМ ПОЗДНО.

Моя мать с триумфом выступила в Америке. Скоро она возвращается сюда — примерно дней через десять, и вместе с ней я, Нелли и оба наших малыша наконец отпразднуем наш медовый месяц.

Париж очень мил, но я предпочитаю оказаться в Сибири или в Африке — где больше цивилизации.

«Маска» должна вскоре начать выходить по-французски, так что будут публиковаться сразу два издания.

Я по знаю, как мне удастся это, так как я одинок и в кошельке у меня лить только мои идеи.

{310} Но Вы увидите.

Я думаю, Станиславский никогда не нуждался в деньгах. Вы знаете, я иногда представляю себе, сколько необыкновенного он бы сделал, окажись он без гроша в кармане, — от чего храни его бог, ради его семьи.

Но цена этого рода усилий ужасна.

Когда Вы будете писать ему, передайте от меня слова восхищения.

Поклон Вашему племяннику и племяннице, и мой обычный привет всем вам. Верьте мне, что я Ваш искренний друг.

Гордон Крэг

### 2[[367]](#endnote-206)

29 июня 1935 г.

Генуя

Дорогая госпожа Станиславская!

Я тоже совершенно измучен жарой и уже в течение нескольких дней не в состоянии писать; однако мне хотелось послать Вам ответ, поэтому я его продиктовал.

Надеюсь, Вы хорошо отдохнете в санатории: мне еще не приходилось бывать там, но говорят, что это, всем идет на пользу.

Я попросил перевести остальную часть письма на французский язык, так как знал, что по-французски всем вам читать легче, чем по-английски.

Очень любезно с Вашей стороны было сообщить мне, что Станиславский внес некоторые изменения в ту главу своей старой книги, где речь идет обо мне: ибо, хотя я, конечно, не могу диктовать автору, что ему следует, а что не следует писать, — я должен признать, дорогая госпожа Станиславская, что эта книга (в ее американском варианте) содержит целый ряд неточных сведений.

Например, на странице 508 американского издания: моего отца *не звали* Крэгом; он *не был* ирландцем (это моя мать была наполовину ирландкой, наполовину шотландкой; так что если во мне есть что-то от ирландского характера, то этим я обязан ей).

Далее, страница 507 американского издания гласит: «Я знаю, что она (Дункан) много писала ему обо мне и нашем театре»; в действительности же она посвятила этому предмету, быть может, три-четыре строчки в *одном* из своих писем, но не более того.

О следующем обстоятельстве я *не помню* ровным счетом ничего (страница 520 американского издания): «Мы экспериментировали с пробковыми ширмами…» *Не помню*, чтобы я когда-нибудь видел эти ширмы.

Но самую грубую ошибку я обнаружил на странице 521, благодаря ей создастся впечатление, будто я был весьма неловок как художник, — полагаю, никому не понравится, если его выставят неловким. В американском переводе читаем:

«За час до премьеры случилась настоящая катастрофа… неожиданно одна из ширм стала все больше крениться набок, затем обрушилась {311} на соседнюю и вся декорация рассыпалась, как карточный домик…»

Множество недолюбливающих меня английских и американских критиков ухватились за этот эпизод, дабы причинить мне максимальное зло. Естественно, они этому поверили, но я должен сказать, что, к сожалению, *это неправда*.

Я не стал бы этого говорить, если бы был убежден, что перевод полностью соответствует русскому оригиналу. Не верю, что в русском тексте написано, будто декорация рассыпалась по сцене, как карточный домик… Но если все же это так — тогда, вероятно, великий Станиславский не отдавал себе отчета в своих словах, когда утверждал это: подобное уже случалось со многими выдающимися людьми.

Прошу Вас, однако, передать ему мое сердечное приветствие и попросить его непременно вычеркнуть этот абзац. Надеюсь, Вы со мной согласитесь, что мы с ним не должны оказаться в такой ситуации, которая позволила бы критикам показывать кому-то из нас язык.

Люди умные и доброжелательные говорят себе: ну что же, возможно, ширмы были несколько неустойчивы, возможно даже, что одна из них упала на какой-то репетиции… Но умные люди не верят, что Станиславский мог назначить премьеру, не подвергнув все тщательнейшей проверке, или что рабочие сцены, бывшие, как известно, людьми исключительно искусными, поставили себя в столь жалкое положение.

Я был бы необычайно признателен Вам за несколько ответных строчек, которые подтвердят, что Вы меня понимаете — понимаете, какие отрывки оскорбляют меня самого и в еще большей степени — моих друзей.

Между нами говоря, один из этих друзей, лондонский юрист, советовал мне обратиться по поводу ширм в суд: он уверял, что я наверняка выиграл бы дело. Ведь Вы понимаете, не правда ли, что подобное утверждение наносит художнику ущерб, даже если оно справедливо, если же нет, оно приобретает характер грубой диффамации. Но я вспомнил о нашей давней дружбе, и это, естественно, не позволило мне начать судебный процесс.

У меня есть только американское издание книги, из которого и заимствованы все приведенные цитаты; я думаю, что английское издательство воспользовалось тем же переводом.

Не будете ли Вы любезны выслать мне *корректуру* повествующей обо мне главы, которая появится в новом английском и американском издании, чтобы я мог сравнить ее с прежней редакцией? Уверяю Вас, что американский перевод передает некоторые места в книге Станиславского на редкость *вульгарно*. Переводчик, например, постоянно пользуется словом «hokum»[[368]](#footnote-164) — словом абсолютно бессмысленным, которое употребляется лишь немногими людьми в нескольких городишках Соединенных Штатов… Это, вне {312} всякого сомнения, не то слово, которое следует вкладывать в уста Станиславскому.

И это не все: многие отрывки, по всей видимости, прекрасные в оригинале, испорчены переводчиком.

Так что, если Вы сочтете, что я могу быть сколько-нибудь полезен в данном вопросе, позвольте мне познакомиться с корректурой прежде, чем издание будет пущено в обращение.

Преданный Вам Гордон Крэг

Перевод Ю. Г. Фридштейна и А. Д. Ципенюк

### О. Л. Книппер-Чеховой[[369]](#endnote-207)

### 1

Февраль – март 1911 г.

Флоренция

Храм[[370]](#endnote-208), Вы только подумайте… Эти соборы, и башни, и крыши существуют в действительности[[371]](#endnote-209)… Эти мосты, и эти холмы…

Надеюсь, что, когда я приду в себя (волна гостеприимства и доброжелательности превратила меня в полутруп), я буду опять способен думать… а пока без конца брожу по этой Флоренции, утром, днем и ночью… Флоренция ночью — словно гигантский шепот… Высовываюсь из окна, вслушиваюсь и стараюсь понять его значение… Непостижимо… По молчаливым стенам с обеих сторон реки подымается и ширится вздох. Может быть, Флоренция — женщина, лежащая в этой канаве, именуемой долиной Арно? И мы ходим по прядям ее волос, по изгибу ее губ, по дугам ее бровей?

Я должен уехать в *Рим* — или в *Египет* — или в Китай… Храм, я умираю, пришлите мне свою любовь… Я так ценю ее. Ваши руки — мои.

К.

### 2

[Март] 1911 г.

Флоренция

Дорогая госпожа Храм-Книппер!

Не могу Вам сказать, как я счастлив, что Вы будете играть королеву[[372]](#endnote-210). Вы знаете, как мне хотелось этого, и вот мое желание исполнилось!

Шлю Вам добрые пожелания — от всего сердца. Пожалуйста, скажите Качалову, что я не стану его беспокоить, пока работа не будет сделана.

Уверен, что он будет *благороден* и что это будет *первый сильный Гамлет* на свете[[373]](#endnote-211),

Ваш Гордон Крэг

### **{****313}** 3

Гостиница «Метрополь»

[Декабрь] 1911 г.

Москва

Пожалуйста, госпожа Храм-Книппер-Королевская, не посылайте ко мне никого.

Впрочем, думаю, что вряд ли кому-нибудь удалось бы найти меня, потому что я сам только что себя нашел.

И Вы поймете, что иногда не хочется никого видеть, даже по делу.

Хочу быть как можно больше в одиночестве, как белая сова, которая подогревает свои умственные способности, сидя на колокольне.

А *Вас* я надеюсь увидеть, это будет так приятно. Но я Вас *не зову*, Вы придете или не придете, как вам захочется.

Все, что я слышу о «*Гамлете*», меня радует — буду аплодировать актерам.

Прошу только об одном, у меня одна маленькая просьба, — скажите словечко понежнее Качалову, а также Королю, Полонию, Лаэрту и даже Духу[[374]](#endnote-212).

Шепните им всем: «Говорите *немножко побыстрей*, творите побыстрей».

Очевидно, хорошо *начинать* медленно, а потом надо *спешить*, как *спешит* пламя, когда разгорается, и как *спешит* вода, когда разливается.

(По-английски слово «быстро» значит не только «скоро»; оно также употребляется в смысле «*живо*» и противоположно слову «*мертво*».

Говорят: «Быстрое или мертвое». Это наводит на размышления.)

И, вероятно, Вы согласитесь со мной, что в равной мере *естественно* можно действовать *быстро* и *медленно*.

Прошу извинить меня за то, что я так много Вам наговорил; писать и разговаривать — все это так ни к чему… Но в данных обстоятельствах, я думаю, Вы меня простите.

Всегда Ваш

Крэг

### 4

Гостиница «Метрополь»

2 апреля 1935 г.

Москва

Дорогой Храм.

Это ведь старое имя, — помните ли Вы меня?

Я был в 1909 году молодым человеком, энтузиастом, не очень умным, с добрыми намерениями, звали меня *Крэг*.

Можно мне повидать Вас на днях, не хотите ли совершить со мной небольшую приятную прогулку?

Г. К.

### **{****314}** 5

Гостиница «Метрополь»

5 мая 1935 г.

Москва

Дорогой мой Храм,

хотел сегодня прийти к Вам попрощаться, так как завтра уезжаю в Италию. Но вчера я сильно простудился, сегодня совсем не выхожу и уж до отъезда на вокзал выходить не буду.

Погода ужасная, берегите себя.

Как все это было необыкновенно, — снова встретиться с Вами *здесь* и повидать все старые места!

За время моего пребывания в Москве у меня были две‑три длинные интересные и полезные беседы, я увожу с собой много хороших впечатлений и одну скверную простуду.

*Все* были ко мне так *добры*, что я, право, пока еще и говорить не могу об этом.

Ваш старый любящий друг и

поклонник, каким был всегда,

Гордон Крэг

### 6

1 сентября 1935 г.

Генуя

20‑го июля я имел удовольствие послать Вам маленькую книжку об Эллен Терри[[375]](#endnote-213).

Если эта книжка до Вас не дошла, — пожалуйста, известите меня об этом.

Сегодня 1‑е сентября, а я, сударыня, — Ваш старый друг

Гордон Крэг

### 7

1 января 1956 г.

Ванс

Дорогая madame Книппер, дорогой Храм.

Пишу таким крупным и круглым почерком, чтобы Вы могли прочесть это письмо, не напрягая глаз.

Я читал в английских газетах, что Вы были в Вашем театре и смотрели два акта «Гамлета» в исполнении английской труппы. Я еще не видел моего молодого друга м‑ра Брука и потому еще ничего не *слышал* о Вас. Этот молодой человек в области театра — гениален, но постановка «Гамлета»[[376]](#endnote-214) оказалась ниже его возможностей.

Надеюсь, что Вы (как и я) отдыхаете теперь после долгой трудовой жизни. Если бы можно было начать жизнь сызнова, я бы не {315} стал работать вовсе: работать глупо. Я бы выучился петь, чтобы доставлять радость всем вокруг, пел бы на улицах, пел бы в подвалах, и у реки, и в лодке, и в поле во время жатвы, но только не в театрах.

Чувствую я себя не очень хорошо, ведь я очень стар, гораздо старше Вас. Мне 84, ну разве это не обидно?

Я говорил м‑ру Бруку, что мне хочется поехать в Москву и сыграть там Призрака, потому что я могу сделать это очень хорошо. Но он не захотел меня взять. Подумаешь!..

Живу я на побережье между Ниццей и Каннами (там, где улетела Айседора[[377]](#endnote-215)). Сейчас тут очень холодно, но обычно очень тепло. Последние четыре года живу в одной комнате. Было бы лучше иметь две.

Сергей Образцов навестил меня здесь в 1953 году. Это было с его стороны очень мило.

Так как я не знаю Вашего адреса, посылаю это письмо с Образцовым.

Часто вспоминаю Вас, Театр Чайки, Станиславского и других.

Какую чудесную жизнь Вы сумели создать из жизни.

Да благословит Вас бог.

Гордон Крэг

Перевод В. Я. Виленкина

### А. Г. Коонен[[378]](#endnote-216)

### 1[[379]](#endnote-217)

5 февраля 1911 г.

[Париж]

Дорогая мисс Коонен!

Теперь Вы сможете читать «Маску» — так как через несколько месяцев ее начнут издавать по-французски. Вас это интересует? Надеюсь, что да.

Э. Г. Крэг.

[На обороте:] Я видел Сулера, который очень мудр, — и это, как всегда, прекрасно.

### 2[[380]](#endnote-218)

2 марта 1911 г.

[Флоренция]

Загадка: Если Вам когда-нибудь придет в голову лишить мужчину головы, то сделайте это так, как изображено на этой открытке. И тогда Вас *все полюбят*.

Но лучше не делать этого — и тогда Вас полюбит единственный мужчина.

### **{****316}** 3[[381]](#endnote-219)

[Март 1923 г.]

Рапалло

Дорогая мисс Коонен, благодарю Вас за письмо и Вашу фотографию. Я счастлив, что Вы меня помните. Я читал в английских журналах о Вас и обо всем Камерном театре, и я уверен, что это должно быть замечательно. Я читал, что Вас считают новой Рашель — это совершенно неверно: это она была «старая Коонен».

Я бы хотел видеть Вас, — будь я богат, я бы приехал сейчас в Мадрид, но я беднейший из всех вас.

Вы собираетесь в Англию? Значит, Вы увидите моих процветающих соотечественников и их 879 театров.

Дорогая мисс Алиса Коонен, я желаю Вам больших успехов, но помните — театр еще не свободен, еще многое можно сделать.

Всегда Ваш

Гордон Крэг

### 4[[382]](#endnote-220)

18 ноября 1923 г.

Рапалло

Дорогая мисс Коонен, вспомнив обо мне, вы сделали меня счастливым — все мои симпатии с Вами и господином Таировым.

То, что Вы делаете, очень трудно — и я всегда с вами обоими. Я бы хотел увидеть Вас на сцене, но Москва далеко, а у меня нет собственного театра, в который я мог бы Вас пригласить.

Я сижу в уголочке, рассматривая Вашу фотографию, — фотографию, которую я показываю всем, кто приходит ко мне.

(Вы понимаете, о чем я говорю? — о фотографии в брошюре «Gastspiel irn Deutschen Theater. Berlin»[[383]](#footnote-165), стр. 23!!)

Всем *Вашим друзьям*, изображенным на фотографии, я шлю мои самые искренние и добрые пожелания; и благодарю Вас за то, что Вы познакомили меня с господином Таировым.

Его задача огромна, но с Вашей постоянной поддержкой он ее выполнит.

Можно ждать больших свершений.

Ваш Гордон Крэг

### 5

[Ноябрь] 1923 г.

Рапалло

Дорогая мисс Коонен. Благодарю Вас за брошюру.

Надеюсь когда-нибудь увидеть Вас на сцене в спектакле господина Таирова. Вы создали театр 1923!

{317} Можете ли Вы прочитать то, что я пишу? Надеюсь, что я пишу разборчиво. Пишущей машинки у меня нет.

### 6

9 февраля 1924 г.

[Рапалло]

Дорогая мисс Алиса Коонен!

Благодарю Вас за письмо. Я прекрасно понимаю Ваш французский — а как Вы справляетесь с моим английским? Надеюсь, что летом Вы приедете в Италию. Непременно дайте мне знать, если это произойдет. Приедете ли Вы выступать или отдыхать? Поблагодарите господина Таирова за журналы, которые я изучаю, как изголодавшийся человек, заглядывающий в окно ресторана. Но увы! Я не понимаю по-русски.

Почему я не богат — чтобы сесть в поезд и приехать посмотреть «Федру», «Грозу»[[384]](#endnote-221) и другие спектакли. Мне нечего продать. Вот у Рейнгардта есть, что продать, и он продает, как настоящий джентльмен (gentil homme).

Даже дорогой Станиславский, которому помогает такой мастер, как Немирович-Данченко, может разъезжать и продавать. А все, что остается мне, — это сидеть в провинциальном городке очаровательной страны и отказываться продавать. Это большая ошибка. «Маска» будет выслана Вам через пару дней — на странице 41 есть упоминание о Вас и господине Таирове. Верно ли оно? Непременно напишите мне. Для меня будет большим удовольствием получить письмо от Вас.

Вчера я размышлял о том, что хорошо бы поставить первую сцену первого акта «Бури» (Шекспира, а не Островского[[385]](#endnote-222)) в шести европейских театрах в один и тот же вечер —

в вашем

у Станиславского

у Рейнгардта

во Франции

в Германии

и в Китае.

Расскажите об этом господину Таирову — это развлечет его за чашкой кофе после репетиций.

Привет от Гордона Крэга из Италии синьоре Коонен в Москве.

Перевод Ю. Г. Фридштейна

### А. Я. Таирову[[386]](#endnote-223)

18 ноября 1923 г.

Рапалло

Дорогой Таиров!

Мой сердечный привет Вам и Вашей труппе. Как бы я хотел посмотреть Ваши спектакли и игру мисс Коонен, но это представляется малореальным: я живу в Италии, Вы — в Москве.

{318} Мне очень *жаль*, что у меня нет собственного театра, где я мог бы предложить Вам свое гостеприимство.

Пока у меня не будет собственного театра у меня на родине, я вынужден быть погребенным там, где я сейчас нахожусь, — бесполезный для всех.

Искренне Ваш Гордон Крэг

Перевод Ю. Г. Фридштейна

### С. Г. Бирман[[387]](#endnote-224)

### 1

Гостиница «Метрополь»

22 апреля 1935 г.

Москва

Дорогая мисс Бирман!

Считаю своим долгом поблагодарить Вас за занимательнейший и интереснейший спектакль[[388]](#endnote-225).

Поздравляю себя с тем, что видел Вас на сцене, — Вы настоящая Актриса, и найти Актрису не так-то легко.

Должен прибавить — актрису, чья игра и стиль совершенно отличны от других актрис.

Вы поняли меня?!!

Рассматривайте мои слова как попытку объяснить то, что никогда не поддавалось анализу, хотя всегда в нем нуждалось: гений — великий и малый — анализировать нельзя.

Как любезно было с Вашей стороны прислать мне такие прелестные цветы!

(Поблагодарите от меня Вашего товарища по работе — мисс Гиацинтову за цветы и очаровательную игру).

Если бы я увидел спектакль с Вашим участием в первые дни своего пребывания в Москве, то обязательно пересмотрел бы все Ваши спектакли подряд.

Искренне восхищенный Вами зритель

Гордон Крэг

### 2

3 июля 1935 г.

Генуя

Дорогая Серафима Бирман!

Найденные мною две книжечки ничего не стоят в сравнении с Вашими. Некоторые свои книги я Вам пошлю, и пошлю скоро, но по причине, которую не могу изложить, не смогу сделать это немедленно.

Мне бы хотелось послать свои книги всем Вашим хорошим актерам и режиссерам, постараюсь организовать это дело при помощи {319} «Интуриста» в Риме (посылка получится большая), но не уверен, пропустят ли груз через границу.

Во всем мире существуют лишь два учреждения, на которые мы можем положиться, — это почта и полиция, но в наши дни их значение перешло границы разумного.

Надеюсь, что Вы сейчас отдыхаете где-нибудь на берегу Черного моря. Я живу в своем старом доме близ Генуи, в Италии. В саду, который спускается вниз террасами, много олив, около шестидесяти апельсиновых и лимонных деревьев, розовых кустов, только из-за отсутствия садовника сад выглядит неухоженным. В доме много маленьких комнат, обставленных низкой, красивой мебелью, и много книг о театре — пожалуй, томов тысяч шесть. Это моя радость, боюсь только, что скоро придется со своей радостью распрощаться. Продам все книги, оставлю только тысячу, и кто-то другой станет их обладателем. Жаль, я злюсь — хорошего тут мало, — я злюсь при мысли, что у меня не хватает ума для того, чтобы разбогатеть. Ну, хватит об этом!

Умеют ли злиться у вас в России? У Сары Бернар было одно большое достоинство — обидевшись на кого-нибудь, она приходила в ярость, а через пять минут просила прощения. Как по-Вашему, это хорошо?

Пожалуй, Вы правы. Мой учитель Ирвинг за свою жизнь злился три раза, но никто никогда этого не замечал: когда я забыл весь текст трудной сцены, в которой мы вместе играли, он не рассердился — трудно в это поверить, — он ограничился тем, что, как Юпитер, повращал глазами и метнул громы и молнии.

А скажите, как по-Вашему, Юпитер жив? Юпитер, иначе — Зевс, иначе — бык, лебедь, золотой дождь и т. п. Никогда не голосовал ни на каких политических выборах, но за Юпитера я бы подал голос. Подам голос и за Аполлона — существо, которое я охотно сводил бы в русские театры…

Русский театр добился сейчас блистательных успехов. Как-то он будет развиваться дальше, в каком направлении? Хотелось бы это когда-нибудь увидеть своими глазами, а пока надо взять частицу его сокровищ и спрятать где-нибудь, ибо когда-нибудь может подняться буря и смести театр (конечно, случайно). Я это почувствовал, когда был в Москве. У вас на театры падает столько солнечных лучей, над ними сияет такое безоблачное небо, что можно почти наверняка предсказать — маленькая буря неизбежна.

В каком театре нуждается государство тогда, когда уже не требуется развлекать или воспитывать народ? Подумайте об этом, Серафима Бирман… Подумайте о том, как сильно бьется мое сердце, как я стремлюсь оградить ваш театр.

Было очень мило и любезно с Вашей стороны прийти пожелать мне доброго пути в день моего отъезда из Москвы. Италию я, очевидно, скоро покину: я прожил здесь около двадцати пяти лет и теперь хочу найти страну, в которой имеются: 1) свежий воздух, которым легко дышится; 2) чувство уверенности у людей; 3) вкусная вода, молоко, сыр и небольшое количество ресторанных вывесок; {320} 4) театров совсем не должно быть или очень плохие; 5) никакой политики.

За двадцать пять лет я мог увидеть много нового, но так ничего и не видел, потому что всегда узнавал в новом черты старого.

Куда я перееду, еще не знаю, — достаточное количество скверных театров в Англии и свежий воздух говорят за то, что мне надо ехать в свою родную страну.

Если бы я родился русским, то никогда не захотел бы покинуть Россию, разве только съездил бы в составе русской труппы с тремя-четырьмя спектаклями — показать Парижу и Лондону, как это делается!

Все вы очень счастливы сейчас, именно сейчас, — и пусть солнце продолжает светить вам.

Письмо получилось довольно длинное. Почему? Я хочу показать Вам пример. После своего отъезда из России в 1912 году я ни от кого не получал писем. Меня забыли, и я не предполагал, что кто-нибудь вспомнит обо мне и напишет мне. Одна Лилина — госпожа Станиславская — всегда поддерживала со мной связь. Я немножко обижен на Сулера — в горячке работы он, по-моему, совсем забыл меня — писем от него я не получал с 1912 года, а если и получил, то одно или два[[389]](#footnote-166) [[390]](#endnote-226).

Если Вы считаете, что я могу быть Вам полезен, напишите мне без стеснения и говорите, что я должен сделать. Вот, к примеру, я связан с книготорговцами и могу достать Вам любые книги, лишь бы Вы указали название или сказали, что Вам примерно нужно. Это относится и к картинам.

Я очень хорошо провел время в Москве и без устали восхищался всеми вами, предполагаю кое-что обо всем написать и, если напишу, постараюсь переслать Вам экземпляр, — быть может, — это будет книга, а быть может, только статья, еще не знаю. Пока написал около двадцати тысяч слов — иногда я переписываю вещь по три раза, прежде чем она меня удовлетворит, иногда именно на третий раз меня постигает неудача. Двадцать лет прошло, прежде чем я собрался написать об Ирвинге и отдать ему долг; я хочу сказать — двадцать лет после его смерти.

А теперь мне хочется получить весточку от Вас — на любом языке, — если Вас устраивает, на трех — вот только русский, конечно, для меня чересчур труден.

Горячий привет всей труппе и Дирекции.

Ваш Гордон Крэг.

3 июля 1935 г.

Виа делла Коста ди Соррето, 17.

Генуя, Италия.

Не забудьте прислать мне как-нибудь книгу о 2‑м Художественном театре с автографами всех актеров.

### **{****321}** 3[[391]](#endnote-227)

14 августа 1935 г.

Генуя

Благодарю Вас, дорогая Серафима Бирман, за письмо — оно написало хорошим английским языком, просто безупречным языком[[392]](#footnote-167).

Если бы английские актеры и актрисы могли так ясно и четко излагать свои мысли, пребывание на этой земле было бы для меня еще приятнее.

Я счастлив.

Но есть рана в моем сердце — виной тому злоба моих братьев и сестер по английскому театру.

Когда-нибудь, после моей смерти, напишите об этом простыми и трогательными словами, пусть английский театр поймет и услышит их.

Страсти толкают человечество на многие прегрешения. Но низость — не страсть, и английский театр просто низкий, подлый[[393]](#footnote-168).

Английские актеры называют меня бунтовщиком, предавшим театр.

Правда ли это? Таков ли я на самом деле? Громко об этом они не говорят, в книгах не пишут, — только шипят, спрятавшись в свои крысиные норы.

Большое спасибо за книжечки, — насколько приятнее получить или разыскать в книжной лавке маленький томик, чем стать обладателем толстого тома: я собрал 1300 книжечек о театре, они столь же очаровательны, сколь миниатюрны, — каждому невольно захочется их прочитать.

Спасибо, спасибо за Ваше письмо. Мое сердце, разбитое уже много лет назад (Вы этого боялись), покрылось защитной броней чувства юмора, — у Вас это чувство имеется, и потому Вы меня понимаете.

Народ нас любит? Не так ли?!!

А мы, если не смеемся, испытываем острую боль.

И мы, актеры, бываем счастливы тогда, когда некоторые наши братья и сестры по театру дарят нам свою верную дружбу и любовь.

1. Здесь, в Генуе, я за последние месяцы много читал о Чехове.

2. Несколько раз перечитывал «Макбета».

3. Прочел также дневник Поля Гогена.

Каждый день понемножку пишу о Москве, о русских друзьях и театрах. О еврейских товарищах тоже[[394]](#footnote-169). (Напечатаю в октябре в двух журналах[[395]](#endnote-228).)

{322} Я все больше убеждаюсь в том, что ничего не умею, — говорю недостаточно ясно, чтобы понравиться актеру, и недостаточно громко, чтобы напутать банкира.

Глаза мои не в порядке — иногда встречаю старого друга и не узнаю его или ее.

Мои лучшие пожелания Вашим товарищам — Гиацинтовой и Берсеневу, двум Образцовым — Сергею и Ольге и г‑ну Сулержицкому[[396]](#footnote-170).

Помните меня, как я помню Вас, если только совсем не забыли!!!

Гордон Крэг

Перевод Дженни Афиногеновой

### С. М. Эйзенштейну[[397]](#endnote-229)

### 1

18 декабря 1935 г.

Генуя

Дорогой Сергей Эйзенштейн.

Какое огромное удовольствие доставило мне Ваше письмо — когда я выходил из своих ворот, я увидел его лежащим между деревьями и кустами. Я поднял его и прочел на ходу. Итальянские почтальоны должны знать, что именно так надо доставлять письма от Эйзенштейна.

Я в Генуе с июня — слишком долго, моя белая борода скоро сможет подметать улицы.

Я прочел в газетах, что на побережье Черного моря будет создан Кинематографический центр. Собираетесь ли Вы быть там? Надеюсь, что да.

Меня — пригласили. Итак, я увижу Вас!!! Ха! Если только туда будет ходить поезд, потому что я не люблю лодок, но мне очень нравится, что меня *пригласили*[[398]](#endnote-230).

Получили ли Вы мою небольшую статью, в которой я рассказываю о поездке в Москву: в ней есть несколько слов и о Вас — три гордых слова, без какой бы то ни было суеты[[399]](#endnote-231).

Сейчас я собираюсь писать другую статью: о русском театре, театре в Италии и так далее. Но подвигается медленно. А еще мне хочется снова приехать в Россию, побывать в Ленинграде, или в каком-нибудь колхозе, или на Черном море. Но возможно ли это?

Я бы хотел, чтобы это устроилось, а потом, мне кажется, я должен поехать в Англию и работать оставшиеся десять лет моей жизни до изнеможения — во имя двух десятков будущих актеров.

Ваш Гордон Крэг

### **{****323}** 2

5 декабря 1936 г.

Париж

Мой дорогой Эйзенштейн, помните. Вы однажды в 1935 году задали мне в Москве вопрос относительно Ирвинга. В своей книге (в эпилоге) я писал: «Для Ирвинга главным была игра, а не декламация. Хотя каждому слову роли он придавал большое значение, он обязательно сопровождал речь игрой: играл и до того, как произнести реплику, и после». Вы обратили мое внимание на этот отрывок, сказав: «Мне понятна первая часть этого заключения: “играл до того, как произнести реплику”, но я не понимаю его финала: “… и после”».

Я давно собирался написать Вам несколько слов об этом — и вот сегодня вечером, перечитывая по-французски «Польского еврея» — один из лучших образцов драматургического искусства, — я вспомнил, что не написал Вам того, что собирался.

А теперь, давайте обратимся к «Польскому еврею» — так как здесь как раз пример того, о чем я хотел сказать:

«*(Маттиас выходит из алькова, потрясенный, качаясь, воздев, руки.)*

Маттиас *(сдавленным голосом)*. Веревка!.. Разрежьте… Веревка!.. *(Он падает на руки Вальтера и доктора. Его сажают в кресло. Руками, он цепляется за шею, как будто хочет снять что-то, что его душит. Голова его запрокидывается. Доктор кладет ему руку на сердце. Продолжительное молчание.)*

Вальтер. Ну что, доктор?

Доктор. Все кончено…»

Маттиас (Г. И.) выходит из алькова, держась обеими руками за занавес, — звук музыки нарастает — звон колокольчиков слышен еще громче. Напряжение в лице Маттиаса (Г. И.) усиливается, хотя он остается недвижим столько, что можно сосчитать от шести до восьми или до десяти. Отпускает занавес и падает на руки доктора и еще одного из присутствующих, не произнося ни слова. Ему подставляют кресло, в которое его усаживают, — руки и плечи бессильно опускаются. Никто не произносит ни слова. Звук колокольчиков все еще слышен. Музыка нарастает. Он медленно поворачивает голову направо — смотрит. Поворачивает голову обратно и медленно оборачивается налево — смотрит. Легкие движения плеч. Делает попытку поднять руку в направлении своей дочери — не получается. ВНЕЗАПНО хватает себя за горло, как будто хочет ослабить веревку и произносит: «Заберите… веревку… с моей шеи». При этом по всему его телу — до самых ступней — проходит судорога, ноги медленно приподнимаются — удар, еще удар, — голова безвольно поворачивается справа налево. Одна длительная судорога проходит по всему телу — конец.

Согласно ремаркам во французском варианте «Польского еврея», актер *сначала произносит текст*, затем падает на руки доктора {324} и других, опускается на стул, дергает головой и умирает — и все это *после* того, как произносится текст. И поскольку все актеры в нашей безактерской стране сначала произносят текст, а играют *до* или *после* слов, мне хотелось обратить внимание в своей книге на то, что Ирвинг прекращал играть только в момент произнесения слов: сначала шла игра — затем следовали три слова — снова игра — еще одно слово.

Однако они никогда моей книги об Ирвинге (1930) не читали, поскольку и сейчас, в 1936 году, они все еще говорят и забывают играть, И дай я волю своим эмоциям, я был бы сегодня несчастнейшим человеком, видя, как жизнь этого великого северянина, этого редкого актера предана забвению на английской сцене. А я чувствую себя подлинным триумфатором — и бесконечно их презираю. Но зрелище сегодняшней сцены в Англии ужасно.

А как Вы поживаете? Здоровы ли? Будете ли Вы в Париже на Выставке?[[400]](#endnote-232) Если да, то дайте мне знать — и мы встретимся и отправимся в какой-нибудь ресторанчик и будем наслаждаться его яствами. И я докажу Вам маленькие книжные лавочки, которые никому не известны и которые я никому и никогда не показывал, — и Вы забудете, что Вам уже 40 (?), а я — что мне уже 180, и мы станем думать лишь о великих художниках, которые ушли от нас.

Vin ordinaire здесь совершенно необычно: и даже после того, как разопьешь бутылку знаменитого вина, vin ordinaire все же кажется лучшим из всех. А маленькие неведомые книжные магазинчики — еще лучше, нежели самые знаменитые, и улицы Парижа — прекраснее, чем банкетные залы, в которых пируют полубоги.

Гордон Крэг

Перевод Ю. Г. Фридштейна

### Б. В. Алперсу[[401]](#endnote-233)

### 1

13 июня 1935 г.

Генуя

Мой дорогой Алперс,

можно ли без церемоний так обратиться к Вам, потому что все время я действительно чувствовал, что называть Вас мистер, мсье, товарищ будет и слишком много и слишком мало и т. д. и т. д.

И можно ли мне вместить в несколько строк этого послания приветствия из Италии, которые я при других обстоятельствах расширил бы до нескольких страниц.

Я прожил в Вене несколько недель: Вена все еще остается прелестным городом, полным очень ленивых и очень занятых людей, — и то и другое одновременно. Какая-нибудь картина, лицо, а Schinken[[402]](#footnote-171), все три schön[[403]](#footnote-172), иногда даже ganz schön[[404]](#footnote-173).

{325} Каждый понедельник мне хочется навсегда остаться в Вене, во вторник я даже не могу смотреть на город, в среду я в нерешительности, но люблю его, в четверг — решительно «нет», в пятницу — очевидно, «да», в субботу — «О, да!». В воскресенье — белое вино, пение, художники.

Каждый день я теперь читаю книги о России и о русском театре, так что, может быть, и приду к пониманию непостижимого.

Тогда, *когда смогу*, я отважусь написать небольшую книгу о том, что я видел и что непостижимо.

Но надеяться, что какой-нибудь издатель ее напечатает… боюсь, это слишком много, потому что, наверно, но смогу противостоять всем высказанным пожеланиям моего окружения.

Я пробыл четыре недели в Вене, два дня в Венеции… Вы знаете этот невероятный город? А сейчас я сижу в своем саду в Генуе и печалюсь, что доставил мадам Алперс много беспокойства, и сожалею, что я старше, чем мне следовало быть, и потому неожиданно быстро устаю.

Замечательные впечатления у меня от древней Москвы Ивана и Бориса,

и современной Москвы 1909,

а стала она еще моложе.

И сердит меня еще, что по смог увидеть ее, увидал только одну тысячную долю атома.

Расцвет театра в России напоминает розовый куст в июне. Сейчас июнь: у меня куст роз в полном цвету — три тысячи цветков.

А в июле не будет ни одного. Но будут другие цветы.

Если б мне было двадцать пять, я приехал бы в Россию на целый год.

Если б мне было восемнадцать, я поехал бы в Сицилию, жил бы там и купил бы сад.

А вы? Вы сидите молча и ничего не говорите. Но, дорогой мой Алперс, я прошу Вас, я умоляю Вас изучить английский, это прекрасный язык, на котором хорошо молчать.

Но мы можем встретиться где-нибудь, где можно глупым людям поболтать, а мудрым петь, где можно побыть с друзьями и выпить немного белого вина…

Пожалуйста, напишите мне поскорее пару слов. Несколько гравюр отправлены из Генуи на этой неделе в Ваш адрес[[405]](#endnote-234).

Мой привет Вам и Вашей мудрой и красивой жене[[406]](#endnote-235). S. V. P.[[407]](#footnote-174)

Мисс Вуд[[408]](#endnote-236) шлет свою большую благодарность.

Ваш Гордон Крэг

### **{****326}** 2

17 декабря 1935 г.

Генуя

Дорогой Борис Алперс,

я был так рад получить Ваше письмо в начале октября, и услышать о Вашей поездке с лекциями, и узнать, что Ваше изучение английского языка продвигается. Теперь, я надеюсь, Вы станете расширять круг Ваших поездок с лекциями, пока он не достигает Англии, страны, куда я, может быть, вскоре поеду. Не знаю, как долго продлится там мое пребывание. Если долго — я дам Вам знать; и тогда, когда Вы приедете читать лекции, Вы обязательно приедете ко мне и будете жить у меня.

Я надеюсь снова побывать в России. На этой неделе я получил приглашение в Нью-Йорк; и хотя там много хороших людей, мне представляется это путешествие очень длинным и скучным. Я думаю, что приму приглашение, только *если* не найду ни одной другой англоязычной страны, где бы я смог осуществить мною задуманное.

Лет двадцать тому назад я придерживался теории, что слова пьесы имеют меньшее значение, чем действие. А теперь я знаю, что это не совсем так. Дело в том, что, будучи актером, я так хорошо понимал язык актерских интонаций, движений и выражения лица, что получал больше, *не* слушая слов, плохо произносимых. А ведь действительно все великие слова почти всегда плохо произносятся: только какой-нибудь Ирвинг или Гаррик могут передать нам красоту и возвышенность стихов Шекспира.

Вы никогда не думали, что я так стар, что мог слышать Гаррика?

А теперь мне хочется иметь дело с актерами, для которых английский — их родной язык, и подбодрить их играть немного смелее.

Мне было очень приятно получить письма от некоторых моих новых друзей в России. А я, хотя и писал дважды Михоэлсу, не получил ответа…

Посылаю Вам также (отдельно) еще несколько гравюр, так как другие доставили Вам удовольствие, а для меня огромная радость знать, что они у Вас в руках.

Большое спасибо мадам Алперс за присланный каталог Театральной выставки[[409]](#endnote-237), я рад иметь его, хотя, к сожалению, фотографии, которые обычно хороши в России, не дают правильного представления о работах, показанных на этой выставке.

Это письмо выражает мое пожелание Вам обоим счастливого Нового года и надежду вскоре получить от Вас письмо.

Гордон Крэг.

P. S. Помните ли Вы книгу «Книги и театры»[[410]](#endnote-238), которую я через Вас предложил Госиздату? Ну, так я не получил от них никакого уведомления.

{327} P. P. S. Мистер Бубнов мне не пишет[[411]](#endnote-239).

P. P. P. S. Перед отъездом из Москвы я целый час промучился перед фотоаппаратом мистера Штеренберга[[412]](#endnote-240). Я думаю, это было очень мило с моей стороны; а он не прислал мне ни одной фотографии; мне особенно хочется иметь хорошую фотографию, чтоб послать Амаглобели[[413]](#endnote-241).

Можете ли Вы напомнить мистеру Штеренбергу, что он обещал прислать мне эти фотографии? Я вкладываю визитную карточку для него.

Могу ли я сделать что-нибудь для Вас?

### 3

14 апреля 1936 г.

Генуя

Дорогой мой мсье Алперс,

я надеюсь, Вы совершенно здоровы, надеюсь также, что Ваша очень красивая жена тоже здорова. Когда я говорю «очень красивая», я это и имею в виду. Потому что во время моего пребывания в России я не видел ничего более красивого, чем ее лицо, когда Вы и она приходили ко мне в гости.

Она всегда оставалась красивой и тогда, когда Вас не было, но в Вашем присутствии происходило какое-то божественное превращение.

Так в пьесе Шекспира великолепно звучат многие строки, но вдруг все ярко загорается, освещаясь внутренним светом, — редчайшее явление на земле… и на море.

Надеюсь, у Москвы счастливый год и что пожелания счастья сделают ее еще счастливей.

Надеюсь также, что и в театре идет все хорошо, тем более что здесь все проще и легче.

Посылаю Вам статью, которая появилась во французской газете; я ею горжусь. Автор ее, прекраснейший человек, когда-то жил в Петрограде, который назывался Петербургом. Если статья дойдет до Вас, черкните мне строчку, пожалуйста, и тогда я сообщу Вам имя автора. Его очернили, и это может помешать статье дойти до Вас.

Мне особенно хочется, чтобы статья была в Ваших руках. Я знал этого автора в Париже, знал и его жену и дочь. Он умер в конце 1933 года после нескольких серьезных операций. Это был человек абсолютно независимый, гордый и спокойный.

Каждый месяц я получаю из Москвы много книг, журналов и фотографий. Это очень приятно. Мисс Вудворт может теперь переводить с русского на английский. Скажите об этом, пожалуйста, Вашей жене.

Я проболел три-четыре месяца, и это задержало мою работу. Книга о поездке в Москву должна была бы быть уже закончена, но я заболел, а когда стал поправляться, меня сразила инфлюэнца, {328} думаю, Вы знаете, что это такое. Я только что выползаю из этой доброй инфлюэнцы.

Очень интересуюсь «Отелло» в Малом театре…

Это очень трудная пьеса, но, думаю, Радлов умный режиссер, Вы согласны?[[414]](#endnote-242)

А вот мсье Гвоздев мне кажется очень глупым, когда пишет о моем учителе Генри Ирвинге[[415]](#endnote-243).

Мсье Гвоздев делает ошибки и неверно ориентирует русских студентов своими совершенно неверными утверждениями об Ирвинге.

Источник его информации — Бернард Шоу, у которого есть личные причины распространять ложные сведения об Ирвинге.

Мсье Гвоздев, возможно, никогда не слыхал о моей книге об Ирвинге, и я поэтому буду очень обязан, если Вы обратите его внимание на этот факт.

Точное название книги — «Генри Ирвинг» Гордона Крэга, издатель Дент и сыновья, 1930 г., Лондон.

Гвоздев утверждает в статье («Театр и драматургия», № 3, 1936 г.), что самые удачные роли Ирвинга в шекспировском репертуаре были Кардинал («Генрих VIII») и король Лир.

Это *очень* неточно.

Лир не был его удачей, хотя некоторые сцены были сыграны очень утонченно, он был хорош и в Кардинале, но его главные победы в шекспировских пьесах — *Гамлет, Шейлок* и *Яго*.

Ему не удался *Отелло*. И в *Макбете* он не достиг успеха. В *Бенедикте* он был прекрасен, а в *Ричарде III* — замечателен.

Если Вам представится случай, пожалуйста, поправьте мистера Гвоздева, потому что не следует вводить в заблуждение русских актеров относительно их собратьев в Европе.

Ирвинга в ролях Маттиаса («Польский еврей»), Дюбоска («Лионский курьер») и Людовика XI я видел от двадцати до тридцати раз в каждой.

Мистер Гвоздев, видимо, полагается на информацию Б. Шоу. Возможно, что Шоу видел Ирвинга по одному разу в вышеперечисленных ролях… Он ненавидел этого человека, а для драматического критика (Шоу был драматическим критиком) *ненависть* очень плохая вещь, чтоб окунать в нее свое перо.

Простите, пожалуйста, за такое длинное письмо.

Пожалуйста, передайте мои самые теплые приветы С. Амаглобели. Nato nel 1899, ha studiato diritto о scienze sociali, critico d’arte *e* teatrale[[416]](#footnote-175).

Как я люблю это *e*! Мне также нравятся заглавия пьес: «Хорошая жизнь» и «Сбор мандаринов»[[417]](#endnote-244).

С лучшими воспоминаниями Ваш Гордон Крэг

Перевод Г. Г. Алперс

## **{****329}** Из беседы Гордона Крэга с советскими писателями и театральными деятелями (25 апреля 1935 г.)[[418]](#endnote-245)

… Я вижу стиль у Станиславского, у Мейерхольда и в Еврейском театре. Извините, я немного сержусь, а когда сердишься, невозможно много разговаривать. Вы должны извинить меня за это. Для того чтобы говорить настоящее, нужно сначала немного разозлиться.

Приходит ко мне режиссер и спрашивает, могу ли я поставить «Сон в летнюю ночь». Я отвечаю: «Ни за что». Другой режиссер говорит: «Выбирайте любую пьесу Шекспира для постановки». Я говорю: «Ни за что!» Третий режиссер тоже просил доставить трагедию Шекспира, и я также отказался. Один очень видный режиссер предложил поставить «Макбета». Я сказал — да, но при условии, что я поставлю его по-английски. Он подумал и сказал: «Хорошо. Мы сыграем его по-английски». Я знаю, как это было сказано, но сказано было хорошо. В Тифлисе мне предложили поставить оперу, но я не дал еще ответа.

Почему я отказался от всех предложенных постановок? Потому что ни один готовый спектакль не имеет значения для театра…

Если вы очень голодны, вы не станете есть деликатесы. Вы в этом случае хотите хлеба. Я хочу дать вам этот хлеб, а не украшения.

Мне хотелось бы свободно экспериментировать не для публики, а для театра. Моя идея была создать экспериментальную сцену, наглухо закрытую для широкой публики, где мы могли бы экспериментировать. Как я мыслю себе состав труппы? Это могут быть испанцы, итальянцы, немцы, французы, англичане — неважно, это все мелочи, несущественные для меня, а существен театр экспериментов…

Эксперимент, который я хочу осуществить, — это создать актеров нового типа. Актер должен быть абсолютно свободным человеком, а это мало кто понимает.

Станиславский, Мейерхольд, даже Вахтангов — все они заставляли актера делать определенное лицо. Вы можете дать ему идею, но он должен быть абсолютно свободен… Станиславский муштрует актеров, Таиров — то же самое, даже Вахтангов, которого я очень люблю. Какой же тогда может быть актер? Будучи несвободен, он марионетка…

В 1907 году я писал книгу «Актер и сверхмарионетка»[[419]](#endnote-246). Познакомившись со Станиславским, я стал его расспрашивать, что он делает с актером.

Я сказал ему: «Как оружие заряжается пулей, так вы заряжаете актера ролью»…

Да, было время, когда я врос в роль режиссера. Что такое человек? {330} Человек — это результат постепенного воспитания отцом, матерью. То же самое актер. Он постепенно воспитывается, растет и становится актером. Но над ним не может быть постоянного контроля. Не должно быть отцовской опеки над каждым шагом. В Англии, как-то в провинции, я видел, как молодой, совсем неизвестный театр играл «Гамлета» совершенно без всякого движения, но это был прекрасный, подлинный Шекспир. Здесь я прихожу в театр, я восхищаюсь, как это умно, как это хорошо, но актера я не вижу, актер заслоняется.

Чего я хочу — очень легко достичь. Я хочу создать студию, куда пришли бы разные люди, каждый бы дал свой ток и мы бы нашли там настоящего актера.

Я когда-то в молодости был актером. Если бы мне теперь пришлось выступить на сцене, я, наверное, попытался бы сделать что-нибудь умное, как и каждый из вас, а это не нужно. Нужно просто выйти на сцену и просто говорить то, что говорит поэт, — иногда быстрее, иногда медленнее, — но то, что говорит поэт… Актера нужно привести в состояние душевной мягкости, чтобы он мог дать нужное…

Режиссер должен переменить свое название. Он должен быть нянькой тех детей, которых ему доверили. В то время как такие большие режиссеры, как Станиславский, приходят к некоторым выводам к концу своей жизни, большие актеры, подобные Рашель, Элеоноре Дузе, Эллен Терри, Айседоре Дункан, приходят к ним с самого начала.

Театр — это прежде всего женственность и поэзия. Если бы нам удалось создать труппу, о которой я говорю, мы бы смогли поставить пьесу за двадцать четыре часа, а для того, чтобы дойти до такого совершенства и суметь сыграть пьесу в двадцать четыре часа, нужно пятнадцать лет работы.

В течение ста лет развитие театра шло по неверному пути, а между тем подлинный путь — это путь поисков свободного актера…

Я должен поставить перед своей труппой такой ультиматума бросайте место, где вы работаете, идите за мной; если вы от меня уходите, не возвращайтесь на сцену.

Я взял бы только таких людей, которые никогда не видели: сцены. Меня спрашивают, на каком языке играла бы моя труппа. Я представляю, что наша экспериментальная школа будет распадаться на несколько групп. В первой группе, которая будет играть первые два года, не будут говорить ни на одном языке. Там будут играть молча, своего рода пантомимы, они будут иногда смеяться., но говорить не будут.

Нужно почаще смотреть на ребенка, когда он остается один. Он может научить вас жестам. Нужно уметь зарисовать эти жесты, записать, но ни в коем случае не фотографировать.

В составе труппы нам нужно было бы для начала иметь триста человек. Но они не должны быть все актерами. Среди них должны быть художники, постановщики и т. д., но не одни только актеры…

## **{****331}** Русский театр сегодня[[420]](#endnote-247)

Июнь 1935 года. Сейчас я в Вене.

В октябре 1934 года я приезжал в Рим, чтобы присутствовать на заседаниях Международного театрального конгресса «Вольта», созванного по инициативе «Академия реале д’Италия». Предполагалось, что посланцы всех стран, собравшись вместе, должны будут в течение недели подробно обсудить положение в современном театре: его репертуар, архитектуру, режиссуру, сценическое искусство.

Подробно обсудить эти вопросы не удалось, потому что для такого обсуждения не хватило бы и месяца.

На съезд собрались не политики, а люди искусства, однако политика отбросила-таки свою тень — и свои отблески — на нашу дискуссию. Обсуждение политических вопросов — дело, несомненно, трудное и отнимающее много времени; обсуждение вопросов театра и драматургии, напротив, дело легкое — в том хорошем смысле слова, что правду о них никогда не приходится скрывать и, главное, незачем скрывать. Мы должны были бы ограничиться в Риме обсуждением лишь тех вопросов (они достаточно сложны сами по себе), которые касаются театральных дел и не затрагивают дел государственных, а таких вопросов немало. Например, вопрос о том, как писать высокохудожественные пьесы для смешанной публики, не помышляя при этом о собственной корысти, или же вопрос о том, как построить театр Шекспира, театр Пиранделло[[421]](#endnote-248), театр Чехова. Можно было бы обсудить и другие подобные же вопросы.

К сожалению, как раз такие вопросы мы не обсуждали, а постоянно соскальзывали на всякие опасные темы, все дальше отклоняясь в сторону от предмета наших прений.

К этому критическому замечанию по адресу конгресса «Вольта» и нас, его участников, следует добавить и другое: наши добрые друзья итальянцы, созвавшие нас на эту встречу, по какой-то не совсем ясной причине неправильно истолковали ее цель. Они никак не могли взять в толк, что перед ними — и перед нами — стояла куда более простая задача, чем им казалось. Вопрос, который предстояло обсудить, не имел ни политической, ни националистической, ни футуристической, ни пессимистической окраски — это был сугубо театральный вопрос. Нам же, людям искусства, цель была совершенно ясна: мы собрались тут для того, чтобы установить факты, касающиеся нынешнего положения и возможных путей развития театра и драмы во всех странах. И вот этого-то мы не сделали!

### \* \* \*

В числе делегатов были двое русских, Александр Таиров[[422]](#endnote-249) и Сергей Амаглобели. То, что они рассказали о театре в России, заинтересовало меня больше, чем все услышанное мною от других делегатов. Итальянцы твердили, что театр болен; французы (все до одного драматурги) уверяли, что положение театра их мало трогает, {332} потому что по-настоящему важно только одно — пьеса. Художники расхваливали свое искусство, но не настаивали на его первостепенном значении; многими интересными соображениями поделились и другие ораторы, но наиболее дельно и разумно рассуждали эти русские.

Как и следовало предположить, они говорили, что только в СССР могут быть успешно разрешены задачи, стоящие перед театром, — не сказать этого было бы с их стороны притворством. И они со всей подобающей случаю выразительностью высказали это свое убеждение.

Затем они пошли дальше. Они говорили о новой театральной публике — не о нескольких сотнях тысяч зрителей, а о многих миллионах, — о публике, избавившейся от апатии и цинизма и из вечера в вечер заполняющей театры ради высокого развлечения и вдохновения.

Таиров сказал, что в советском театральном искусстве, так же как в архитектуре, живописи или поэзии, каждый отдельно взятый художник и каждая театральная группа стремится выработать новый стиль. Большинство собравшихся делегатов, видимо, не представляло себе, что, если актерам и режиссерам не удастся сделать один способ выражения себя понятным для миллионного зрителя, вполне можно отказаться от этого способа и испробовать другой. Таиров фактически сказал следующее: если три различных театра экспериментируют у нас с тремя различными формами выражения, театральная общественность не поднимает тотчас же крик: «Какое кощунство!» — и не прибегает к всевозможным низким уловкам, известным людям театра в большинстве стран, с тем чтобы расправиться с тремя этими театрами и пресечь их поиски.

Рассказывая о советском театре, он заставил нас задуматься о том, как заманчиво иметь несколько миллионов зрителей, жаждущих видеть эксперименты в театрах… Ведь если в Советском Союзе публика имеет возможность наслаждаться таким образом, то и правительства других стран могли бы найти способ обеспечить своей публике такую же возможность. Главное, чтобы было желание сделать это, заняться этим, откликнуться на эту потребность.

«Как мне хотелось бы увидеть такую публику!» — мысленно сказал себе я, припоминая, что в Москве 1909 – 1912 годов, которую я знавал, имелся всего один экспериментальный театр, а театральная публика была сравнительно немногочисленна.

Через месяц-другой я получил от Амаглобели приглашение посетить Москву в качестве гостя московских театров.

И вот я еду в Россию.

### \* \* \*

27 марта 1935 года прибываю в Москву.

Поезд останавливается, и за окном моего купе я вижу море лиц: актеры, драматурги, режиссеры, художники-декораторы, деятели театра, и среди них — директор Малого театра Амаглобели и главный актер этого театра Садовский, создатель Камерного театра {333} Таиров, представитель Московского Художественного театра Подгорный, драматург Афиногенов — автор «Страха», драматург Киршон — автор «Хлеба», Образцов из МХАТ 2‑го и, наконец, последний по счету, но первый по значению, Мейерхольд, руководитель театра, который он создал и с тех пор пересоздает заново каждые пять лет.

Никаких приветственных кликов, никаких речей, никакой суеты — прекрасная встреча.

Мейерхольд берет меня под руку, и мы идем по перрону к выходу во главе группы режиссеров и актеров, а перед нами пятятся и беспрестанно щелкают своими маленькими аппаратами со вспышкой человек десять-двенадцать фотокорреспондентов, снимая нас в самых разнообразных ракурсах.

Мы выходит? на площадь перед вокзалом — сколько раз стоял я тут в давнишние времена! В 1908 году, когда я впервые увидел Москву, потом в 1909, в 1910 и в 1911 годах. Ну‑ка, посмотрим, что здесь теперь? Похоже, ничего нового, никаких перемен. Не видно ни пышной привокзальной роскоши; ни световой рекламы, взывающей: «Покупайте водку Воронова»; ни верениц движущихся машин, как в Лондоне; ни огромных, прекрасных фонтанов, как в Риме; ни сорока кафе, как у Гар дю Нор в Париже; ни Фридрихштрассе, как в Берлине. Заборы, пролетки, трамвай где-то вдали… но зато рядом Мейерхольд и другие; мы, дружески подталкивая друг друга, усаживаемся в автомобиль Малого театра и едем в центр этого наиумнейшего города в Европе.

Проезжая по московским улицам, мы видим десятки — нет, сотни — строящихся зданий, в основном больших, многоэтажных; старая Москва изменилась больше, чем Рим или лондонская Риджент-стрит.

Но я приехал сюда не ради того, чтобы увидеть, что возводится тут из кирпича и камня. Я приехал сюда ради того, чтобы увидеть, что делается в московских театрах, и составить собственное представление об их пьесах, спектаклях и работниках. Некогда там было только два театральных деятеля — Станиславский и Немирович-Данченко, возглавлявшие небольшую группу работников театра. А сегодня у них сотни последователей во главе с такой крупной фигурой, как Мейерхольд.

### \* \* \*

Деятельность Станиславского, актера и режиссера, и Немировича-Данченко, драматурга и режиссера, начавшаяся задолго до мировой войны и революции в России, обновила русский театр, дала ему прочный костяк и вдохнула в него жизнь; благодаря ей он стал двигаться и говорить как реальное живое существо.

Младшее поколение у нас в Европе много читало о Станиславском и Немировиче-Данченко, но, вероятно, плохо с ними знакомо — оно лучше знает Таирова, Комиссаржевского, Дягилева, даже Евреинова и Балиева[[423]](#endnote-250). Зато младшее поколение в России не забывает о том, что совершили эти два деятеля театра старшего {334} поколения, и считает их — вместе с Мейерхольдом — первыми людьми театральной Москвы. Мейерхольд на десять лет моложе Станиславского, которому сейчас семьдесят два года.

О русской драме, русском балете, русской опере нельзя говорить, не рассмотрев сначала того явления в жизни русского театра, имя которому — Московский Художественный театр.

В наши дни имеются многие десятки театров, ведущих свое происхождение от Московского Художественного. Станиславский и Немирович-Данченко были одинокими мечтателями-практиками, верившими в высокий идеал в эпоху, когда считалось смехотворным заводить разговор об идеальном театре, а любые попытки проповедовать со сцены высокие идеи с презрением отвергались как неосуществимые.

И ведь единственным-то идеалом, который оба они стремились утвердить в тупоумном театре того времени, был идеал разумного реализма. Поначалу они не требовали от тогдашнего театра слишком многого и настаивали лишь на том, чтобы он покончил со своим напыщенным идиотизмом и обрел здравый смысл. Они хотели, чтобы каждый человек в театре думал. Чтобы актеры, научившись думать, говорили как разумные люди, а не как попугаи; чтобы они двигались на сцене осмысленно, а не как манекены; чтобы вместо стереотипных гримас, ровным счетом ничего не выражающих, на их лицах были видны отблески настоящих чувств — любви, страха, ненависти и так далее. Короче говоря, они призывали покончить со всей той бессмыслицей (пишу это специально для лондонского читателя), которая — за редчайшим исключением — выдает себя сегодня в Лондоне за образец актерской игры, и начать заново. И вот более тридцати лет тому назад они начали все заново, а плодом их усилий явился сегодняшний русский театр.

После того как они приступили к делу, многие протянули им руку помощи[[424]](#footnote-176) — драматурги, актеры, режиссеры, художники и теоретики, снабжавшие руководителей театра плодотворными идеями.

Как бы то ни было, европейская тупость — в ее театральной ипостаси — в России больше не существует, и благодаря Станиславскому и Немировичу-Данченко русский театр находится в авангарде борьбы всего народа со всей и всякой ограниченностью.

Меня не встречал на вокзале присяжный юморист — ужасно остроумный малый — с его дурацким смешком, обжорством и икотой. Нигде я не видал ни чувствительных девиц, закатывающих глаза, ни весельчаков, лопающихся от радости. Эмоциональность ради эмоциональности здесь давно изжита, как изжита и апатия. Воодушевление и все чувства, сопутствующие живой жизни, — вот что бросается в глаза. Ни разу я не сталкивался с симптомами низости, {335} этого рака души: соперники в мире театра, говоря со мной, всегда великодушно отзывались друг о друге.

Насколько я могу судить, работники театра не испытывают недостатка в деньгах: всякий знающий свое дело всегда получит деньги на все, что ему нужно для работы. В отличие от Англии и Америки здесь никому не платят огромного жалованья и не поощряют людей стремиться умереть богатыми. Более того, они тут предпочитают жить бедно, коль скоро им предоставлено все, что требуется для работы. Театры, большие и маленькие, располагают всеми необходимыми финансовыми средствами для постановки и исполнения пьес, во что бы это ни обходилось. В большинстве театров я насчитал по двадцати усовершенствованных прожекторов новейшей конструкции перед занавесом. Здесь не экономят на декорациях и костюмах; людей прежде всего волнует вопрос: «Хорошо это сделано или плохо?»

Они имеют сегодня возможность так серьезно относиться к своей работе не только благодаря тому, что с них снято тяжкое бремя забот о кассовом успехе, но и благодаря новаторской деятельности Станиславского и Немировича-Данченко.

### \* \* \*

А теперь несколько слов о единомышленниках Станиславского и Немировича-Данченко.

Сначала — о Луначарском.

Когда я приехал в Москву, его уже не было в живых, и я не мог поговорить с ним; но остались его печатные труды, в которых он выразил свои мысли с предельной ясностью.

Луначарский умер в 1933 году, но при жизни он успел закрепить и упрочить начатое Станиславским и Немировичем-Данченко. В годы революционной ломки старого уклада театр был сохранен, притом, как мне говорили, во многом благодаря Луначарскому, который стал народным комиссаром просвещения в правительстве, созданном после Октябрьской революции 1917 года. Он занял этот пост, имея за плечами многолетний опыт серьезного изучения искусства; став у кормила правления, Луначарский определил — в интересах правительства и в интересах театра, — какое положение должен занять театр и как должно относиться к нему Советское правительство.

«… Мы будем продолжать, — писал он, — во-первых, сохранять, облагораживать и приближать к народным массам театр прошлого в его лучших, характернейших, психически и исторически богатых формах; во-вторых, мы будем всемерно содействовать умножению и возвышению студий, творящих нового революционного артиста и новый революционный аппарат, мы будем заботиться о том, чтобы эти студии… захватили возможно больше активных сил… среди пролетариев и крестьян…

Мы работаем планомерно, работаем так, чтобы пролетариат не кинул нам потом упрека в том, что мы изгадили и сломали {336} громадные ценности, не спросивши его в момент, когда он по всем условиям своего быта не мог сам произнести своего суждения о них»[[425]](#footnote-177).

Это Луначарский пригласил в Москву Пискатора — того Пискатора, который в 20‑е и 30‑е годы создавал в Берлине театр за театром[[426]](#endnote-251). Пискатор — убежденный сторонник политического театра, который, словно партийная газета, отстаивает ту или иную политику. Его театр — это театр пропагандистский, сознательно ведущий пропаганду во имя обострения классовой борьбы. Я никак не могу согласиться с такой точкой зрения. Будь я солдатом, мне вряд ли доставляло бы удовольствие смотреть в театре военные пьесы — скорее, я пошел бы смотреть «Как вам это понравится» или «Двенадцатую ночь». Будь я государственным деятелем или даже политиком, не думаю, чтобы я с наслаждением смотрел такие пьесы, как «Правосудие», «Гоп‑ля, мы живем!», — наверное, я предпочел бы пойти в цирк. А будь я участником жарких классовых боев, мне и в голову бы не пришло идти в театр…

Пытаясь рассказать на этих журнальных страницах моим немногочисленным читателям о том, что я увидел в Москве, я время от времени позволяю себе высказывать собственное мнение. Мне кажется, это должно развлечь вас, только и всего. Я знаю, что высказывать мнения совершенно бесполезно: даже самое мудрое мнение не заставит реку течь вспять, тогда как и самое глупое мнение лишь плывет по течению.

Поэтому я посоветую моим друзьям: пропускайте, не читая, комментарии и принимайте к сведению факты, которые я привожу. Может быть, они не так занимательны, но зато реальны: все это я сам видел и слышал.

### \* \* \*

В первую очередь я посетил в Москве Малый театр[[427]](#footnote-178), где посмотрел трагикомедию Островского «Волки и овцы»[[428]](#endnote-252). Это была первая русская пьеса, которую я увидел в России после 1912 года. И вот, когда поднялся занавес и моим глазам предстала типичная картина из старой русской жизни, меня огорчило несоответствие между характером вещи, исполняемой знаменитыми актерами этого прекрасного старого театра, известного давними традициями, и {337} всяческими модными новшествами по части декораций, костюмов, вращающейся сцены и т. д. и т. п.; то, что я видел и слышал, больше не было стариной, но и упорно отказывалось стать современностью.

Старинный Малый театр, этот оплот традиций, идет на компромисс: ею явно побуждают заигрывать с новомодными течениями, а он, восставая против этого, становится чуточку смешным. Он обладает прекрасными качествами, этот Малый театр. У него только один недостаток: он не понимает, что ему следует проснуться, тщательно пересмотреть весь этот так называемый «модернизм», как следует встряхнуться и снова стать самим собой.

Если бы я был русским, я бы выбрал Малый театр в качестве моей студии, а его труппу — в качестве моих товарищей по работе, отдав им предпочтение перед всеми прочими театральными коллективами, и уже через несколько лет мы обогнали бы большинство других московских театров. Но мы достигли бы этого не путем компромисса с модными новациями, а путем сохранения непоколебимой верности хорошим традициям, неукоснительного и последовательного выполнения мудрых заветов Ленина и естественного обращения к волшебной силе искусства.

И тем не менее я смотрел спектакль «Волки и овцы» с живейшим интересом. Я все время мысленно говорил себе: как бы я хотел, будь у меня такая возможность расспросить каждого актера труппы о секретах его актерского мастерства, о его исполнительских принципах! По я чувствовал, что они, подобно скупцам, прячущим свои сокровища, станут уверять, что им нечего скрывать, тогда как под полом, на чердаках и за стенными панелями у них пропадает втуне золото накопленных мыслей.

Второй театр, в котором я побывал, — это Государственный еврейский театр. Там я увидел «Короля Лира» в постановке Радлова[[429]](#endnote-253). Заглавную роль исполнял Михоэлс, которому умело помогали остальные исполнители, актеры на редкость талантливые.

Михоэлс ничем не напоминал мне Ирвинга, потому что трудно найти двух более несхожих актеров; но при всем том Михоэлс обладает несомненным изяществом души, которое роднит его с Ирвингом. Нынешние актеры, похоже, ни в грош не ставят душевное изящество.

Московская постановка «Лира» ни в чем не походила на постановку 1892 года в «Лицеуме». В Москве эта трагедия шла четыре с половиной часа, но ни разу не возникало ни малейшего намека на скуку. «Король Лир» — пьеса сложная, трудная для исполнения, тем не менее весь спектакль получился ясным и четким, как хорошо рассказанная история. Надеюсь, впоследствии я еще напишу об этой постановке.

Третьим театром, который я посетил, был Камерный театр, созданный Александром Таировым и Алисой Коонен. Этот прославленный театр, известный и в Европе и в Америке, ныне почивает на лаврах. Во гремя моего пребывания в Москве на сцене Камерного не шли ни «Федра» Расина, ни «Саломея» Уайльда, ни «Человек, {338} который был Четвергом»[[430]](#endnote-254), хотя эти три вещи считаются наиболее выдающимися постановками Камерного театра, руководимого одним из способнейших театральных деятелей в Европе. Таиров, юрист по образованию, сблизился с Марджановым, Балтрушайтисом[[431]](#endnote-255) и самой талантливой молодой актрисой своего времени Алисой Коонен, когда они открывали в Москве Свободный театр (1912 – 1913 гг.). Алиса Коонен была ученицей Станиславского[[432]](#footnote-179), и уже тогда, насколько я помню, она была замечательной актрисой. Вскоре Алиса Коонен стала женой Таирова, и они общими усилиями основали Камерный театр.

Мне очень жаль, что я не видел «Федры» и «Саломеи», потому что две эти постановки безусловно являются лучшими совместными работами Таирова и Коонен. Что до меня, то мне понравилось и то, что мне довелось посмотреть, — спектакль о Клеопатре под названием «Египетские ночи»[[433]](#endnote-256), который в Москве много критикуют. Эти «Египетские ночи» скомпонованы из трех кусков — одного акта из «Цезаря и Клеопатры» Шоу, инсценировки прозаического произведения Пушкина (длинный речитатив) и, наконец, вещицы Шекспира. Хотя я тоже присоединился на миг к критикам, должен сказать, что сама идея мне, в общем-то, понравилась — мне всегда импонирует смелость Таирова. Зато многих других она приводит в ярость. Но, скажите, какому современному режиссеру не достается на орехи от людей, неспособных думать? Я буду защищать его, покуда не очнется от спячки драматург. Пусть он посмотрит на часы, отыщет слово «театр», исчезнувшее из его словаря, и вспомнит наконец, кто он такой, — тогда он схватит шляпу и бросится в театр, где станет работать по пятнадцати часов в сутки двадцать пять лет подряд в качестве его полновластного руководителя. И с точки зрения теории и с точки зрения логики этот человек — драматург — должен возглавлять театр. «Он и так возглавляет его», — скажете вы. Осмелюсь вам возразить: пока что он не стал главным лицом в театре. Должен стать — да, согласен, но станет им только тогда, когда придет в театр и останется в нем. В наше время очень немногие известные драматурги связаны в своей повседневной жизни с театром; более того, лишь у немногих драматургов имеется какая бы то ни было театральная подготовка.

Вот почему ныне так выдвинулась во всем мире фигура режиссера: режиссер день и ночь работает в театре и ради театра, отдавая ому все свои силы в ожидании прихода драматурга-режиссера, чье запоздание уже вызывает некоторую тревогу[[434]](#footnote-180).

{339} Ни один режиссер не является приверженцем какой-либо единственной отрасли той сложной сферы деятельности, которая именуется драматическим искусством; для опытного режиссера все они — лишь составные части единого целого, из которых каждая имеет относительное значение. Он не станет отрицать первостепенного значения пьесы, но добавит: «Только не забудьте, как важны исполнение — темп — мера — танец, место представления, зрители и слушатели». Спросите его: «Это всё?» «Нет, не всё! — ответит он вам. — Ведь нужно еще добиться, чтобы все эти вещи начали работать, как единый механизм». И добавит напоследок: «Кто избавит меня от подобной задачи? Кто сумеет упростить все это, кто создаст новый театр?» Но никто не вызывается освободить его от столь тяжкого бремени — и тогда режиссер круто поворачивается и возвращается к себе в театр все с тем же бременем на плечах. Так что — побольше уважения ко всем режиссерам!

В России режиссеры пользуются огромным уважением — и со стороны критиков, и со стороны авторов, и со стороны коллективов театров. Станиславского и Немировича-Данченко обожают, Таирова любят, а Мейерхольда, этого поразительного Мейерхольда, и любят и обожают.

Мейерхольд изумляет и озадачивает людей. Это великий экспериментатор, неугомонный покоритель горных вершин — чуть ли не каждый год он с высоко поднятой головой штурмует новые высоты искусства. Почитайте о его творческом пути, и вы увидите, насколько свободен его ум, как чуждо ему упорное цепляние за собственные предубеждения, будь то давнишние или вчерашние.

Я хочу снова поехать в Россию ради того, чтобы пересмотреть все до одной постановки Мейерхольда. То немногое, что мне удалось увидеть, понравилось мне чрезвычайно. До чего же он смел! В этот свой приезд я не имел возможности изо дня в день наблюдать, как он работает, и составить исчерпывающее представление о нем. Поэтому, если мне удастся приехать в Москву еще раз, я буквально привяжу себя на несколько недель к стулу в Театре Мейерхольда и буду с наслаждением следить за репетициями и смотреть спектакли. Вот тогда — и только тогда — я смогу сосредоточенно, не будучи связан необходимостью побывать в двадцати других театрах, наблюдать, изучать и постигать этого необыкновенного театрального гения.

Те часы, что я провел у него дома, были часами свободного от педантизма общения с человеком, который, так же как и я, хотел бы быть художником театра. Может быть, и он, подобно мне, до сих пор задается вопросом: «Что такое театр?»

### \* \* \*

Напоследок еще несколько воспоминаний о моей богатой впечатлениями поездке.

{340} Всматриваясь в лица русских людей, я видел на них выражение безмерной радости.

Во время Первомайского праздника я наблюдал на улицах Москвы спектакль, который не увидишь больше нигде и подобного которому просто не могло быть никогда раньше. Участвует в этом спектакле народ, а сценой ему служит весь город. И уж тут театры отступают в сторону. Они не стремятся превзойти другие здания по части украшения фасадов. Ведь ясно, что, если бы они, не ограничась обычным украшением в виде тридцати-сорока красных флагов и флажков и зеленых гирлянд, захотели показать себя, они непременно нарушили бы чувство меры: на фоне их убранства все остальное выглядело бы серо. Но они обязаны сообразовываться в деле праздничного оформления фасадов с планом, разработанным комитетом по проведению праздника.

Я беседовал со Станиславским, который болел и был в постели[[435]](#endnote-257).

С Немировичем-Данченко и его супругой я обедал. Несмотря на свои семьдесят семь лет, Немирович по-прежнему бодр и полон сил: сейчас он энергично работает над постановкой драматических и музыкальных спектаклей — я ведь и не подозревал, что постановщик «Вишневого сада» ставит к тому же и оперы.

Его постановка «Травиаты» Верди[[436]](#endnote-258) не напоминает гала-представление в «Да Скала»; она экстравагантна в рамках разумного, но экстравагантна в нужных местах и отнюдь не случайно. Постановщик (Немирович-Данченко) не снижает эту вещь до уровня понимания посредственности — нет, он поднимает ее на высокий уровень — уровень восприятия его публики. Публика эта, состоящая в основном из «простых людей», как у нас принято их называть, либо делает вид, что любит и понимает то, чего на самом деле не любит и не понимает, либо восхищается спектаклем совершенно искренне. Ни один театральный деятель Англии или Франции при виде этой русской публики не предположил бы, что она тепло примет подобную постановку. Но публика в восторге и каждый вечер до отказа заполняет театр.

В театре, руководимом Завадским, я посмотрел «Школу неплательщиков»[[437]](#endnote-259), а в Вахтанговском театре — «Принцессу Турандот».

Я познакомился с Эйзенштейном.

Перевод В. В. Воронина

## Несколько недель в Москве[[438]](#endnote-260)

Дорогой Уитуорт[[439]](#footnote-181).

Пусть эта моя статья о Москве будет написана в форме письма к Вам. Ведь Вы побывали в России, а для того, чтобы отдать дань восхищения работе русских, необходимо — правда же? — {341} немного знать эту страну и ее народ и сочувствовать его устремлениям к новой жизни, к новым средствам самовыражения.

Вы провели десять дней в Москве в сентябре 1934 года и поделились с нами своими московскими впечатлениями в октябрьском номере журнала «Drama». Я с удовольствием прочел Ваш отчет и готов был подписаться под многим из сказанного Вами.

### \* \* \*

Вскоре после моего приезда в Москву туда прибыл на гастроли знаменитый китайский актер Мэй Ланьфан[[440]](#endnote-261). Я не был ни на одном из его выступлений: как-никак русские пригласили меня к себе специально для того, чтобы я познакомился с работой русского театра, а не с восточным искусством. Но Москва была в восторге от Мэй Ланьфана. Я при первой же возможности обязательно поеду в Китай, чтобы посмотреть его. Ради того, чтобы увидеть хорошего актера (а он, говорят, просто великолепен), я готов проехать десять тысяч миль, тем более теперь, когда чуть ли не каждый государственный или общественный деятель профанирует актерское искусство, превращая своим лицедейством в фарс любую церемонию открытия больницы или принесения в дар деревне пожарного насоса, когда каждая торжественная встреча на вокзале прибывающего высокопоставленного лица и каждые торжественные его проводы выливаются в дешевый, низкопробный спектакль, а появление среди танцующих в парке или в ночном клубе нескольких дутых знаменитостей преподносится как зрелище, на которое стоит поглазеть, хотя бы на фотографиях.

### \* \* \*

В Москве я видел превосходно поставленного «Короля Лира» и думаю, что, посмотри Вы этот спектакль, Вам пришлось бы отменить свой поспешный (и напоминающий тем самым решение Лира) приговор: «В вопросе индивидуального актерского исполнения другим странам нечему научиться у России».

Ибо Михоэлс, исполнявший роль Лира, конечно же, актер большой творческой индивидуальности; это же можно сказать и о Зускине, актере той же труппы. А возьмите Бирман, ученицу Сулержицкого и Адашева![[441]](#endnote-262) И неужто Вы не видели знаменитого Москвина? Я учился у них всех! Если Вам нужны еще имена, то из двадцати-тридцати даровитейших актеров младшего поколения я бы выделил Ильинского. Разве не назвали бы Вы актрисами высокого индивидуального мастерства Алису Коонен и Зинаиду Райх[[442]](#endnote-263), жену Мейерхольда? А Книппер, а…

Но я пишу Вам вовсе не затем, чтобы засыпать Вас вопросами. Я лишь рассказываю о том, чего Вы не смогли увидеть за короткие десять дней своего пребывания в Москве.

Вот, например, творчество Вахтангова. Его вдова, душеприказчики и ученики продолжают его дело в созданном им театре, и мне была предоставлена возможность увидеть «Принцессу Турандот» в его постановке. Коллектив театра сыграл эту вещь специально {342} для Мэй Ланьфана и меня; я сидел в ложе вместе с ним и профессором Юй, которого Вы, вероятно, знаете.

«Принцесса Турандот», вещь легкого жанра, имела такой же большой успех, как и «Гадибук»[[443]](#endnote-264). Интересно, что Вахтангов ставил обе эти вещи одновременно. Во вторую он вкладывал все свои творческие силы, в первую — остатки своего вдохновения. Он умер, не дождавшись премьеры «Принцессы Турандот»[[444]](#endnote-265). Ему пришлось прервать работу перед последней генеральной репетицией. Вахтангов, как и Бирман, был учеником Сулержицкого. И он и Бирман, тогда молодые актеры, исполняли роли без слов в постановке «Гамлета» на сцене Московского Художественного театра, над которой я работал в 1909 – 1912 годах[[445]](#endnote-266).

### \* \* \*

Каждый день у меня бывало от трех до пяти гостей; мне редко удавалось лечь спать раньше двух часов ночи, иногда мы засиживались до трех, а два раза гости разошлись в пятом часу утра. Поэтому я никак не мог заставить себя вставать до девяти, чтобы быть готовым к назначенным на этот час деловым встречам или поездкам в театральный музей, в театральное училище или на театральную выставку.

Необычайно богатая выставка декоративно-оформительских работ устроена в музее, выходящем на Красную площадь[[446]](#endnote-267). Наверное, Вы вспомните его — красное кирпичное здание. Меня встретили девять или десять театральных художников, в том числе Рабинович, Мандельберг, Федоровский и Шестаков, а также критик Эфрос, и все вместе они водили меня по выставке[[447]](#endnote-268). На ней экспонируются эскизы и макеты декораций к постановкам во всех крупнейших театрах России за последние семнадцать лет. Я основательно ознакомился с экспозицией, так как осматривали мы ее три с половиной часа. Эскизы декораций говорят о большом многообразии талантов: очень мало работ подражательных, зато сколько выдумки, сколько новых идей содержат эти рисунки и искусно выполненные макеты! Идей там столько, что их за глаза хватило бы, чтобы насытить театры Англии, Франции, Германии и Италии, которые сегодня нуждаются как раз в таких идеях — свежих, хорошо продуманных. Впрочем, каждая страна должна порождать свои собственные идеи: мы, например, должны создать свой, английский балет, который будет именно английским балетом, а не копией русского.

Кстати, лучший макет декорации, который мне довелось видеть, находился в музее Малого театра — он был сделан художником С. Ивановым[[448]](#endnote-269). В день моего отъезда директор Малого театра Амаглобели привез этот макет и вручил его мне. Я буду бережно хранить его и верну обратно, если больше не смогу содержать его в такой сохранности, какой он заслуживает. Это поистине чудо красоты, тончайшая работа мастера-декоратора, которого, за неимением лучшего слова, следует назвать поэтом. Каждая деталь — само совершенство. Когда заглянете ко мне в Геную — и приезжайте поскорей, еще до окончания сезона дождей, — увидите это чудо собственными {343} глазами. Макет установлен на вращающейся сцене, причем в кои-то веки вращающейся сценой не злоупотребляют.

Вам будет интересно узнать, что в постановке «Лира» обошлось без вращающейся сцены; если она там и используется, то только как вспомогательное средство при опущенном занавесе. Я хочу сказать, что здесь не пытались поразить зрителей быстротой вращения сценического круга. Все элементы художественного оформления «Лира» оказывали неоценимую помощь режиссуре, а режиссура вместе с художественным оформлением безупречно гармонировали: с актерской игрой. Благодаря этому мы вполне уяснили себе смысл постановки и наслаждались каждым мгновением спектакля, идущего четыре с половиной часа. А ведь, согласитесь, «Лира» можно сделать ужас каким скучным.

Но я еще буду подробно писать об этой постановке «Короля Лира». Трагедию поставил Государственный еврейский театр, и если мне посчастливится написать книгу о театре России, я посвящу ее первую главу этому спектаклю. Возможность создания такой книги станет более реальной после того, как я снова посещу Россию, проведу несколько недель в Ленинграде, посмотрю все постановки Мейерхольда (на что мне потребуется по меньшей мере три недели), съезжу в Тифлис, побываю в колхозах — в тех, где строятся колхозные театры; в некоторых колхозах театры уже построены, и с каждым месяцем их становится все больше.

В России я пробыл всего сорок два дня и посвятил это время тому, чтобы кое-что посмотреть в нескольких московских театрах. Недруги России утверждают, будто там все специально подстроено таким образом, чтобы пустить приезжему иностранцу пыль в глаза, но это не так! Я, во всяком случае, не видел ничего подобного.

Меня в России давно знают, и среди людей театра я имею там немало добрых друзей, несмотря на то, что им известны мои книги. Я никогда не говорил им, что считаю их театры или их актеров образцом совершенства, но часто повторял, что они слишком уж умны (а это недостаток!) и что, если только они сумеют овладеть мерой красоты (ужасное слово, лучше назовем его «ésprit»), их театр с легкостью станет первым в мире.

Я питаю старую любовь к другому национальному театру, который, как мне кажется, обладает лучшими в Европе актерами, — к театру итальянскому. «Неужели вы и впрямь так считаете?» — спросил у меня несколько месяцев тому назад один известный итальянец, прочтя мое посвящение «Итальянским актерам…» в книге «К новому театру»[[449]](#endnote-270), опубликованной в 1913 году. «Неужели вы и впрямь так считаете?» — с тихим удивлением вымолвил он, выделяя каждое слово и сделав короткую скептическую паузу перед словами «и впрямь».

Ни один русский, знающий меня, знающий, что все, что я пишу о театрах и актерах, написано по зрелому размышлению и от чистого сердца, не подверг бы сомнению искренность моих слов. Но тот мой итальянец усомнился в моей искренности; он как бы спрашивал себя: неужели есть на свете глупец, способный счесть {344} никудышных актеров его отечества «лучшими в Европе». Он не понял, что я сужу об артистах Италии не по количеству хороших актерских работ, которые им позволяют показать в наше время (оно ничтожно мало), а по качеству актерской работы, которое мне в редчайшие моменты довелось видеть здесь и там на протяжении семи лет пристального наблюдения за их игрой — с 1906 по 1913 год. Ныне итальянский театр находится в плачевном состоянии, и недавние меры, принятые с целью улучшения положения, могут только ухудшить его. Однако это ни в коей мере не опровергает моего высказывания о том, что само качество материала, из которого сделаны итальянские актеры, по-прежнему остается лучшим в Европе. Как же развить эти задатки? Иногда мне кажется, что я знаю, как это сделать, но меня ведь не спрашивают… Организационными мерами по отношению к актерам и театрам дела не поправишь, и из всех форм организации, которыми они могут быть охвачены, лучшими окажутся такие, с какими люди искусства уже знакомы. Ибо никакой бюрократии в мире не дано способствовать развитию театра: бюрократы не обладают необходимым для этого талантом.

Уезжая в конце марта из Италии в Россию, я испытывал чувства усталости и скуки. Случилось так, что я вынужден был в течение нескольких дней выслушивать фанатика, который безапелляционно и самонадеянно разглагольствовал о том, как надлежит развивать итальянское сценическое искусство. Его речи роковым образом напоминали краснобайство адвоката, стремящегося выиграть процесс, а не установить истину. В последнее время этот человек имел какое-то отношение к театрам, не помню уж, какое именно, но мне было грустно слышать интонации голоса и видеть выражение лица этого несчастного, всячески старавшегося скрыть очевидное: что в вопросах искусства и театра он слеп и глух.

Приехав в Москву, где в настоящее время живут как минимум тридцать лучших умов мирового театра и тысяч пять лучших его работников (пожалуй, и больше!), я тотчас же ощутил прилив бодрости. Никакого эгоизма, высокомерия — только страстная и неподдельно искренняя преданность театру и его развитию со стороны людей, одержимых поисками нового и не объединенных никакими общими правилами и законами, кроме одного — закона законов, дарованного природой всем нам, но не всеми нами признаваемого, закона дружбы.

Встреча с такими людьми, занимающимися тем же делом, что и я, вызвала у меня восторженный подъем духа, так что уже через несколько часов ко мне вернулось прекрасное настроение и я почувствовал себя как нельзя лучше.

Примерно через неделю у меня вошло в обыкновение дважды в день беседовать часа по два, по три то с небольшой, то с более многочисленной группой работников театра — они с воодушевлением включались в эти беседы. Наши беседы не напоминали ту болтовню, которой оборачивается разговор о театре в Лондоне, Париже или Риме. Мы никогда не поднимались с места ради того, {345} чтобы изложить свое мнение о том, как лучше уклониться от дела… нет, мы сдвигали стулья, садясь поближе друг к другу, чтобы договориться в процессе беседы до чего-то полезного и конструктивного. И, главное, в наших разговорах царила учтивость, та учтивость ума, что избегает тирад, фанфар и барабанного боя, ценя дух беседы. Не воинственный, а мирный дух.

За сорок два дня моего пребывания в Москве я имел по меньшей мере три десятка интересных бесед. Я не имел ни одной такой беседы в Париже, а ведь там я прожил целый год. В Лондоне… впрочем, о Лондоне Вы все знаете сами.

Русские верят в пользу беседы, потому что, будучи приверженцами живого дела, они не желают делать дело необдуманно: они предпочитают браться за дело лишь после того, как обменяются мыслями и мнениями, и видят в конструктивной беседе необходимое средство для обмена идеями. Они тщательно исследуют все возможные способы, посредством которых можно сделать данное дело, и, рассмотрев их все, выбирают лучший. Их не пугают никакие трудности. Я бы не сказал, чтобы все легко давалось им с технической точки зрения, но они должны благодарить богов за это благословенное отсутствие легкости.

### \* \* \*

Вас позабавит, что в Москве многие спрашивали у меня, какие пьесы я ставлю в моем лондонском театре, и отказывались верить, когда я говорил, что у меня никогда не было в Англии своего театра… потому что я был очень «трудным» театральным деятелем и хотел иметь стопроцентную свободу делать то, что нравится, а это полностью противоречило всем понятиям об имущественных правах, и т. д. и т. п. «Ну и ну!» — восклицали они и предлагали предоставить в мое распоряжение театр, если я останусь в России.

Как бы то ни было, я надеюсь в скором времени снова поехать туда; русские — не англичане и не ангелы, но это славные, добрые люди, они любят меня, им нравится то, что я делаю для театра. Английскому театру моя деятельность не нравится, и если я не смогу быть полезен театру Англии, как мне того хотелось бы, — что ж, я отдам все, что имею, театру России, потому что этот театр живет, а живой театр лучше мертвой традиции.

Искренне Ваш,

Гордон Крэг

Перевод В. В. Воронина

# **{****346}** Приложения

Познакомив читателя с письмами, статьями, выступлениями Гордона Крэга, относящимися к периоду создания московского «Гамлета», мы как бы дали возможность выслушать одну сторону. Однако нам показалось, что возникающая при этом картина неполна, нуждается в каком-то уточнении; поэтому мы решили дать слово второй стороне — режиссерам и актерам Московского Художественного театра, участвовавшим в постановке «Гамлета». Мы опирались при этом на фундаментальный труд И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись»[[450]](#footnote-182) (М., ВТО, 1971), дополнив найденные в нем документы и сведения перепиской К. С. Станиславского этого периода (см.: *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7, М., «Искусство», 1960), перепиской Л. А. Сулержицкого (см.: Леопольд Антонович Сулержицкий. М., «Искусство», 1970) и другими публикациями.

«Гамлет» не стал бесспорной удачей Художественного театра. Не изменил он также почти ничего в артистической и человеческой судьбе Гордона Крэга. Однако он навсегда войдет в историю мировой сцены как единственный в своем роде пример творческого опыта двух великих режиссеров-новаторов — опыта, осуществляющегося не на словах, но на практике, несмотря на различную эстетическую программу его создателей. И хотя обстоятельства работы над этим спектаклем были сложны, подчас драматичны, — и Крэг и «художественники» (и в первую очередь — сам Станиславский) до конца жизни сохранили в своей памяти этот удивительный эпизод (эпизод, длившийся долгих три года). Именно потому Станиславский в последнем прижизненном издании своей книги «Моя жизнь в искусстве» в главе «Дункан и Крэг» снял упоминание о том, как в последний момент на сцене развалились злополучные ширмы Крэга: репутация коллеги, былого соратника, его спокойствие оказались для Станиславского важнее, нежели установление исторической истины. Именно потому Крэг, почти полвека спустя, в письме к Книппер-Чеховой с благодарностью станет вспоминать «Театр Чайки». Именно потому он так неожиданно и откровенно раскроется в письмах к Бирман 1935 года, ибо и она была причастна к «тому спектаклю»…

Публикуемые приложения в сочетании с письмами Крэга помогут воссоздать буквально по месяцам процесс создания «Гамлета»: от первых упоминаний имени Крэга в переписке Станиславского (1908 год) и вплоть до премьеры спектакля (23 декабря 1911 года).

#### 1908

*4 февраля*. Письмо Айседоры Дункан К. С. Станиславскому, в котором впервые упоминается Гордон Крэг: «Я написала Гордону Крэгу и рассказала ему как о Вашем театре, так и о Вашем собственном великом искусстве. Но не хотите ли Вы сами написать Крэгу? Если он сможет с Вами работать, это было бы для него идеально. Я от всего сердца надеюсь, что это удастся». («Иностр. лит.», 1956, № 10, с. 216).

*20 апреля*. Крэг в письме к Станиславскому извещает его о своей готовности поставить какую-либо пьесу в Художественном театре. (*Виноградская*, т. 2, с. 116).

*Май – июнь*. Письмо Станиславского Крэгу: «До сих пор я был настолько занят в гастрольных поездках, что не мог отвечать на Ваши письма. Кроме того, есть затруднение в сношении с Вами. Это — незнание английского языка. Я владею плохо немецким и несколько лучше — французским. При получении Ваших писем и ответе на них приходится обращаться к помощи посторонних лиц, и это задерживает. Прошу извинить меня за мою неаккуратность. Постараюсь в этом письме выяснить все, что обсуждалось в нашем театре по поводу Вашего приглашения.

{347} Наш театр готов предоставить Вам все те средства, которыми он располагает, и всячески помогать Вам при выполнении Ваших художественных задач.

И здесь первым затруднением является язык. Как изъясняться о тонкостях человеческой души и литературного произведения на чуждом нам языке? К сожалению, английский язык очень мало распространен в России, и в нашем театре, в частности. Второй вопрос: желаете ли Вы быть постоянным режиссером в нашем театре или появляться в нем в качестве гастролера-режиссера? Мы прежде всего должны будем проникнуться и сродниться с Вашими идеями. Мы знаем, что эти идеи талантливы и увлекут нас. Само собой понятно, что то новое, что Вы посеете и взрастите в нас, будет невольно проявляться и в других наших постановках, которые будут делаться в театре без Вашего участия. Не будет ли это неловкостью по отношению к Вашему творчеству, неловкостью, от которой невозможно будет отрешиться. Если бы мы сошлись и Вы избрали бы наш театр постоянным местом Вашей деятельности, — тогда развитие Ваших идей в театре явилось бы естественным и желательным результатом Ваших трудов, но если по той или иной причине мы не могли бы сойтись, тогда, против желания, произойдет плагиат.

Не подлежит сомнению, что Вы не будете очередным режиссером — можете ставить только то, к чему лежит Ваше сердце и творческое стремление. Подойдет ли для Вас наша труппа и ее манера работать, а также время работы, так как мы не назначаем определенного срока для постановки пьесы, а показываем впервые пьесу публике только тогда, когда она достаточно созрела. Все эти вопросы требуют разъяснений, что невозможно сделать письменно. Необходимо свидание. Не будет ли при этом свидании служить препятствием то, что разговор наш должен происходить на французском языке, так как я другим языком недостаточно хорошо владею.

Если и Вы найдете необходимость в таком свидании, то прошу Вас иметь в виду, что я до 10 – 13 июля намереваюсь пробыть в Гомбурге около Франкфурта, где буду лечиться. Быть может, Вы будете недалеко оттуда, и мы могли бы съехаться для личных переговоров» (*Станиславский К. С*. Из записных книжек. Т. 1. М., ВТО, 1986, с. 276 – 277).

*Октябрь, середина*. В Москву приезжает Гордон Крэг для переговоров о работе в МХТ и знакомства с его искусством. (*Виноградская*, т. 2. с. 142).

Из книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве»: «Познакомившись с Крэгом, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора. Он с жаром объяснял мне свои основные любимые принципы, свои искания нового “искусства движения”» (Собр. соч., т. 1, с. 335).

*Октябрь*. Крэг смотрит в Художественном театре спектакли «Доктор Штокман» (18 октября) и «Дядя Ваня» (21 октября). (*Виноградская*, т. 2, с. 143).

*5 ноября*. Из письма К. С. Станиславского к Л. Я. Гуревич: «Конечно, мы вернулись к реализму, обогащенному опытом, работой, утонченному, более глубокому и психологическому. Немного окрепнем в нем и снова в путь на поиски. Для этого и выписали Крэга» (Собр. соч., т. 7, с. 414).

#### 1909

*20 января*. Станиславский телеграфирует Крэгу: «Приступаем немедленно к постановке “Гамлета”. Просим Вас тотчас же приехать. Невозможно начать без Вас». (*Виноградская*, т. 2, с. 160).

*31 января*. На заседании Правления МХТ намечено распределение ролей в «Гамлете». На роль Гамлета был утвержден В. И. Качалов. Полония — В. В. Лужский, Горацио — Н. О. Массалитинов, Лаэрта — А. Ф. Горев. Клавдия — Л. М. Леонидов и А. Л. Вишневский, на роль Гертруды — М. Г. Савицкая, Офелии — А. Г. Коонен или В. В. Барановская. В дальнейшем, в процессе {348} подготовки спектакля, состав исполнителей в значительной части изменился. (Там же, с. 160).

*24 февраля*. Станиславский проводит первую беседу с исполнителями «Гамлета». (Там же, с. 168).

*Март*. Работа над «Гамлетом». Станиславский рассказывает о своем замысле спектакля, разбирает с исполнителями отдельные сцены и образы. Из бесед Станиславского о «Гамлете» (до крэговского проекта, запись Л. А. Сулержицкого): «Зима. Холодное море. Эльсинор — холодная каменная тюрьма. Два часа от Норвегии. Норвежцы нападали на Эльсинор много раз. Пушки в Эльсиноре всегда настороже. Царит грубый милитаризм. Замок — казарма.

В 1‑й картине вьюга. Стража в мехах. Как-то зашла или взошла луна и легла тень, ворвавшаяся с той стороны гроба. Гамлету дана громадная задача. В душу Гамлета вторгнулся потусторонний мир.

Он видел не отца — генерал-лейтенанта, не Вильгельма в латах, а великолепнейшего человека громадной души, тоскующего, страдающего, умоляющего сына искупить его.

Какие-то грубые солдаты сменяют караулы, и вдруг ворвался мистицизм; и все задрожало, сразу началась трагедия.

Хотелось бы, чтобы, когда вторгнется тень, мистицизм так овладел бы сценой, чтобы и самый замок заколебался, все изменилось бы».

Картина вторая. «Входы и выходы уничтожить — они совершенно ни к чему, создают много движения и затягивают. На золотом троне сидят король, королева и слева, с ними рядом, сидит задумчивый Гамлет.

… Надо, чтобы было спокойно. Надо, чтобы действующими лицами были: король, королева и Гамлет. Остальные только как фон пошлости, богатства и тупости…

Задача — показать трон, трех действующих лиц, а свита, придворные, сливаются в один общий фон золота. Мантии их сливаются, и отдельных яиц в них не чувствуется. Они грубый, живописный, сытый по величию, фон». (Там же, с 170 – 171).

Из бесед Н. Н. Чушкина с участниками «докрэговской редакции» «Гамлета»:

«В. В. Егоров в декабре 1934 года вспоминал, что Станиславский, работавший с ним над “Гамлетом”, хотел в оформлении передать суровость и жестокость эпохи, “замок-казарму”, грубый камень, толщу крепостных стен. Варварская мощь средневековья (архитектура) должна была сочетаться с чертами Ренессанса (костюмы, внутреннее убранство). Станиславский, как выразился Егоров, стремился к “утолщенному реализму”, чтоб ярче оттенить духовный конфликт Гамлета, показать мрачный каменный Эльсинор как тюрьму, где томится лучший из людей. Он не боялся психологического заострения темы, некоторой ее гиперболизации. В то же время он требовал от художника показать Данию как провинциальное королевство, передать будничную жизнь двора, избежав, с одной стороны, бытового натурализма, а с другой — нарочитой парадности, пышности, подчеркнутой “театральности”. Станиславский хотел, чтобы трагическое и жизненно простое, реальное и ирреальное сплетались друг с другом. Особенно запомнилась Егорову одна из репетиционных проб Станиславского: на террасе замка посредством изменения освещения тень от актера, играющего Духа отца Гамлета, в определенные моменты должна была расти, подниматься до самого верха сцены… И эта огромная, перемещающаяся, колеблющаяся черная тень, меняющаяся в своих размерах, то увеличивающаяся, то совсем исчезающая, должна была создать впечатление призрачности, таинственности.

Б. М. Сушкевич в 1935 году рассказывал мне, что сцену с Духом Станиславский задумал где-то на площадке, высоко над морем. Ледяной, пронизывающий холод. Солдаты в мехах. Зубчатая крепостная стена. Из пелены то неясно вырисовывается призрак покойного короля, то вновь пропадает за хлопьями падающего снега. В финальной картине — Фортинбрас и воины, напоминающие викингов (звероподобные люди, одетые в железо и шкуры). Они должны были быть показаны ультрареалистически. Оригинально намечал Станиславский сцену Гамлета и Офелии после монолога “Выть или не быть”. {349} Он сказал однажды, что ее можно поставить на винтообразной лестнице с узкими удлиненными окнами. Темная фигура Гамлета постепенно будет спускаться все ниже и ниже, а Офелия — подниматься кверху. В продолжение сцены они то останавливаются, смотрят, повернув головы назад, друг на друга, потом вновь продолжают медленные, как бы “плывущие” движения… Станиславский, как свидетельствует Сушкевич, на этих “докрэговских” репетициях “Гамлета” много показывал, увлекался, фантазировал».

«В мае 1935 года, — вспоминает Н. Н. Чушкин, — я показал Станиславскому фотографии с эскизов Егорова к “Гамлету” и с его набросков, сделанных в Дании. Очень интересно, — сказал Константин Сергеевич, прищурившись, всматриваясь в фотографии. — Но я решительно ничего не помню. Впечатление от крэговского замысла было так сильно, что совершенно вытеснило из моей памяти все, что мы, оказывается, делали с Егоровым. К сожалению, я не могу ничего об этом рассказать Вам. Ведь Вас интересует то, что было в действительности в 1909 году, а не то, что я сейчас смогу вам придумать, нафантазировать». (*Виноградская*, т. 2, с. 172 – 173).

*3 апреля*. В Петербург приезжает Гордон Крэг для работы со Станиславским над «Гамлетом». Станиславский «говорит, что его рисунки очень талантливы». (Из письма М. П. Лилиной к дочери. — Там же, с. 179).

*21 апреля*. Письма К. С. Станиславского к сыну. «В последние дни она (Дункан. — *Ю. Ф*.) мне подробно рассказывала о своей системе, а я ей объяснил свои “круги” и “стрелы” (термины системы Станиславского. — *Ю. Ф*.). Я думал, что она будет смеяться над этой теорией, но оказалось, что ей и Крэгу эта теория, больше всех наших артистов, оказалась интересной и полезной…» (Собр. соч., т. 7, с. 429).

*Апрель*. Письмо К. С. Станиславского И. А. Сацу: «Сейчас мы усиленно заняты “Гамлетом”… Крэг оказался настолько талантливым и неожиданным в своей фантазии, что мне чудится, как скоро он перевернет во мне что-то, что откроет новые горизонты… Крэг ставит “Гамлета” как монодраму. На все он смотрит глазами Гамлета. Гамлет — это дух; остальное, что его окружает, — это грубая материя. Есть реальные сцены и есть сцены отвлеченные К числу последних принадлежит, например, 2‑я картина (речь короля). Весь двор и помпа его представляются Гамлету в виде золота и уродливых придворных лиц. Он среди своих размышлений слышит трубы, звон колоколов, то звучный, праздничный, то надтреснутый — погребальный. С этими звуками перемешиваются отголоски похоронных мотивов. Такие же звуки труб и гимнов, связанные с воем ветра, с шумом моря и с похоронными, загробными звуками, слышатся Гамлету и в сцене с отцом… Что будет дальше, пока не знаю…» (там же, с. 431).

*Апрель*. Работа с Крэгом над «Гамлетом». Из книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве»: «По приезде Крэга в Москву он просмотрел нашу работу с актерами. Она ему понравилась, так же как и индивидуальности артистов: Качалов, Книппер, Гзовская, Знаменский, Массалитинов — все это крупные фигуры, в мировом масштабе. И актеры, и толпа играли очень хорошо, но… они играли по старым приемам Художественного театра. Того нового, которое мне чувствовалось, я не смог им передать. В поисках его мы неоднократно производили опыты. Так, например, я читал Крэгу сцены и монологи из разных пьес на разные манеры и с разными приемами игры. Конечно, ему предварительно переводили текст читаемого. Я демонстрировал ему и старую французскую условную манеру, и немецкую, и итальянскую, и русскую реалистическую, и новую, модную в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу. Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог» (Собр. соч., т. 1, с. 345).

*16 апреля*. Разбор второй картины первого действия «Гамлета». Затрагивается вопрос о «реальности» изображения действующих лиц в трагедии Шекспира. Опасаясь слишком реальных актерских голосов, Г. Крэг предлагает каким-нибудь инструментом давать определенный тон для голоса каждого {350} исполнителя. Возражая Г. Крэгу, Станиславский утверждает, что «музыкальность исполнения» появится сама собой, если актеры «почувствуют тон всей постановки».

«Если актер сам найдет музыку в исполнении от переживания, тогда хорошо. Но если он не почувствует музыкальности в переживании, а будет искать музыку в интонациях, от уха, — то потеряет все…». Станиславский не согласен также с тем, что надо заранее предупредить актеров о намерении режиссеров создать сильного Гамлета или, как выражается Г. Крэг, «внушить всем актерам», что Гамлет «есть дух», а все окружающее его «есть материя».

«Проходя всю пьесу психологически, — говорит Станиславский, — устанавливая известные пункты в психологическом развитии, Вы можете установить эти пункты в такой гармонии и пропорции, что Гамлет сам собою получится сильным. И только мы с Вами должны знать о том, что Гамлет должен быть сильным. Иначе, если Вы прямо скажете актеру о Вашем намерении, он уже сразу придет на сцену с выпяченной грудью и крепким театральным голосом». (Из беседы Станиславского с Крэгом. Запись Л. А. Сулержицкого. — *Виноградская*, т. 2, с. 182 – 183).

*24 апреля*. Беседа Станиславского с Крэгом. Обсуждение третьей картины первого действия «Гамлета». В споре об образе Офелии, которую Крэг считает глуповатым и ничтожным существом, Станиславский опирается на авторитет Белинского.

«Но как я привык, — говорит Станиславский, — и как объясняет наш: критик Белинский, Офелия существо немножко мещанское, но кроткое, способное даже умереть, но не способное на какой бы то ни было протест или активный подвиг. Но все-таки Белинский считает ее поэтической…

Если бы Офелия была просто дурочкой, она бы принизила Гамлета… Если Гамлет отвергает дурочку — это неинтересно, а если он так ушел: в небо, что отказывается от прекрасной, чистой девушки, — тогда есть трагедия».

Крэг: «Этого я не вижу. Она маленькое, ничтожное существо». Далее Станиславский выражает опасение, что актерам будет слишком трудно провести всю картину стоя, «почти без движения», на пустой сцене, как это задумано Крэгом. (Беседа Станиславского с Крэгом. Запись Л. А. Сулержицкого. — Там же, с. 184).

*27 апреля*. Из письма М. П. Лилиной к дочери: «Крэг работает талантливо и усердно. Папа им очень доволен. Но бедного Сулера он совсем замучил своим дурным характером». (Там же, с. 185).

*Май*. Из записей А. Г. Коонен: «Когда Константин Сергеевич объявил труппе, что Крэг будет ставить “Гамлета”, это вызвало большое недоумение и даже некоторую тревогу. Слишком несовместимыми казались искания Крэга с “системой”, над которой работал Константин Сергеевич. Возражая сомневающимся, Станиславский заявил, что в Художественном театре в последнее время стал чувствоваться застой, опасная самоуспокоенность и что театр не может жить нормальной жизнью, если время от времени не вливать в него свежую кровь. Говорили и о том, что Крэг именно тот человек, который несомненно перебудоражит весь театр… Константин Сергеевич оказался прав. Присутствие Крэга сразу же всколыхнуло действительно застывшую атмосферу в театре — привычный размеренный ритм жизни был нарушен. Казалось даже, что люди стали быстрее двигаться» (*Коонен А*. Страницы жизни, с. 129).

*9 мая*. Станиславский вместе с Крэгом пробует установку ширм для третьего акта «Гамлета». (*Виноградская*, т. 2, с. 187).

*14 мая*. Письмо К. С. Станиславского к Л. Я. Гуревич: «Относительно Крэга — все вздор (слухи о его разногласиях с МХТ. — *Ю. Ф*.). Ею уже начали травить за то, что он не рутинер. Я, Немирович и театр не только не разочаровались в нем, но, напротив, убедились в том, что он гениален. Поэтому его и не признали на родине. Он творит изумительные вещи, и театр старается выполнить по мере сил все его желания. Весь режиссерский в сценический штат театра предоставлен в его распоряжение, и я состою его ближайшим помощником, отдал себя в полное подчинение ему и горжусь и {351} радуюсь этой роли. Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия. Это прекрасный поэт, изумительный художник и тончайшего вкуса и познаний режиссер…» (Собр. соч., т. 7, с. 433).

*18 мая*. Днем Станиславский работает с Крэгом. «Записывали третий акт “Гамлета”» (запись Станиславского в Дневнике репетиций).

Согласно замыслу Крэга музыка в сцене монолога Гамлета «Быть или не быть» совпадает с появлением фигуры смерти.

«Музыка и фигура приводят его в восхищенное состояние… Гамлет входит в восхищении, а не задумчивый, грустный, как всегда играют. Перед тем как начнет монолог, Гамлет смеется, он упоен музыкой… Он смеется от восторга в такт музыке. Это дуэт. Дуэт Гамлета и музыки, т. е. смерти.

Гамлет никогда не видит фигуры смерти, но всегда чувствует, как она его притягивает…

В конце монолога, перед тем как увидеть Офелию, он делается очень печальным.

Гамлет к концу монолога стоит за тюлем с огромной тенью, которая за ним. В теневой стороне все время движутся вокруг него тени и движутся с ним, качаясь, как черные думы.

Фигура смерти должна быть изображена девушкой или молодым человеком. Если же фигура будет показываться или скрываться, это беспокойно, но и стоять неподвижно — это будет деревянно. Пусть она легко волнуется. Актер или актриса, изображающие эту фигуру, должны относиться к своей роли, как будто это есть настоящая фигура, жизненная». (Запись Л. А. Сулержицкого. — *Виноградская*, т. 2, с. 190).

*2 июня*. Последняя в сезоне беседа Станиславского с Крэгом о «Гамлете». Крэг уехал из Москвы во Флоренцию для дальнейшей разработки постановочного плана «Гамлета» и его декорационного решения. (Там же, с. 191).

*3 июня*. Станиславский уезжает из Москвы за границу. (Там же).

*15 июля*. Из письма К. С. Станиславского Вл. И. Немировичу-Данченко: «Очевидно, Вас смущает “Гамлет”. Вдруг не поспеет?! Меня смущают две вещи — Качалов и Крэг. Не столько когда он в Москве под руками, но когда он вдали. В Виши я получил отчаянную телеграмму. Банк не дает ему денег. “Пришлите 2000 франков”. Я отписываюсь. Он умоляет. Рискнул послать 1000 франков. Он опять не дождался их в Лондоне и уехал во Флоренцию. Теперь веду переписку, чтобы вернуть деньги. Когда он под присмотром, он делен, но, кто знает — на свободе сделает ли он все картины? Не сделал ли я ошибки тем, что помог ему устроить английских мастеров во Флоренции?» (Собр. соч., т. 7, с. 441).

*Июнь – июль*. Из письма Л. А. Сулержицкого М. П. Лилиной (из Евпатории): «Я получаю все время открытки с картинками от Крэга. Спасибо ему, он внимателен и присылает Мите (сын Сулержицкого. — *Ю. Ф*.) тоже иногда. Вот, думаю, наработает он за это лето! Дай бог только разобраться во всем. Он (Крэг), я думаю, много пишет Вам о деле. Мне пишет больше философию и чувства. Удивительно, как в нем странно помещены совершенно рядом — очень цепкий хищник чисто английского характера, со всей присущей сему типу жестокостью, и очень благородный, нежный и мягкий художник» (Л. А. Сулержицкий, с. 442).

*Октябрь*. Письмо Сулержицкого Крэгу:

«Мой великолепный Крэг! Я называю Вас великолепным потому, что теперь, после Вашего последнего письма, я чувствую в Вас больше художника, чем своего друга.

Вы спрашиваете, почему я не пишу о театре; и вижу ли я в театре то, что видите Вы?

Мой великолепный Крэг!

Я не вижу и никогда не увижу в театре того, что видите в нем Вы. Потому что я не такой художник, как Вы. Вы и Станиславский: вы оба совершенно чистые художники. Ваша сущность, ваш дух, ваши сердца, ваш интеллект созданы только для творчества. Я уже не говорю о таланте. Это самое главное.

{352} Но если бы даже у вас обоих было вдвое меньше таланта (чем вы его проявили), это бы ничего не изменило. Вы — подлинный художник. Я чувствую красоту искусства, я люблю его, оно волнует меня, я наполнен им; но я — пассивный художник, если я вообще художник.

Я не знаю, могу ли я сам создать что-нибудь для искусства. Вот так!

Мое сердце слишком открыто человечеству, я никогда не забываю горестей и мрака жизни, я ощущаю жизнь, какова она в данный момент. Это ставит меня гораздо ниже настоящего художника.

Дорогой мой, я очень часто думаю, что в моей жизни моя работа в искусстве подобна курению опиума (гашиша). Только так, опьяненный искусством, я не чувствую горечи жизни.

Мне кажется, что никто на свете не поймет этого ужасного письма — извините: у меня здесь нет словаря, но я очень хочу послать Вам это письмо, что и делаю.

Всего доброго Вам, дорогой, великолепный Крэг.

Ваш полуартист, получеловек (какое ужасное сочетание!), но полностью Ваш друг. *Л. А. Сулержицкий*» (там же, с. 444).

*19 декабря*. Письмо Сулержицкого Крэгу:

«Дорогой друг!

Ваше последнее письмо дышит молодостью! Так много надежд, такая сильная вера!

Я счастлив за Вас, дорогой Крэг, и… кто знает, может быть. Вы и правы, … вероятно, это возможно. Очень возможно, что Ваша школа на открытом воздухе оправдает себя… Если это будет, то только благодаря Вашей энергии, а в основном благодаря Вашей большой любви к театру и Вашей глубокой неприязни к театру.

Я большой скептик. Если я мечтаю о какой-то вещи и вдруг наступает момент, когда я могу получить эту вещь, меня тут же охватывает страх…

Дело в том, что настоящая и чистая правда существует только в мечтах, а когда она начинает превращаться в действительность, мы часто теряем все…

Но у нас в России есть на это хорошая пословица: “Волков бояться — в лес не ходить”.

Я ничего не сделал для “Гамлета”… Нет помещения во всем театре. Но за две‑три недели я подготовлю Вашу комнату и постараюсь соорудить небольшую сцену и макет декораций. Я подумаю также, как осуществить это на Большой сцене.

Мой дорогой, молодой друг Крэг, — до свидания. Я надеюсь скоро увидеть Вас. Это намного лучше, чем писать письма… Я не очень культурный человек и до сих пор не верю в то, что перо и чернила являются лучшим изобретением нашей эпохи…

Я по вижу Вашего лица и не знаю, как Вам понравится мой “прекрасный” почерк…

Итак, до свидания, до встречи, мой дорогой Крэг. Ваш старый верный друг *Сулер*.

Вся наша семья и наш старый верный кот посылают Вам наилучшие пожелания» (там же, с. 445 – 446).

#### 1910

*15 февраля*. В Москву приезжает Г. Крэг для продолжения работы над «Гамлетом». (*Виноградская*, т. 2, с. 228).

*8 марта*. Первый открытый «капустник» МХТ, Крэг упоминает о нем в письме к Станиславскому от 11 декабря 1910 года.

*Вторая половина марта*. Усиленная работа над «Гамлетом» под руководством Крэга. Из воспоминаний К. Марджанова: «В отдельных комнатах в боковой пристройке театра находилась так называемая малая сцена. Там был установлен громадный макет, на котором Гордон Крэг искал внешнее оформление “Гамлета”. Вход туда всем решительно, кроме К. С. Станиславского, его прямого помощника Сулержицкого, переводчика М. Ликиардопуло {353} да двух-трех студийцев — как технических помощников, был строго воспрещен. Константин Сергеевич ввел меня в эту работу. Вот что я там застал — Гордон Крэг устанавливал гладкие ширмы на макете, долженствующем выражать место действия. Он читал английский текст Гамлета, толковал его в своем понимании, анализировал психологию действующих лиц и затем при помощи груды вырезанных им же самим деревянных фигурок разыгрывал какую-либо сцену… Мы, то есть К. С. Станиславский, Сулержицкий и я, должны были во все это вникнуть, все это усвоить и затем приготовлять в этом плане актеров для спектакля. Мы начали подготовку с главных действующих лиц… Крэг работал над “Гамлетом” уже второй год, но одно свойство этого крупного художника — неумение поставить точку, остановиться и приступить к осуществлению замысла — не приближало нас к спектаклю». (Там же, с. 231 – 232).

*20 марта*. Из письма К. С. Станиславского к Айседоре Дункан: «Сегодня начали серьезно работать над “Гамлетом” под руководством Гордона Крэга, который сейчас в Москве. Все, что он делает, прекрасно. Мы стараемся выполнять его малейшие желания, и он как будто доволен нами, так же как мы им. Наш театр создал специально для него две мастерских. В одной из них он работает, как отшельник. Никто туда не допускается. В другой помещается огромный макет сцены с целым отрядом бутафоров под командованием Сулера, выполняющим все фантазии Крэга, которые, как только их одобрят, переносятся на большую сцену. Завтра Крэг одевает в трико всех участников спектакля, чтобы изучить их тела и движения. Я с несколькими артистами работаю отдельно над сценами “Гамлета”, чтобы лучше понять на этом опыте, чего хочет Крэг. Когда мы как следует усвоим его замысел, он уедет во Флоренцию, и мы будем работать одни, без него. Готовим спектакль к августу; он вернется в Москву, чтобы поправить нашу работу и дать последние указания. “Гамлет” должен быть готов к ноябрю этого года. Напоминаем о Вашем обещании приехать на генеральную репетицию этого интересного спектакля. Это Вы рекомендовали нам Крэга, Вы велели нам довериться ему и создать для него в нашем театре вторую родину. Приезжайте же проверить, хорошо ли мы выполнили Ваше желание» (Собр. соч., т. 7, с. 436 – 464).

*Март – апрель*. Ежедневные занятия «Гамлетом».

*10 – 13 апреля*. «10‑го, 11‑го, 12‑го и 13‑го апреля Константин Сергеевич просматривает все костюмы, материи, рисунки и выкройки — словом, все, что было сделано до сих пор по костюмной части. Подробно разбирает каждый костюм для “Гамлета”, его фасон, материю, делает зарисовки выкроек для отдельных деталей костюмов, предлагает способы окраски материй в различные цвета и т. д. Все замечания по костюмам Станиславский делает, исходя из замысла спектакля Г. Крэга». (Из записи Сулержицкого в Дневнике репетиций. — *Виноградская*, т. 2, с. 234).

*21 июня*. Письмо Станиславского Крэгу: «Марджанов, со своей совершенно исключительной энергией, подготовил все ширмы, станки и реквизит для “Гамлета” в течение двух недель… Нам с Марджановым пришлось провести целых две недели, с утра до вечера, пытаясь до конца разобраться в том, что Вы задумали, и пытаясь понять, для чего эти линии и складки в костюмах на Ваших эскизах. Но увы! Мы ничего не добились. Может быть, мы не совсем ясно Вас поняли, может быть, не достаточно искусны в этом или же, может быть, наши материалы не отвечают Вашим целям…

Мы перепробовали все покрои и все фасоны, которые Вы прислали нам, и к тому же еще много своих. Но эти тонкие, красивые магазинные материалы не могут вообще ничего выразить.

… Я попробовал порыться в своей памяти. Я внимательно перечитал все, что касается этих костюмов и времени, когда их носили, и наконец пришел к заключению, что многие из покроев, которые Вы выбрали, должны быть смоделированы из очень толстых и плотных материй, которые на Ваших рисунках дают такие красивые и глубокие складки.

… Приятный сюрприз — это то, что Качалов начал проявлять интерес к роли Гамлета. Я работал с ним в Петербурге, а после в Москве мы с Марджановым просмотрели всю его роль и сделали пометки согласно {354} Вашим указаниям и моей системе, которая Вам еще не нравится, но которая отвечает Вашим целям лучше, чем что-либо другое». (Там же, с. 242 – 243). Станиславский устанавливает план работ по выпуску «Гамлета». «Умоляет» Крэга приехать в Москву 20 августа, чтобы закончить всю работу над спектаклем. «Это необходимо ни для декораций, ни для актеров, а для костюмов». (Там же, с. 245).

Из недатированного письма Вл. И. Немировича-Данченко М. В. Добужинскому: «Крэг, при всем своем таланте, оказался очень беспомощен по части костюмов. Театру пришлось самому создавать их, угадывая по возможности его художественные идеи». (Там же, с. 244).

*27 июля*. Из письма К. С. Станиславского О. В. Гзовской: «У актеров есть привычка внимательно следить только за замечаниями одной своей роли. Вы лучше меня знаете, что это ошибка. Было бы очень важно, чтобы Вы почувствовали всю постановку в целом, весь замысел Крэга во всем большом полотне всего “Гамлета”. Тогда, само собой, станет понятна и та часть, которая уделяется Вам. Это большая работа — проследить всю пьесу, так как она берет много времени, но Вы увидите, насколько она важна и как она помогает справиться с целым, т. о. со всем ансамблем». (Собр. соч., т. 7, с. 468).

*3 августа*. Телеграмма от М. П. Лилиной из Кисловодска, где они отдыхали, что у Станиславского начался брюшной тиф.

*6 августа*. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к М. П. Лилиной в Кисловодск: «На заседании Правления 6‑го августа решали первый вопрос: ставить “Гамлета” без К. С. или нет? Не вызвать ли Крэга и общими силами его, Сулера, Марджанова и моими поставить “Гамлета”? Решено было, что мы можем смять самые заветные мечты К. С., и отвергли это». (*Виноградская*, т. 2, с. 249).

*8 августа*. Г. Крэг в телеграмме из Италии выражает сочувствие Художественному театру по поводу болезни Станиславского, который в данное время «привлекает к себе любовь и мысли всего европейского театра». (Там же).

*25 ноября*. Из письма Станиславского Немировичу-Данченко: «Знаете, что меня начинает волновать: поймут ли гениальность Крэга и не признают ли его просто чудаком. Мне кажется, что развращенная публика хочет спектакля с хорошими декорациями и, увидя “Гамлета”, скажет: “Как жаль, что они не поставили просто, по-старинному…”» (Собр. соч., т. 7, с. 489).

*7 декабря*. Станиславский приезжает из Кисловодска в Москву. (*Виноградская*, т. 2, с. 263).

#### 1911

*12 января*. Станиславский выезжает из Москвы за границу. (*Виноградская*, т. 2, с. 267).

*1 – 5 февраля*. Письмо Станиславского Сулержицкому из Рима в Париж, где Сулержицкий в этот момент ставил в театре «Режан» «Синюю птицу» (совместно с Вахтанговым, по мизансценам МХТ) и где находился и Крэг; «Теперь дело к Крэгу. Надеюсь, что Вы знаете о том, что он в Париже сейчас. Хочется и надо бы с ним повидаться. <…>

Тем временем переговорим о том немногом, о чем нам надо переговорить, т. е.:

1) Разрешает ли он искать расстановки ширм на самой сцене, ища общего настроения, а не придерживаясь пунктуально его макетов.

2) Разрешает ли он, сохранив общий замысел короля, двора, Офелии, Лаэрта, т. е. их карикатурность, изобразить или подать публике в несколько иной форме, т. е. более утонченной и потому менее наивной. Вы понимаете, что поданный “Гамлет” в том виде, в каком хочет Крэг, — опасен. Его (т. е. не самого Гамлета, который великолепен у Крэга, а трактовку других ролей) не примет Москва в том виде, в каком ее передает Крэг. Надо сделать то же, что Крэг, т. е. короля — ирода, варвара, бессмысленный двор с его нелепым этикетом, и Офелию, и Лаэрта — детьми своей среды, но только надо {355} показать это не томи марионеточными приемами, какими делает их Крэг. Собственно говоря, вот и все, о чем пока мне надо говорить с ним, остальное относится к простому желанию видеть его и условиться относительно его приезда в Москву.

… Я приеду в Москву около 25 февраля… — и прямо за “Гамлета”. Чтобы не было в этом никакой задержки, я оставил Муратовой (для актеров) и Гзовской (для молодежи) мои записки. К нашему приезду их прочтут, и тогда можно будет прямо приступить к работе. Школа и сотрудники, которым надо не только читать, но и объяснять мои записки, оставлены до Вас; как только приедете, тотчас возьмитесь за это дело. Мы с Вами будем вести главных лиц, т. е. Офелию, Гамлета, короля, королеву, Полония и Лаэрта, а Марджанов поведет других. Предварительно все вместе мы будем объяснять друг другу и сговариваться об анализе, психологических кусках, желаниях и пр.

Параллельно с этим надо наладить в общих чертах установку, освещение декораций и срепетировать эту расстановку.

Наконец, костюмы.

Выясните с Крэгом, с этой программой в руках, когда ему удобнее приезжать: теперь или в мае?

Напишите мне: хочет ли Крэг и нужно ли ему приехать в Берлин? Скажите ему, милый Сулер, что я пробовал писать ему письмо по-немецки. Объяснить всю сложную путаницу моих предположений, изложенных в этом письме, я не мог. Вот почему я так долго молчал. Обнимаю Вас и Крэга… *К. Алексеев*» (Собр. соч., т. 7, с. 505 – 507).

*12 февраля*. Письмо Станиславского Сулержицкому из Рима в Париж: «Что касается Крэга, решили так. Он ни с какой стороны не прав, и посоветуйте ему не принимать с театром вызывающего тона, а то он все испортит мне. Все равно придется ему заплатить, не все, так часть. Уж лучше пусть он приезжает в Москву к началу третьей недели поста. По приезде В Москву, то есть 16/29 февраля, Стахович вышлет Крэгу 300 – 500 рублей. Вот о чем я прошу театр и надеюсь, что он исполнит мою просьбу.

Окончание в следующем письме.

Продолжаю.

Объясните Крэгу, что отсюда я выслать ему денег не могу, так как у меня едва хватит на обратный путь. Телеграммой ничего не сделаешь, так как струна натянута и надо быть осторожным с правлением. Самое скорое — действовать через Стаховича, который сегодня выезжает в Москву.

Объясните Крэгу, что то, что я пишу, — мой план действия, а не обещание; он может схватиться за него и уверять, что я обещал. Выписать Крэга не мешает, так как вопрос костюмов очень важен. Я не понял замыслов Крэга. Кроме того, пусть он привезет и mise en scène 5‑го акта. Ваш *К. Алексеев*» (там же, с. 511 – 512).

*Февраль*. Из ответного письма Сулержицкого Станиславскому, в котором Сулержицкий пишет о своей встрече с Крэгом в Париже: «На все Ваши вопросы по отношению к постановке “Гамлета” и трактовке ролей отвечает, что во всем этом он доверяет Вам, что *как это сделать, чтобы было хорошо*, Вы знаете лучше его. Поэтому делайте, как найдете лучше. Приехать в Москву ему кажется лучше в мае.

Вот ответы на Ваши вопросы. По правде сказать, я думаю, что лучше, чтобы он приехал попозже, когда хоть что-нибудь будет найдено. Иначе он будет тормозить работу и выдумывать ширмы из бронзы, из дуба и т. д.» (там же, с. 747).

*19 февраля*. Письмо Станиславского Сулержицкому с Капри: «Дорогой Сулер, спасибо за Ваше письмо. Теперь, раз что Крэг от всего отрекается, то мне и нет нужды с ним видеться теперь же. *Не говорите ему об этом*. Я затяну вопрос и уеду, якобы экстренно, не повидавшись. Он сейчас настроен по-западному и думает только о том, чтобы получить с театра деньги за то, что ничего не делал. Готов ему помочь, если б он действовал не нахальством, а мягкостью. Таким, как он теперь, — я его не люблю. *Не говорите ему и об этом*, но от себя, при случае, скажите, или объясните, что театр, еще ничего не видя, уже заплатил за “Гамлета” (с пробами) около {356} 25 000 рублей. Можно ли требовать большего, от иностранцев и чужих ему людей? Вы теперь знаете, как иностранцы относятся к нам — русским (Станиславский имеет в виду трудности, возникшие у Сулержицкого в Париже при постановке “Синей птицы”. — *Ю. Ф*.). Если б мы нашли за границей таких щедрых людей, как мы, директора Московского Художественного театра, — мы бы кричали и прославляли их. Пусть Крэг это поймет. Это нужно для него же… Напомните ему: я устроил ему годовое жалованье, гарантированное — 6000 рублей. Он закапризничал и все испортил. Теперь сам черт не знает — сколько он получает. Осенью он заболел — не мог приехать; от костюмов, от постановки он отмахивается. Понятно, что правление пристает ко мне и просит объяснить, за что платят жалованье Крэгу. Он же начинает нахальничать. Что же я могу сделать? Кончится тем, что правление от него откажется. Говорите от себя — не ссорьте меня с ним. Ваш *К. Алексеев*.

Словом, струна натянута, и одно неловкое движение ее оборвет» (там же, с. 515).

*21 февраля*. Письмо Сулержицкого Станиславскому из Парижа: «Крэга еще не отчитывал. Он в ужасно бедственном положении. Занял у меня вчера 20 франков, так как нет ни гроша. Куда он девал все эти деньги? Если бы я получил столько, я уже жил бы у себя на даче и работал бы в театре, как меценат. Однако денег у него нет, и он просил меня телеграфировать Вам, чтобы ему хоть что-нибудь выслали из театра. Он говорит, что ему сказали, что его выпишут два раза в год за такую-то сумму, и он согласился, предполагая, что оба раза он должен быть вызван в течение одного года. Между тем второй его приезд назначен уже за пределами того года, в котором делалось условие, и поэтому он считает, что ему надо платить снова за его приезд в новом году, так как условие уже исчерпано одним годом. Он говорит, что нельзя первый раз выписать его в 1909 году, а второй раз в 1910, что условие простирается только на один год. И если его не вызвали в течение этого года второй раз, то надо снова платить. Поэтому он просит аванса. Очевидно, он хочет теперь переделать свое условие в годовое. Путает, но нуждается в деньгах ужасно. А может быть, он копит и откладывает? Совершенно непонятно, куда он девает деньги при такой жизни. Знаю, что взял у меня 20 франков и просил телеграфировать Вам, так как у него не осталось ни гроша.

… Сейчас пришел Крэг и говорит, что он был бы гораздо более доволен, если бы взяли его на такой-то срок, кончили работу, заплатили, и конец.

А то растянули работу на бесконечный срок, меняют сроки его приезда, и он сам не знает, когда он будет нужен. И, конечно, он был бы гораздо более доволен иметь годовое условие. Теперь его семья уже две недели не имеет ни гроша. Он сам тоже. Нет никакого подписанного контракта, который подписал бы он и театр; он ничего не имеет против этого, пока театр не меняет своих обещаний, но театр постоянно меняет!!

Вот его слова! Черт его, путаника, разберет. Но видно, он в большой нужде и живет только тем, что получает от нас. И тотчас же пропускает, вероятно, на свою “Маску” и на всякие свои изобретения.

Я на месте театра такого художника не бросил бы без помощи… Посылал бы ему понемногу денег, но почаще. Поэтому что, сколько ему ни пошли, он спустит все. Его надо поддерживать все время, а не платить.

Сейчас сидит у меня на стуле, в круглой шляпе, трет подбородок, смотрит в потолок, под мышкой пергаментная книжка, в которой зарисована новая система, которую он покажет только Вам, и палка с костяным набалдашником — морщит брови, трет себя по подбородку и не знает, как ему быть, что говорить, куда телеграфировать и вообще что делать.

Несчастная, потерянная фигура, все-таки возбуждающая во мне умиление и улыбку.

Надо его поддержать. Так я знаю сейчас по чувству. Что же делать, если он все-таки ребенок, в конце концов, и художник? Никакие контракты с ним невозможны, и вся деловая сторона всегда будет с ним в беспорядке. А все-таки надо его как-то поддерживать. Вот мое мнение» (Л. А. Сулержицкий, с. 478 – 479).

{357} *Начало марта*. Станиславский возвращается в Москву. (*Виноградская*, т. 2, с. 276).

*Март*. Беседы Станиславского с исполнителями «Гамлета» о новых принципах работы над пьесой и над ролями. Чтение записок по системе. (Там же, с. 279).

*23 марта*. Станиславский вместе с Немировичем-Данченко проводит беседу о «Гамлете», говорит о толковании главных ролей.

«Дворец представляется мне целым миром лжи, коварства, порочности, одним словом, как и в нашем большом Мире.

Как Христос пришел очистить мир, так Гамлет прошелся по всем залам дворца и очистил его от накопившейся в нем гадости… [Нельзя играть Гамлета] каким-то мрачным, чиновником, карающим…

Он так полон любви, жизнерадостности, он — лучший из людей. Кислый неврастеник не может быть лучшим из людей. Жизнерадостный, он хочет жить, хочет строить, верить, в каждом ищет человека. Это толкование очень близко к Крэгу, и я его очень чувствую.

Дальше Крэг впадает в утрировку, шарж, смелость, талантливую наивность. Он ради своей любви к Гамлету всех оттеняет в черные краски; всех остальных участвующих он делает жабами, шутами, не дает ничего человеческого, и из той же любви к Гамлету он чернит Офелию, называя ее глупенькой девочкой…

Полоний, как нарисовал его Крэг, не больше чем дурак и шут. Крэг, с его наивностью в понимании театра, граничит с балаганом, в лучшем смысле этого слова. Его театр почти что театр марионеток с чистыми, высокими чувствами, мы до него не доросли. Он выше нас, и наше поколение вряд ли дорастет до него. У меня это не умещается в голове». (Беседа о «Гамлете». — Там же, с. 280).

*Март*. Репетиции «Гамлета». Станиславский решает попробовать играть роль Тени отца Гамлета. В архиве Станиславского имеется текст этой роли с пометками, по которым видно, что он ее разучивал. (Там же, с. 281).

*7 апреля*. Письмо Станиславского Крэгу: «Дирекция оскорблена и обижена (новыми требованиями Крэга в отношении оплаты его работы. — *Ю. Ф*.) и рассматривает Ваши требования как насмешку, хотя Вы сами ставили условия между Вами и Дирекцией…

Мое положение очень тяжелое: я только начал понимать Ваши замыслы в постановке “Гамлета”, и я предвижу огромное количество сомнений и вопросов, так что мне будет очень трудно разрешить все это даже с Сулером.

Вопрос о костюмах остается совершенно неразрешенным и совсем темным для меня. Мы не получили от Вас никаких определенных рисунков, и я вынужден ставить “Гамлета” с таким неполным материалом, только догадываясь о Ваших замыслах. Я чувствую, что эта работа трудна и мне не по силам. Я думал вернуться к проекту Егорова, но сейчас я уже не могу этого сделать, так как я слишком увлекся Вашим чудесным планом постановки “Гамлета” и потому, что дирекция требует от меня оправдания тех значительных сумм, которые уже израсходованы на “Гамлета” и которые были израсходованы по моему личному требованию и под мою ответственность. И теперь я страдаю вдвойне: и за Вас, и за себя». (Там же, с. 282).

*29 апреля*. Интервью Сулержицкого газете «Русское слово»: «В самом начале знакомства с Крэгом театр был страшно увлечен его теориями, его трактовкой и готов был идти на все, чтобы осуществить мечты Крэга.

Но затем, в течение продолжительной и упорной работы, и театр, и сам Крэг поняли, что это невозможно…

И вот теперь наш театр, изучив Крэга, пытается воплотить все то, что считает возможным…». (Там же, с. 284).

*Апрель – май*. Станиславский продолжает занятия по системе с исполнителями «Гамлета»; репетирует отдельные сцены трагедии. (Там же, с. 285).

*3 мая*. Резолюция Немировича-Данченко к протоколу Совета МХТ: «3 мая. К сведению К. С. Все, причитающееся Крэгу, высылается ему. На основании переговоров с К. С. окончательно решаю ввести “Гамлета” в предстоящий сезон, по возможности “в замысле Крэга”». (Там же, с. 285 – 286).

{358} *21 мая*. Из письма Станиславского О. В. Гзовской: «Вчера Сулер показывал перестановку ширм и освещение. Великолепно, торжественно и грандиозно. Если удастся угадать замысел Крэга и в костюмах — получится нечто большое. Теперь все дело в актерах» (Собр. соч., т. 7, с. 523).

*Июль*. Из письма Станиславского Крэгу, в связи с возвращением его в Англию: «Теперь мы — Ваши друзья — мысленно тянемся к Вам, чтоб присутствовать на Вашем, давно заслуженном Вами торжестве. Желаем Вам от всего сердца такого же признания и успеха на родине, какие Вы завоевали себе на чужбине. Желаем Вам терпения и энергии, чтоб провести то прекрасное, что Вы создаете». (*Виноградская*, т. 2, с. 289).

*4 июля*. Обед в Лондоне в честь приезда Крэга. Присутствовавший на нем секретарь Дирекции МХТ М. Ф. Ликиардопуло рассказал собравшимся о работе Крэга над постановкой «Гамлета» в Художественном театре. Ликиардопуло писал Станиславскому: «Вчерашнее чествование Крэга можно было скорее назвать чествованием Художественного театра, т. к. все ораторы упоминали в своих речах о Художественном театре, как о единственном театре в мире, достойном носить название театра». (Там же).

*Август*. Станиславский репетирует «Гамлета». Одновременно проводит занятия с актерами по системе. (Там же, с. 292).

Из книги С. Бирман «Путь актрисы»: «В 1911 году Художественный театр закладывал первые камни фундамента системы Станиславского. Весь театр был в движении» (М., ВТО, 1959, с. 47).

*13 августа*. Из письма Станиславского М. П. Лилиной: «Как идет работа? … По тому, что сделано, — мало. По тому, что заложено в артистов, в смысле моей системы, — кое-что сделано. Идет все, как всегда идет. Немирович принялся за так называемое изучение системы очень хорошо и очень горячо. Я говорил 2 дня и 2 ночи — только главным участникам “Гамлета”. Немирович уверял, что большему количеству лиц нельзя объяснять сразу. В конце концов Немирович проделал все упражнения, и проделал их недурно. На 3‑й день созвали всю труппу и Немирович сам, в моем присутствии, объяснял мою систему. Говорил толково, но общо. Думаю, что поняли с пятого на десятое. Тем не менее решили, что систему знают все. Потом разметили 1‑ю картину “Гамлета” (2‑я часть), и актеры даже сыграли ее при мне. Конечно, все это жидко, но важно то, что все сразу зажили. Мало того, все сразу, по моим заданиям, сыграли разные внешние образы. Гамлетовцы, кажется, убедились в системе и, начиная с Василия Ивановича и Лужского, кончая вновь вступившим Нелидовым, все делают упражнения…

С “Гамлетом”… все готово — и декорации, и костюмы. Эта часть благодаря Марджанову, Третьякову, Сапунову и главным образом Немировичу — выше всяких похвал. Сапунов с Марджановым — молодцы. Сделали прекрасные костюмы. Быть может, пестрее, чем надо по Крэгу, но тем не менее — Но Крэгу и прекрасно. 2‑я картина, т. е. царь на троне и все сплошное золото — выше всяких похвал. В первый раз наши тупицы поняли гений Крэга…» (Собр. соч., т. 7, с. 531 – 532).

*14 и 15 августа*. Станиславский репетирует первую и вторую картины «Гамлета» с Л. М. Леонидовым в главной роли. Из книги В. Волькенштейна «Станиславский»: «[Станиславский] несколькими штрихами, почти без жестов сделал гениальный набросок роли Гамлета. Он показал сцену с тенью отца: два‑три восклицания, безумно устремленные глаза… Сцена с Офелией: холодное, призрачное лицо оторванного страшным видением от жизни, сосредоточенного в своем страдании принца. Сцена после мышеловки, после публичного изобличения короля: трагическое, исступленное ликование и т. д. и т. д.». (*Виноградская*, т. 2, с. 298). О репетициях «Гамлета»: «Репетиции Станиславского были иллюстрацией к его системе, система — отражением репетиций». (Там же, с. 304).

*4 октября*. Из письма Станиславского к Л. Я. Гуревич: «“Гамлет” будет интересен, по крайней мере та его часть, которая дана Крэгом» (Собр. соч., т. 7, с. 534).

*Октябрь – декабрь*. Репетиции «Гамлета». Из бесед Н. Н. Чушкина с участниками репетиций «Гамлета» о показах Станиславского: «Репетируют вторую {359} картину 3‑го акта “Гамлета”, сцену с актерами. Исполнители, не занятые здесь, частью за кулисами, готовые к выходу, частью в партере, следят за тем, что происходит на сцене.

Станиславский вдруг прервал репетицию. Что-то не удовлетворило его. Он стремительно взлетел на сцену. Не вышел, а именно взлетел. И мгновенно предстал преображенным. Походка, пластика, ритм, поворот головы — все стало иным. Это был Гамлет, увлекающийся актерским показом, режиссированием. Артист побеждал в нем мстителя.

Прекрасна была его серебряная голова, вспыхнувшие, загоревшиеся глаза, его лицо, охваченное волнением.

… Это был гениальный Гамлет. Гамлет — артист, учитель и проповедник, который знал больше, чем все окружающие его». (*Виноградская*, т. 2, с. 309).

Из книги Н. Н. Чушкина «Гамлет — Качалов» (М., «Искусство», 1966): «Это не был крэговский отвлеченный Гамлет, озаренный лучами смерти, стремящийся преодолеть свое призрачное земное бытие. И таким мужественным, полным человеческого благородства и сдержанной страсти показывал Станиславский Гамлета на репетициях.

Своим показом он побуждал Качалова играть Гамлета на большом духовном темпераменте, на трагическом подъеме. Это был только набросок роли, ее эскиз. Но уже в нем, в этих замечательных показах отчетливо ощущалось нечто иное, чем у Качалова. Гамлет Станиславского был действеннее, мужественнее.

Лицо поднято кверху, весь полный порыва, внутреннего подъема, весь окрыленный, охваченный стремлением исправить, изменить мир — таким запомнился Станиславский в “Гамлете” на репетициях…»

«… Станиславский показывал Гамлета страстным, эмоциональным, полным контрастных переходов от нежности и любви к людям до гневного сарказма и ненависти. Во втором акте, в сцене встречи с друзьями — предателями Розенкранцем и Гильденстерном, он был жестоким, издевающимся, “разыгрывал” их, доводя до паники, а потом с гневным презрением отшвыривал от себя. В третьем акте, в эпизоде с флейтой, он метался по сцене, заставляя их бежать за ним следом, словно гончих. Он доводил этот “бег” до предельного темпа и потом вдруг внезапно останавливался, бросал им реплику, так что Розенкранц и Гильденстерн, не успев остановиться, с размаху натыкались на него. Вообще в третьем акте Гамлет у Станиславского был полон трагической остроты, огромного душевного напряжения и страстности…» (с. 30 – 31).

*До 4 ноября*. Станиславский просит Немировича-Данченко «обсудить вопрос о Крэге. Будут его выписывать или нет. Если да, то на каких условиях. Напоминаю только, что Крэг в данный момент самый крупный талант в нашем искусстве. Было бы ошибкой разрывать с ним связь». (*Виноградская*, т. 2, с. 310).

*8 ноября*. Станиславский проводит генеральную репетицию первого акта «Гамлета» на сцене. (Там же, с. 311).

*19 декабря*. Днем генеральная репетиция «Гамлета» в присутствии Крэга. Станиславский вступает в спор с Крэгом, требующим уменьшить освещение некоторых сцен, доведя его почти до темноты.

Из воспоминаний С. Бирман: «… даже приостановлена была репетиция — так ожесточенно поспорили они за режиссерским столом об освещении спектакля. Мы, кто были в это время на сцене, слышали, как Крэг по-французски чего-то настойчиво требовал от Станиславского и как Константин Сергеевич не менее горячо и также по-французски ему возражал» (*Бирман С*. Путь актрисы, с. 56).

О скандале с Крэгом во время показа сцены «Мышеловки» вспоминал В. А. Симов в своих мемуарах: по плану Крэга «свет должен был падать столбом из верхних окон — тогда создавалась бы темнота под потолком, которая увеличивала бы высоту и массивность дворца. Освещение было не то: софиты давали рассеянный свет, а конусных прожекторов не зажгли. Лицо Крэга, как сейчас помню, нервно изменилось. Не обращая внимания на игру Качалова — Гамлета, он перескочил через кресло и быстро удалился из партера. {360} Произошло замешательство. Репетиция оборвалась». (*Виноградская*, т. 2, с. 313).

*19 или 20 декабря*. Станиславский по настоянию Крэга переделывает освещение картины «Мышеловка». (Там же, с. 314).

*21 декабря*. Публичная генеральная репетиция «Гамлета». (Там же).

*22 декабря*. Письмо Станиславского Сулержицкому: «Милый Лев Антонович!

Сегодня Вы не были в театре, вчера не поехали к нам…

Или Вы захворали, и тогда напишите словечко о состоянии здоровья, или Вы демонстративно протестуете и сердитесь, и тогда мне становится грустно, что работа, начатая радостно, кончается так грустно.

Когда я стою перед такими догадками, я чувствую себя глупым и ничего не понимаю. Чувствую, что мне надо что-то сделать, что-то понять, и не знаю и не понимаю, что происходит. Вы рассердились на Крэга за перемену освещения? Не верю и не понимаю. Ведь декорацию и идею создавал Крэг… Казалось бы, ему лучше знать, что ему мерещилось… Был бы смешон я, принимая ширмы и идею постановки “Гамлета” за свое творение. Победителей не судят, а ведь “Мышеловка” имела вчера наибольший успех.

Кроме того. Разве Вы не почувствовали третьего дня, когда Качалов пробовал играть в темноте, только что установленной Крэгом, что в ней-то (т. е. в темноте) и спасение всего спектакля. И действительно, вчера темнота закрыла все недоделанное… И последняя картина сошла именно потому, что свет скрыл всю оперность костюмов.

Есть предположение, что Вы обиделись за афишу. Но при чем же я?

Крэг закапризничал, отверг все предложения. Театр требует, чтобы было имя Крэга, так как сделанный им скандал стал известен в городе. Крэг требует на афишу мою фамилию, так как боится ответственности и запасается мной, как козлом отпущения. Среди всех этих хитросплетений я должен примирить Крэга с Вами или Вас — с Крэгом, так как не могу стоять один на афише. Я ничего не соображаю в такие минуты. Иду за советом к Вам, а Вы мне говорите о “Синей птице”. И я уже тогда ничего не понимаю. Неужели этим закончится так хорошо, дружно начатая работа? Если да — тогда надо бросать лучшее, что есть в жизни, — искусство и бежать из его храма, где нельзя больше дышать.

Нельзя же жить, жить — и вдруг обидеться, не объяснив причины. Что Вы обижены на Крэга — понимаю, хоть и жалею. Но… Крэг большой художник, наш гость, и в Европе сейчас следят за тем, как мы примем его творчество. Не хочется конфузиться, а учить Крэга — право, неохота. Не лучше ли докончить начатое, тем более, что остался всего один день.

Смените гнев на милость и не портите хорошего начала дурным концом.

Завтра в два часа устанавливаем появление призрака в спальне.

Обнимаю Вас. *К. Алексеев*» (Собр. соч., т. 7, с. 536 – 537).

*23 декабря*. Ответ Сулержицкого Станиславскому: «Дорогой Константин Сергеевич!

Крэг — большой художник, и таким для меня и остается, и останется навсегда. Что он гость наш, я тоже знаю и, кажется, в течение двух лет работы с ним доказал, что умею терпеть и грубость, и раздражительность, и путаницу этого человека и, несмотря на это, искренно любить его.

Что за ним следит Европа, мне решительно все равно, от этого мое отношение ни к нему, ни к кому бы то ни было измениться не может.

Освещать он может, как ему угодно, — это его право, и я ничего не имею против этого, и помогал ему, и буду сегодня работать над освещением “Спальни”, потому что в спектакле, как и во всей пьесе, не одни ширмы, а есть и Ваша, и моя работа, и работа театра, и раз нужно что-то переделать, то буду переделывать, раз этого хочет главный режиссер пьесы — Вы.

Да и пока не окончен “Гамлет”, я готов выполнять задания Крэга, даже если они и не сходятся с моими мнениями, раз только Вы находите, что Крэг прав.

В области художественной работы я не могу быть обиженным — Вы это знаете очень хорошо, и знаете почему: потому что уже слишком мало верю {361} в себя и свои силы, тем более когда имею дело с Вами, — это было бы смешно и глупо.

Не совсем так с Крэгом.

Когда он говорит о линиях, рисунке, композиции и даже освещении, я чувствую, что это — Крэг, но когда вопрос касается режиссуры, то тут я не уверен, может ли он быть безусловно прав — слишком мало он интересуется актером.

И с этой точки зрения нахожу, что “Мышеловка” освещена неудачно, и если она имела успех на генеральной, то не благодаря освещению, а несмотря на это освещение. Все жаловались, что не видят Гамлета, а публика первого представления этого не простит театру.

Но и эта перемена меня нисколько не обижает и не может обидеть. Я могу жалеть, что это освещение повредит спектаклю и Качалову, но отнюдь не обижаться, так как, опять-таки мало веря в себя, легко согласен думать, что ошибаюсь, хотя мне обидно, что Вы так скоро уступили мнению всех, так как сами спорили с Крэгом минут десять о том, что в такой темноте играть нельзя, что ширмам хорошо, а актерам и спектаклю плохо.

Но повторяю — и тут нет никакой обиды.

Крэг не захотел, чтобы я был на афише — после двух лет тяжелого труда, после многих, скажу, жертв Крэгу, сознавая, что без меня вряд ли у нас в театре удалось бы ему довести свое дело хотя бы до такого конца, — это для меня неожиданно.

И только.

Но не обидно.

Крэг-художник для меня остался. Крэг-друг совершенно пропал — навсегда.

Этот тип англичан мне хорошо известен за время моей деятельности в Англии и Америке.

Ничего общего между мной и им быть не может и поэтому не будет. Тут нет никакой обиды, но дела с ним никакого никогда я иметь не буду — просто не интересно иметь дело с таким человеком, вот и все.

А работу его, что бы то ни было, я с наслаждением буду смотреть, как всегда.

Единственно, где за все это время у меня было чувство мгновенной обиды, довольно острой, это когда Вы стали спрашивать меня, как быть со мной, что Крэг, мол, не хочет, чтобы я был на афишах.

Обидно было то, что на днях не я (я иначе думаю), но Вы сами говорили, что меня надо ставить на афише, так как, по Вашему мнению, для меня это важно, ввиду того, что я работаю на стороне.

Но стоило Крэгу, не Крэгу-художнику, а Крэгу-авантюристу, наглому дельцу, который в нем сидит и каким он является в этой истории, этого захотеть, и Вы, считая, что он несправедлив ко мне, и думая, что мне это важно, готовы тотчас же, немедленно отдать меня ему, да еще меня же самого об этом спрашиваете…

Вы говорите — надо хорошо кончать то, что хорошо начато. Об этом надо сказать не мне, а Крэгу и Вам.

В заключение:

На Крэга я не обижен за его поступок, но люди, способные на это, мне не интересны — это не моя компания, я просто избегаю встреч с такими людьми и вовсе не собираюсь их ни учить, ни перевоспитывать, — их слишком много, — просто избегаю, они мне скучны и неприятны.

А на Вас, ей-богу, не обижен — это не в первый и не в последний раз.

Так будет всегда.

Нет во мне чего-то такого, что мешало бы так относиться ко мне, тем более что Вы даже не замечаете таких случаев.

Сделать тут ничего нельзя.

А если наберется слишком много таких царапин, так много, что они сольются в одно целое, тогда, вероятно, наши хорошие отношения остынут. Но жизнь коротка, а такие случаи не часты, так что места для царапин хватит с избытком, и, значит, все идет по-старому.

Обнимаю Вас. Ваш *Сулержицкий*» (Л. А. Сулержицкий, с. 487 – 489).

{362} *23 декабря*. Днем Станиславский вместе с Сулержицким заново устанавливает освещение картины «Спальня королевы». С рабочими репетируется система перестановки ширм. (*Виноградская*, т. 2, с. 314).

*23 декабря, вечер*. Премьера «Гамлета». После спектакля труппа МХТ чествует Крэга. Крэг, отвечая на приветствия, говорит о Станиславском: «Среди вас есть идеальная фигура, подобно которой нельзя найти ни в каком другом театре Европы: это — Станиславский. Он выковал первое звено международного театра и это — прекрасное, великое дело». (Там же).

Отзывы о спектакле «Гамлет»:

«Гамлета» «задушили ширмами Крэга. Лишили воздуха и света… Ширмы Крэга интересовали зрителей, как фокус. Потом они стали давить его, надоедать своим однообразием, душить. … В “Гамлете” Художественного театра актеру очень трудно играть. Он — как-то последнее дело. Сначала фокусы Гордона Крэга, ширмы, кубы. А затем уже — актер. Придаток. … Надо полагать, что “Гамлетом” и ограничится крэговский период в Художественном театре. Собственные руководители театра — Станиславский и Немирович куда выше зазнавшегося англичанина. Пусть он учится у них, а не они у него» (*Бескин Эм*. «Гамлет» в ширмах. — «Раннее утро», 28 дек.);

«Какова будет судьба “Гамлета” в Художественном театре? Сочтет ли Москва оправданными свои чрезвычайные ожидания? Впишет ли эту постановку в актив или в пассив своему любимому театру? Не знаю, как относительно двух первых вопросов, но на третий надо смело ответить утвердительно. … Театр благоговейно, среди чрезвычайных волнений и мук творчества, готовил этот спектакль. И всякий, кому дорог театр, кому дорого искусство, низко ему за него поклонится» (*Эфрос Н*. «“Гамлет” в Художественном театре», 24 дек. — *Виноградская*, т. 2. с. 314 – 315).

#### 1911 – 1912

Из письма Крэга М. П. Лилиной (без даты): «Передайте Вашему мужу мое чувство глубокой и верной любви. В нем есть что-то, что трудно выразить словами и что меня ужасно трогает, когда я над этим задумываюсь. Да сбудутся все его помыслы, и да будет он за это вознагражден.

У меня есть для него одно пожелание, которое также должно сбыться… пусть в будущем он работает один, и это самое лучшее, что я могу ему пожелать, т. к. он великий человек.

А Вам я желаю, когда он будет работать один над самым величайшим творением, — оставить свою работу и быть с ним. Я всегда вижу Вас вместе… это… божественно!» (*Виноградская*, т. 2, с. 317).

Составитель — Ю. Г. Фридштейн

# **{****394}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)  
[Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адашев А. И. [290](#_page290), [*341*](#_page341), [*393*](#_page393)

Албери Дж. [*368*](#_page368), [*370*](#_page370)

Александер Дж. [131](#_page131), [292](#_page292), [*372*](#_page372)

Алперс Б. В. [44](#_page044), [324](#_page324) – [328](#_page328), [*388*](#_page388), [*391*](#_page391)

Алперс Г. Г. [325](#_page325) – [327](#_page327), [*388*](#_page388)

Амаглобели С. И. [327](#_page327), [328](#_page328), [331](#_page331), [332](#_page332), [336](#_page336), [338](#_page338), [342](#_page342), [*388*](#_page388), [*389*](#_page389), [*391*](#_page391)

Андреев Л. Н. [334](#_page334)

Аникин Г. В. [15](#_page015)

Анненков Ю. П. [46](#_page046)

Антуан А. [8](#_page008), [256](#_page256), [257](#_page257), [*364*](#_page364), [*382*](#_page382)

Антье Б. [*372*](#_page372)

Аппиа А. [5](#_page005), [46](#_page046), [143](#_page143), [*364*](#_page364), [*374*](#_page374)

Аристотель [281](#_page281)

Арнольд [103](#_page103)

Арну-Плесси Ж. С. [76](#_page076), [*367*](#_page367)

Артем А. Р. [9](#_page009), [290](#_page290)

Арчер Дж. [130](#_page130), [132](#_page132)

Арчер У. [102](#_page102), [117](#_page117) – [120](#_page120), [*370*](#_page370), [*374*](#_page374), [*392*](#_page392)

Афиногенов А. Н. [333](#_page333)

Афиногенова Дж. [321](#_page321)

Бабле Д. [14](#_page014), [45](#_page045), [*366*](#_page366), [*374*](#_page374)

Байрон Дж. Н. Г. [81](#_page081), [107](#_page107), [116](#_page116), [135](#_page135), [*367*](#_page367), [*370*](#_page370)

Баланчин Дж. [*377*](#_page377)

Балиев Н. Ф. [290](#_page290), [333](#_page333), [*392*](#_page392)

Балтрушайтис Ю. К. [338](#_page338), [*391*](#_page391), [*392*](#_page392)

Барановская В. В. [347](#_page347)

Барнай Л. [109](#_page109), [*371*](#_page371)

Барретт У. [156](#_page156), [*376*](#_page376)

Барри Дж. М. [*367*](#_page367)

Барро Ж.‑Л. [*377*](#_page377)

Бартошевич А. В. [15](#_page015)

Бати Г. [45](#_page045), [143](#_page143), [*375*](#_page375)

Баудлер Т. [81](#_page081), [*367*](#_page367)

Бах И. С. [36](#_page036), [204](#_page204), [243](#_page243)

Бачелис Т. И. [12](#_page012)

Белинский В. Г. [350](#_page350)

Бенсон Ф. Р. [92](#_page092), [*369*](#_page369)

Бенуа А. Н. [46](#_page046)

Берар К. Ж. [161](#_page161), [*377*](#_page377)

Берджесс Дж. [*376*](#_page376)

Бердсли О. [18](#_page018)

Берк Э. [236](#_page236), [*381*](#_page381)

Берлиоз Г. [48](#_page048)

Берн-Джонс Э. [16](#_page016), [153](#_page153), [*376*](#_page376)

Бернар С. [48](#_page048), [76](#_page076), [77](#_page077), [80](#_page080), [94](#_page094), [109](#_page109), [124](#_page124), [138](#_page138), [256](#_page256), [257](#_page257), [*363*](#_page363), [*371*](#_page371), [*382*](#_page382)

Бернанд Ф. К. [107](#_page107), [*370*](#_page370)

Берсенев И. Н. [322](#_page322)

Бескин Эм. [362](#_page362)

Беттертон [*366*](#_page366)

Бетховен Л. ван [204](#_page204), [*376*](#_page376)

Бизе Ж. [*377*](#_page377)

Бирбом М. [18](#_page018), [145](#_page145), [*375*](#_page375)

Бирман С. Г. И, [14](#_page014), [31](#_page031), [318](#_page318) – [322](#_page322), [341](#_page341), [342](#_page342), [346](#_page346), [358](#_page358), [359](#_page359), [*387*](#_page387), [*388*](#_page388), [*393*](#_page393)

Блазис К. [160](#_page160), [*377*](#_page377)

Блейк У. [21](#_page021), [64](#_page064), [93](#_page093), [116](#_page116), [152](#_page152), [160](#_page160), [188](#_page188), [231](#_page231), [*365*](#_page365), [*377*](#_page377), [*378*](#_page378)

Блок А. А. [8](#_page008)

Боборыкин П. Д. [17](#_page017)

Бодлер Ш. [160](#_page160), [570](#_page570), [*377*](#_page377)

Болеславский Р. В. [37](#_page037), [42](#_page042), [*386*](#_page386)

Бомонт Ф. [*366*](#_page366)

Боттичелли С. [*386*](#_page386)

Боуден Дж. [134](#_page134), [135](#_page135), [*373*](#_page373)

Брам О. [8](#_page008), [25](#_page025), [35](#_page035), [74](#_page074), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365)

Бреретон О. [97](#_page097), [117](#_page117), [141](#_page141), [*369*](#_page369)

Брехт Б. [35](#_page035), [46](#_page046)

Брук П. [31](#_page031), [32](#_page032), [45](#_page045), [46](#_page046), [314](#_page314), [315](#_page315), [*386*](#_page386)

Брюнетьер Ф. [236](#_page236), [*381*](#_page381)

Брюсов В. Я. [*392*](#_page392)

Бубнов А. С. [327](#_page327), [*391*](#_page391)

Бульвер-Литтон Э. Дж. [*367*](#_page367), [*368*](#_page368), [*370*](#_page370)

Бурчьер А. [256](#_page256), [*382*](#_page382)

Бусико Д. [49](#_page049), [136](#_page136), [*364*](#_page364), [*367*](#_page367), [*368*](#_page368), [*372*](#_page372)

Бэнкрофт С. [58](#_page058), [96](#_page096), [131](#_page131), [156](#_page156), [*365*](#_page365), [*372*](#_page372), [*373*](#_page373)

Вагнер В. [46](#_page046)

Вагнер Р. [46](#_page046), [48](#_page048), [66](#_page066), [67](#_page067), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365)

Вахтангов Е. Б. [329](#_page329), [340](#_page340) – [342](#_page342), [354](#_page354), [*390*](#_page390), [*393*](#_page393)

Верди Дж. [340](#_page340), [*392*](#_page392)

Верити Ф. Т. [70](#_page070), [*367*](#_page367)

Верней Л. [*392*](#_page392)

Веселовская А. А. [*373*](#_page373)

Веснин А. А. [*392*](#_page392)

Вестрис Э. [*373*](#_page373)

Вилар Ж. [45](#_page045)

Виноградская И. Н. [346](#_page346) – [362](#_page362)

Винсент Дж. [98](#_page098)

Виоле-ле-Дюк Э. [203](#_page203), [*380*](#_page380)

Висконти Л. [46](#_page046)

Вишневский А. Л. [290](#_page290), [302](#_page302), [347](#_page347), [*384*](#_page384)

Волькенштейн В. М. [358](#_page358)

Врубель М. А. [8](#_page008), [24](#_page024)

Габриелли К. [76](#_page076), [*367*](#_page367)

Гайдебуров П. П. [*375*](#_page375)

Гайдн И. [148](#_page148)

Гарнье Ш. [49](#_page049), [*364*](#_page364)

Гаррик Д. [90](#_page090), [124](#_page124), [134](#_page134), [326](#_page326), [*368*](#_page368)

Гауптман Г. [8](#_page008), [248](#_page248), [*382*](#_page382)

Гвоздев А. А. [17](#_page017), [328](#_page328), [*391*](#_page391)

Гейне Г. [107](#_page107), [135](#_page135), [*370*](#_page370)

Гендель Г. [22](#_page022), [*366*](#_page366)

Георг II [*366*](#_page366)

{395} Георгиевская Н. К. [*373*](#_page373)

Гете И. В. [66](#_page066), [181](#_page181), [182](#_page182), [275](#_page275), [276](#_page276), [*363*](#_page363), [*379*](#_page379), [*383*](#_page383)

Гзовская О. В. [349](#_page349), [354](#_page354), [355](#_page355), [358](#_page358)

Гиацинтова С. В. [318](#_page318), [322](#_page322), [*387*](#_page387)

Гилгуд Дж. [104](#_page104), [*364*](#_page364)

Гладстон У. [123](#_page123), [*372*](#_page372)

Глюк К. В. [*376*](#_page376)

Гоген П. [321](#_page321)

Гоголь Н. В. [48](#_page048), [334](#_page334)

Годвин Э. У. [14](#_page014), [16](#_page016) – [18](#_page018), [49](#_page049), [127](#_page127), [151](#_page151) – [157](#_page157), [292](#_page292), [*363*](#_page363), [*375*](#_page375), [*379*](#_page379)

Голдсмит О. [97](#_page097), [*363*](#_page363), [*366*](#_page366), [*369*](#_page369)

Головашенко Ю. [357](#_page357)

Голсуорси Дж. [*392*](#_page392)

Гольдони К. [248](#_page248), [*364*](#_page364)

Горев Л. Ф. [347](#_page347)

Горький А. М. [334](#_page334), [*380*](#_page380)

Гоцци К. [*393*](#_page393)

Грассо Дж. [277](#_page277), [292](#_page292), [553](#_page553)

Грегори И. А. [26](#_page026), [99](#_page099), [*370*](#_page370)

Гренвилл-Баркер Х. [8](#_page008), [338](#_page338), [*370*](#_page370), [*374*](#_page374), [*382*](#_page382), [*392*](#_page392)

Грин Дж. Р. [92](#_page092), [*369*](#_page369)

Гроссмит У. [256](#_page256), [352](#_page352)

Гуревич Л. Я. [347](#_page347), [350](#_page350)

Гюго В. [*364*](#_page364), [*372*](#_page372)

Д’Аннунцио Г. [248](#_page248), [*382*](#_page382)

Давенант У. [*369*](#_page369)

Данте Алигьери [127](#_page127), [225](#_page225), [226](#_page226)

Дарвин Ч. [49](#_page049)

Де Фос [212](#_page212), [*380*](#_page380)

Дейли О. [106](#_page106), [*370*](#_page370)

Дельсарт Ф. [160](#_page160), [*377*](#_page377)

Джеймс Г. [64](#_page064), [*365*](#_page365)

Дживелегов А. К. [*373*](#_page373)

Джилберт У. С. [136](#_page136), [*373*](#_page373)

Джонс Г. А. [243](#_page243), [*382*](#_page382)

Джонс И. [154](#_page154), [*376*](#_page376)

Джонсон Б. [83](#_page083), [*367*](#_page367), [*376*](#_page376)

Джонсон С. [131](#_page131)

Дизраэли Б. [123](#_page123), [150](#_page150), [*372*](#_page372)

Диккенс Ч. [96](#_page096), [*369*](#_page369)

Дмитриев В. В. [*392*](#_page392)

Добужинский М. В. [354](#_page354)

Довженко А. П. [46](#_page046)

Домье О. [136](#_page136), [*373*](#_page373)

Доре Г. [136](#_page136), [*373*](#_page373)

Достоевский Ф. М. [*365*](#_page365)

Драйден Дж. [*369*](#_page369)

Дризен Н. В. [*381*](#_page381)

Дузе Э. [7](#_page007), [16](#_page016), [27](#_page027), [31](#_page031), [35](#_page035), [36](#_page036), [49](#_page049), [76](#_page076), [77](#_page077), [80](#_page080), [94](#_page094), [124](#_page124), [138](#_page138), [177](#_page177), [212](#_page212), [219](#_page219), [226](#_page226), [256](#_page256), [257](#_page257), [330](#_page330), [*364*](#_page364), [*378*](#_page378), [*380*](#_page380)

Дункан А. [7](#_page007), [8](#_page008), [10](#_page010) – [14](#_page014), [28](#_page028), [29](#_page029), [31](#_page031), [143](#_page143), [157](#_page157) – [164](#_page164), [234](#_page234), [299](#_page299), [310](#_page310), [315](#_page315), [330](#_page330), [346](#_page346), [349](#_page349), [353](#_page353), [*363*](#_page363), [*364*](#_page364), [*376*](#_page376) – [*378*](#_page378), [*384*](#_page384) – [*386*](#_page386)

Дункан И. [*377*](#_page377)

Дюллен Ш. [*375*](#_page375)

Дюма-отец А. [133](#_page133), [*372*](#_page372)

Дюма-сын А. [*364*](#_page364)

Дюмениль М. [*369*](#_page369)

Дюморье Дж. [64](#_page064), [*363*](#_page363), [*365*](#_page365)

Дюрер А. [269](#_page269)

Дягилев С. П. [143](#_page143), [333](#_page333), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374)

Евреинов Н. Н. [333](#_page333), [*381*](#_page381)

Еврипид [236](#_page236), [*372*](#_page372)

Егоров В. В. [348](#_page348), [349](#_page349), [357](#_page357)

Есенин С. А. [*377*](#_page377)

Жак-Далькроз Э. [*377*](#_page377)

Жорж М. Ж. [48](#_page048), [*363*](#_page363)

Жуве Л. [45](#_page045), [143](#_page143), [*375*](#_page375), [*377*](#_page377)

Завадский Ю. А. [340](#_page340), [*392*](#_page392)

Знаменский Н. А. [349](#_page349), [*386*](#_page386)

Зудерман Г. [248](#_page248), [350](#_page350), [*382*](#_page382)

Зускин В. Я. [321](#_page321), [*391*](#_page391), [*392*](#_page392)

Ибсен Г. [22](#_page022), [27](#_page027), [35](#_page035), [37](#_page037), [38](#_page038), [41](#_page041), [70](#_page070), [248](#_page248), [295](#_page295), [*364*](#_page364), [*370*](#_page370), [*380*](#_page380), [*383*](#_page383)

Иванов С. И. [342](#_page342), [*393*](#_page393)

Ильинский И. В. [341](#_page341)

Инбер В. М. [*392*](#_page392)

Ирвинг Г. [12](#_page012), [14](#_page014), [19](#_page019) – [21](#_page021), [31](#_page031), [48](#_page048), [49](#_page049), [51](#_page051), [58](#_page058), [59](#_page059), [66](#_page066) – [71](#_page071), [74](#_page074), [77](#_page077) – [80](#_page080), [84](#_page084), [88](#_page088) – [152](#_page152), [177](#_page177), [189](#_page189), [190](#_page190), [193](#_page193), [285](#_page285), [286](#_page286), [323](#_page323), [324](#_page324), [326](#_page326), [328](#_page328), [337](#_page337), [*363*](#_page363), [*366*](#_page366), [*368*](#_page368) – [*370*](#_page370), [*372*](#_page372) – [*374*](#_page374), [*381*](#_page381), [*382*](#_page382)

Ирвинг Л. [20](#_page020), [89](#_page089), [*365*](#_page365)

Йейтс У. Б. [7](#_page007), [23](#_page023), [26](#_page026), [99](#_page099), [160](#_page160), [295](#_page295), [338](#_page338), [*369*](#_page369)

Йеснер Л. [45](#_page045)

Калмор А. [78](#_page078), [*363*](#_page363), [*367*](#_page367)

Кантор Т. [46](#_page046)

Карлейль Т. [272](#_page272), [353](#_page353)

Карсавина Т. П. [*374*](#_page374)

Картер Х. [71](#_page071), [*367*](#_page367)

Качалов В. И. [9](#_page009) – [11](#_page011), [39](#_page039) – [42](#_page042), [290](#_page290), [312](#_page312), [313](#_page313), [347](#_page347), [349](#_page349), [351](#_page351), [353](#_page353), [358](#_page358), [359](#_page359), [*391*](#_page391)

Кембл Дж. Ф. [134](#_page134), [*367*](#_page367)

Кин Ч. Дж. [49](#_page049), [97](#_page097), [136](#_page136), [142](#_page142), [201](#_page201), [*363*](#_page363), [*364*](#_page364), [*369*](#_page369), [*373*](#_page373), [*375*](#_page375)

Кин Э. [80](#_page080), [81](#_page081), [90](#_page090), [100](#_page100), [101](#_page101), [107](#_page107), [110](#_page110), [124](#_page124), [134](#_page134), [219](#_page219), [*364*](#_page364), [*368*](#_page368), [*370*](#_page370)

Киркман П. [135](#_page135), [*373*](#_page373)

Киршон В. М. [333](#_page333)

Ките Дж. [21](#_page021)

Кларк Х. [71](#_page071), [*367*](#_page367)

Клерон И. [*369*](#_page369)

Книппер-Чехова О. Л. [11](#_page011), [14](#_page014), [39](#_page039), [42](#_page042), [45](#_page045), [290](#_page290), [312](#_page312) – [315](#_page315), [341](#_page341), [346](#_page346), [349](#_page349), [355](#_page355), [*386*](#_page386)

Козинцев Г. М. [46](#_page046)

Коклен-старший Б. К. [109](#_page109), [*371*](#_page371)

Колдикотт [64](#_page064)

{396} Колридж С. Т. [66](#_page066), [*366*](#_page366)

Комиссаржевский Ф. Ф. [46](#_page046), [143](#_page143), [333](#_page333), [*375*](#_page375)

Конан Дойл А. [*373*](#_page373)

Коонен А. Г. [11](#_page011), [14](#_page014), [31](#_page031), [41](#_page041), [44](#_page044), [290](#_page290), [315](#_page315) – [317](#_page317), [337](#_page337), [338](#_page338), [341](#_page341), [347](#_page347), [350](#_page350), [*383*](#_page383), [*386*](#_page386), [*387*](#_page387), [*392*](#_page392)

Копо Ж. [5](#_page005), [28](#_page028), [143](#_page143), [*375*](#_page375)

Корнель П. [*363*](#_page363)

Кочрен Ч. [286](#_page286), [*383*](#_page383)

Крейвен Х. [106](#_page106), [*370*](#_page370)

Крейн У. [64](#_page064), [*365*](#_page365)

Кронек Л. [*366*](#_page366)

Крэг, Эдвард [14](#_page014), [*376*](#_page376)

Крэг, Эдит [14](#_page014), [16](#_page016), [52](#_page052), [55](#_page055), [71](#_page071), [*363*](#_page363), [*375*](#_page375)

Кук Дж. Ф. [90](#_page090), [*367*](#_page367), [*369*](#_page369)

Кулешов Л. В. [46](#_page046)

Кэндал М. [87](#_page087), [146](#_page146), [*365*](#_page365), [*368*](#_page368)

Кэндал У. Х. [146](#_page146), [*365*](#_page365), [*375*](#_page375)

Лабрюйер Ж., де [116](#_page116)

Легуве Э. [*364*](#_page364)

Лекен А. Л. [96](#_page096), [*369*](#_page369)

Лели П. [65](#_page065), [*365*](#_page365)

Ленин В. И. [*377*](#_page377)

Ленотр А. [51](#_page051), [*365*](#_page365)

Леонардо да Винчи [278](#_page278) – [280](#_page280), [285](#_page285), [296](#_page296)

Леонидов Л. М. [290](#_page290), [347](#_page347), [358](#_page358)

Ликиардопуло М. Ф. [352](#_page352), [358](#_page358)

Лилина М. П. [43](#_page043), [290](#_page290), [309](#_page309) – [312](#_page312), [320](#_page320), [349](#_page349) – [351](#_page351), [354](#_page354), [358](#_page358), [362](#_page362), [*385*](#_page385)

Линнебах А. [143](#_page143), [*374*](#_page374)

Лифарь С. [*377*](#_page377)

Лоу Р. [102](#_page102)

Лужский В. В. [290](#_page290), [347](#_page347), [358](#_page358), [*383*](#_page383), [*386*](#_page386)

Луначарский А. В. [335](#_page335), [336](#_page336)

Льюис Л. [106](#_page106), [*364*](#_page364)

Лэдж Р. Дж. [22](#_page022)

Лэм Ч. [66](#_page066), [135](#_page135), [225](#_page225), [*366*](#_page366), [*381*](#_page381)

Лэнг М. [71](#_page071), [*367*](#_page367)

Люнье-По О. М. [39](#_page039)

Макреди У. Ч. [90](#_page090), [132](#_page132), [*368*](#_page368), [*370*](#_page370)

Мандельберг Е. М. [342](#_page342), [*393*](#_page393)

Марджанов К. А. [10](#_page010), [41](#_page041), [338](#_page338), [352](#_page352), [353](#_page353), [358](#_page358), [*392*](#_page392)

Маренцио Л. [155](#_page155), [*376*](#_page376)

Марло К. [108](#_page108), [*371*](#_page371)

Маррей Дж. Дж. Э. [116](#_page116), [*372*](#_page372)

Массалитинов Н. О. [42](#_page042), [347](#_page347), [349](#_page349), [*386*](#_page386)

Мейерхольд Вс. Э. [5](#_page005), [7](#_page007), [8](#_page008), [28](#_page028), [44](#_page044), [46](#_page046), [143](#_page143), [329](#_page329), [333](#_page333), [334](#_page334), [339](#_page339), [341](#_page341), [343](#_page343), [*390*](#_page390), [*391*](#_page391)

Мео Е. [61](#_page061), [*365*](#_page365)

Мериваль Г. [*367*](#_page367)

Мессинджер Ф. [*366*](#_page366)

Метерлинк М. [8](#_page008), [24](#_page024), [26](#_page026), [184](#_page184), [*371*](#_page371), [*382*](#_page382), [*383*](#_page383)

Миддлтон Т. [264](#_page264), [*382*](#_page382)

Микеланджело Буонарроти [225](#_page225)

Миллес Дж. Э. [15](#_page015)

Михоэлс С. М. [321](#_page321), [326](#_page326), [337](#_page337), [341](#_page341), [*391*](#_page391), [*392*](#_page392)

Мод С. [256](#_page256), [*382*](#_page382)

Мольер Ж. Б. [95](#_page095), [120](#_page120), [125](#_page125), [248](#_page248), [283](#_page283), [*371*](#_page371), [*379*](#_page379)

Морель А. [48](#_page048)

Моррис У. [21](#_page021), [153](#_page153), [*375*](#_page375), [*376*](#_page376)

Москвин И. М. [9](#_page009), [290](#_page290), [341](#_page341)

Моцарт В. А. [116](#_page116), [148](#_page148)

Муне П. [109](#_page109), [*371*](#_page371)

Муне-Сюлли Ж. [119](#_page119), [123](#_page123), [*371*](#_page371), [*372*](#_page372)

Мурат Дж. [22](#_page022)

Муратова Е. П. [355](#_page355)

Мэй Ланьфан [341](#_page341), [342](#_page342), [*392*](#_page392)

Мюссе А. де [48](#_page048), [*364*](#_page364)

Нелидов В. А. [358](#_page358)

Немирович-Данченко В. И. [8](#_page008), [39](#_page039), [42](#_page042) – [44](#_page044), [287](#_page287), [309](#_page309), [317](#_page317), [333](#_page333) – [335](#_page335), [338](#_page338) – [340](#_page340), [350](#_page350), [351](#_page351), [354](#_page354), [357](#_page357) – [359](#_page359), [*392*](#_page392)

Нижинский В. Ф. [*374*](#_page374)

Ницше Ф. [66](#_page066), [140](#_page140)

Новер Ж. Ж. [160](#_page160), [*377*](#_page377)

Образцов С. В. [44](#_page044), [315](#_page315), [322](#_page322), [333](#_page333)

Образцова А. Г. [12](#_page012), [15](#_page015)

Олдфилд Э. [*365*](#_page365)

Оливье Л. [*374*](#_page374)

Остин Л. Ф. [89](#_page089), [90](#_page090), [*368*](#_page368)

Островский А. Н. [317](#_page317), [336](#_page336), [*387*](#_page387), [*392*](#_page392)

Остужев А. А. [*391*](#_page391)

Отуэй Т. [35](#_page035), [74](#_page074)

Палладио, Андреа ди Пьетро [154](#_page154), [*376*](#_page376)

Патер У. [*373*](#_page373)

Пашенная В. Н. [*390*](#_page390)

Пейджет Г. М. [156](#_page156), [*376*](#_page376)

Пейн Дж. [103](#_page103)

Перселл Г. [22](#_page022), [68](#_page068), [152](#_page152), [*366*](#_page366)

Пети Р. [*377*](#_page377)

Петипа М. И. [160](#_page160), [*377*](#_page377)

Пиа Ф. [*372*](#_page372)

Пинеро А. У. [131](#_page131), [243](#_page243), [*372*](#_page372)

Пиранделло Л. [331](#_page331), [*391*](#_page391)

Пискатор Э. [143](#_page143), [336](#_page336), [*375*](#_page375), [*392*](#_page392)

Питоев Ж. [45](#_page045), [143](#_page143), [*375*](#_page375)

Планше Дж. Р. [136](#_page136), [203](#_page203), [*373*](#_page373), [*380*](#_page380)

Планшон Р. [45](#_page045)

Платон [217](#_page217)

По Э. [64](#_page064), [*365*](#_page365)

Подгорный Н. А. [333](#_page333)

Поульсен Й. [38](#_page038)

Поэл У. [238](#_page238), [239](#_page239), [*381*](#_page381)

Пушкин А. С. [338](#_page338), [*387*](#_page387)

Рабинович И. М. [342](#_page342), [*393*](#_page393)

Радлов С. Э. [328](#_page328), [337](#_page337), [*391*](#_page391)

{397} Райх З. Н. [341](#_page341), [*390*](#_page390), [*393*](#_page393)

Расин Ж. [337](#_page337), [*363*](#_page363), [*364*](#_page364), [*372*](#_page372), [*392*](#_page392)

Расине А. [203](#_page203), [*380*](#_page380)

Рашель [48](#_page048), [49](#_page049), [76](#_page076), [80](#_page080), [81](#_page081), [90](#_page090), [219](#_page219), [316](#_page316), [330](#_page330), [*364*](#_page364), [*377*](#_page377), [*386*](#_page386)

Рей С. [46](#_page046)

Рейнгардт М. [5](#_page005), [8](#_page008), [28](#_page028), [35](#_page035), [45](#_page045), [49](#_page049), [94](#_page094), [109](#_page109), [143](#_page143), [256](#_page256), [257](#_page257), [287](#_page287), [302](#_page302), [317](#_page317), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365), [*371*](#_page371), [*376*](#_page376)

Рейнгардт Э. [287](#_page287)

Рембо А. [205](#_page205), [*380*](#_page380)

Рембрандт Харменс ван Рейн [204](#_page204)

Репье М. [*381*](#_page381)

Рескин Дж. [15](#_page015), [66](#_page066), [306](#_page306), [*366*](#_page366), [*373*](#_page373), [*375*](#_page375)

Рид Ч. [48](#_page048), [55](#_page055) – [58](#_page058), [60](#_page060), [77](#_page077), [*363*](#_page363), [*365*](#_page365), [*366*](#_page366)

Ристори А. [48](#_page048), [*364*](#_page364)

Роллер А. [143](#_page143), [*374*](#_page374)

Росс Д. [37](#_page037)

Россетти Д. Г. [15](#_page015), [50](#_page050), [93](#_page093), [*365*](#_page365)

Россини Дж. [49](#_page049), [116](#_page116)

Румянцев Н. А. [300](#_page300), [*384*](#_page384)

Руше Ж. [302](#_page302), [*384*](#_page384)

Савицкая М. Г. [347](#_page347), [*386*](#_page386)

Садо Яко [31](#_page031)

Садовский П. М. [332](#_page332), [*390*](#_page390)

Саймонс А. [23](#_page023), [24](#_page024), [102](#_page102), [*370*](#_page370), [*380*](#_page380)

Салливан Б. [116](#_page116), [123](#_page123), [*372*](#_page372)

Сальвини Т. [109](#_page109), [123](#_page123), [139](#_page139), [219](#_page219), [*371*](#_page371), [*373*](#_page373), [*374*](#_page374)

Санд, Жорж [105](#_page105), [*381*](#_page381)

Сапунов К. Н. [358](#_page358)

Сарду В. [78](#_page078), [*363*](#_page363), [*366*](#_page366), [*368*](#_page368), [*369*](#_page369), [*371*](#_page371)

Сац И. А. [43](#_page043), [349](#_page349)

Свобода Й. [46](#_page046)

Селлер Л. [177](#_page177), [*379*](#_page379)

Сенелик Л. [12](#_page012), [*384*](#_page384)

Серлио С. [154](#_page154), [*376*](#_page376)

Сиддонс С. [80](#_page080), [81](#_page081), [90](#_page090), [134](#_page134), [190](#_page190), [*367*](#_page367), [*373*](#_page373)

Симов В. А. [359](#_page359), [*383*](#_page383)

Синг Дж. М. [99](#_page099), [279](#_page279), [*370*](#_page370)

Скарпетта Э. [48](#_page048), [*364*](#_page364)

Скотт В. [*367*](#_page367)

Скофилд П. [*386*](#_page386)

Скриб Э. [49](#_page049), [*364*](#_page364)

Созерн Э. [126](#_page126), [*372*](#_page372)

Софокл [236](#_page236), [*364*](#_page364), [*372*](#_page372)

Станиславский К. С. [5](#_page005) – [11](#_page011), [20](#_page020), [28](#_page028), [30](#_page030), [39](#_page039) – [44](#_page044), [46](#_page046), [49](#_page049), [94](#_page094), [108](#_page108) – [110](#_page110), [287](#_page287), [291](#_page291), [292](#_page292), [297](#_page297) – [304](#_page304), [307](#_page307) – [311](#_page311), [315](#_page315), [317](#_page317), [329](#_page329), [330](#_page330), [333](#_page333) – [335](#_page335), [338](#_page338) – [340](#_page340), [346](#_page346) – [362](#_page362), [*364*](#_page364), [*371*](#_page371), [*382*](#_page382) – [*385*](#_page385), [*387*](#_page387), [*389*](#_page389), [*393*](#_page393)

Стигмюллер Ф. [14](#_page014), [*377*](#_page377)

Стирлинг [93](#_page093), [*369*](#_page369)

Стокер Б. [98](#_page098), [134](#_page134), [*369*](#_page369)

Стравинский И. Ф. [*374*](#_page374)

Стриндберг А. [26](#_page026), [38](#_page038)

Строева М. Н. [11](#_page011)

Сулержицкий Л. А. [10](#_page010), [11](#_page011), [14](#_page014), [42](#_page042), [246](#_page246), [297](#_page297), [304](#_page304) – [308](#_page308), [320](#_page320), [322](#_page322), [341](#_page341), [342](#_page342), [346](#_page346), [348](#_page348), [350](#_page350) – [357](#_page357), [360](#_page360) – [362](#_page362), [*385*](#_page385) – [*387*](#_page387), [*389*](#_page389), [*393*](#_page393)

Сушкевич Б. М. [349](#_page349)

Таиров А. Я. [28](#_page028), [44](#_page044), [46](#_page046), [143](#_page143), [316](#_page316) – [318](#_page318), [329](#_page329), [331](#_page331), [333](#_page333), [337](#_page337) – [339](#_page339), [*387*](#_page387), [*388*](#_page388), [*392*](#_page392)

Тайерс Ф. [131](#_page131), [*372*](#_page372)

Тальма Ф. Ж. [90](#_page090), [96](#_page096), [123](#_page123), [*368*](#_page368)

Тальони М. [158](#_page158), [*377*](#_page377)

Тейлор Т. [*372*](#_page372)

Теннисон А. [78](#_page078), [*363*](#_page363), [*367*](#_page367), [*373*](#_page373), [*375*](#_page375)

Терри К. [49](#_page049), [83](#_page083), [*364*](#_page364)

Терри Ф. [22](#_page022), [131](#_page131), [*372*](#_page372)

Терри Ч. [71](#_page071), [*367*](#_page367)

Терри Э. [6](#_page006), [12](#_page012), [14](#_page014), [16](#_page016) – [20](#_page020), [22](#_page022), [25](#_page025), [47](#_page047) – [88](#_page088), [91](#_page091) – [93](#_page093), [127](#_page127), [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132), [135](#_page135), [136](#_page136), [140](#_page140), [141](#_page141), [156](#_page156), [243](#_page243), [285](#_page285), [305](#_page305), [314](#_page314), [330](#_page330), [*363*](#_page363), [*367*](#_page367) – [*369*](#_page369), [*372*](#_page372), [*375*](#_page375), [*382*](#_page382), [*386*](#_page386)

Тик Л. [276](#_page276), [*383*](#_page383)

Тилер Дж. [37](#_page037)

Тодхантер Дж. [*375*](#_page375)

Толлер Э. [*392*](#_page392)

Толстой Л. Н. [38](#_page038), [48](#_page048), [66](#_page066), [334](#_page334), [*366*](#_page366)

Трейл Г. Д. [*366*](#_page366)

Третьяков В. В. [358](#_page358)

Три Г. Б. [8](#_page008), [39](#_page039), [48](#_page048), [58](#_page058), [70](#_page070), [87](#_page087), [127](#_page127), [154](#_page154), [156](#_page156), [256](#_page256), [257](#_page257), [*363*](#_page363), [*368*](#_page368), [*375*](#_page375), [*381*](#_page381)

Тышлер А. Г. [*390*](#_page390), [*392*](#_page392)

Тэйт [*366*](#_page366)

Тэппинг А. Б. [132](#_page132), [*372*](#_page372)

Уайльд О. [16](#_page016), [18](#_page018), [21](#_page021), [138](#_page138), [337](#_page337), [*373*](#_page373), [*392*](#_page392)

Уилс У. Г. [78](#_page078), [80](#_page080), [92](#_page092), [*363*](#_page363), [*367*](#_page367), [*372*](#_page372), [*376*](#_page376)

Уилтон М. [*365*](#_page365)

Уильямс Х. [71](#_page071), [*367*](#_page367)

Уиндхем Ч. [256](#_page256), [*382*](#_page382)

Уистлер Дж. Э. М. Н. [138](#_page138), [153](#_page153), [239](#_page239), [*373*](#_page373), [*376*](#_page376)

Уитмен У. [21](#_page021), [82](#_page082), [159](#_page159), [*367*](#_page367)

Уитуорт Дж. А. [340](#_page340)

Уотте Дж. Ф. [16](#_page016)

Урнов М. В. [15](#_page015)

Федоровский Ф. Ф. [342](#_page342), [*393*](#_page393)

Феллини Ф. [46](#_page046)

Фелпс С. [96](#_page096), [136](#_page136), [*369*](#_page369)

Фердинандов Б. А. [46](#_page046)

Фехтер Ч. [136](#_page136), [*373*](#_page373)

Филлипс У. [*372*](#_page372)

Флетчер Дж. [*387*](#_page387)

Флобер Г. [225](#_page225), [226](#_page226), [*381*](#_page381)

Фокин М. М. [120](#_page120), [*372*](#_page372), [*377*](#_page377)

Форбс Н. [71](#_page071), [132](#_page132), [*367*](#_page367)

{398} Форбс-Робертсон Дж. [131](#_page131), [*372*](#_page372)

Фортуни М. [143](#_page143), [*374*](#_page374)

Франс А. [234](#_page234), [235](#_page235)

Фредерик-Леметр [126](#_page126), [148](#_page148), [*372*](#_page372), [*373*](#_page373)

Хант У. Х. [15](#_page015)

Харвей Дж. М. [107](#_page107), [*370*](#_page370)

Хаусман Л. [22](#_page022), [*366*](#_page366)

Хевеши Ш. [212](#_page212), [264](#_page264), [*380*](#_page380) – [*382*](#_page382)

Хейвуд Т. [*376*](#_page376)

Хейерманс Г. [*363*](#_page363)

Хейр Дж. [58](#_page058), [146](#_page146), [*365*](#_page365)

Херкомер Х. [245](#_page245), [*382*](#_page382)

Хиченс Р. С. [*366*](#_page366)

Холл П. [*374*](#_page374)

Холмс О. У. [153](#_page153), [*376*](#_page376)

Хоу Г. [132](#_page132), [*372*](#_page372)

Хохлов К. П. [*392*](#_page392)

Хэзлитт У. [135](#_page135), [225](#_page225), [266](#_page266), [269](#_page269), [*373*](#_page373), [*381*](#_page381), [*382*](#_page382)

Чайковский П. И. [146](#_page146), [*376*](#_page376)

Честертон Г. К. [*392*](#_page392)

Чехов А. П. [41](#_page041), [42](#_page042), [147](#_page147), [295](#_page295), [321](#_page321), [331](#_page331), [334](#_page334), [*364*](#_page364)

Чушкин Н. Н. [10](#_page010), [11](#_page011), [41](#_page041), [348](#_page348), [349](#_page349), [359](#_page359)

Шайна Й. [46](#_page046)

Шаляпин Ф. И. [31](#_page031), [108](#_page108)

Шверубович В. В. [11](#_page011)

Шекспир У. [9](#_page009) – [12](#_page012), [15](#_page015) – [19](#_page019), [22](#_page022), [24](#_page024), [26](#_page026), [27](#_page027), [30](#_page030), [37](#_page037) – [44](#_page044), [46](#_page046), [51](#_page051), [78](#_page078), [81](#_page081), [84](#_page084) – [87](#_page087), [94](#_page094) – [97](#_page097), [108](#_page108), [116](#_page116), [120](#_page120), [121](#_page121), [125](#_page125), [127](#_page127), [138](#_page138), [140](#_page140), [154](#_page154), [155](#_page155), [168](#_page168), [171](#_page171) – [173](#_page173), [192](#_page192), [198](#_page198), [221](#_page221), [235](#_page235), [245](#_page245), [264](#_page264) – [272](#_page272), [275](#_page275) – [279](#_page279), [281](#_page281), [288](#_page288), [290](#_page290), [293](#_page293) – [296](#_page296), [300](#_page300), [317](#_page317), [326](#_page326), [327](#_page327), [329](#_page329) – [331](#_page331), [338](#_page338), [349](#_page349), [*363*](#_page363), [*364*](#_page364), [*366*](#_page366) – [*374*](#_page374), [*376*](#_page376), [*379*](#_page379), [*380*](#_page380) – [*383*](#_page383), [*387*](#_page387), [*390*](#_page390)

Шелли П. Б. [21](#_page021)

Шеридан Р. Б. [57](#_page057), [77](#_page077), [84](#_page084), [97](#_page097), [279](#_page279), [*366*](#_page366), [*369*](#_page369), [*370*](#_page370)

Шерсон Э. [*364*](#_page364)

Шестаков В. А. [342](#_page342), [*393*](#_page393)

Шопен Ф. [158](#_page158), [*376*](#_page376)

Шоу Дж. Б. [15](#_page015), [16](#_page016), [18](#_page018), [21](#_page021), [22](#_page022), [26](#_page026), [35](#_page035), [43](#_page043), [48](#_page048), [49](#_page049), [57](#_page057), [59](#_page059), [68](#_page068), [78](#_page078), [82](#_page082), [96](#_page096), [118](#_page118), [125](#_page125), [142](#_page142), [149](#_page149), [328](#_page328), [338](#_page338), [*363*](#_page363), [*366*](#_page366), [*367*](#_page367), [*370*](#_page370), [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [*382*](#_page382), [*383*](#_page383), [*387*](#_page387)

Шоу М. [22](#_page022) – [24](#_page024), [68](#_page068), [69](#_page069), [*366*](#_page366), [*370*](#_page370)

Штеренберг А. П. [327](#_page327), [*391*](#_page391)

Шут Дж. [49](#_page049), [*364*](#_page364)

Эйзенштейн С. М. [44](#_page044), [46](#_page046), [322](#_page322) – [324](#_page324), [340](#_page340), [*388*](#_page388), [*391*](#_page391)

Экстер А. А. [*392*](#_page392)

Эльслер Ф. [158](#_page158), [*377*](#_page377)

Энтховен Г. [107](#_page107), [*370*](#_page370)

Эпстайн Дж. [288](#_page288), [*383*](#_page383)

Эркман-Шатриан [*364*](#_page364), [*368*](#_page368)

Эспиноса Л. [133](#_page133), [*372*](#_page372)

Эсхил [236](#_page236)

Эфрос А. М. [342](#_page342), [*393*](#_page393)

Эфрос Н. [362](#_page362)

Юткевич С. И. [46](#_page046)

Янг А. [90](#_page090), [*369*](#_page369)

# **{****363}** Комментарии

1. *Терри Э*. История моей жизни. Л., «Искусство», 1963, с. 318. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7. М., «Искусство», 1960, с. 433. [↑](#footnote-ref-3)
3. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., «Искусство» 1968, с. 168. [↑](#footnote-ref-4)
4. Цит. по кн.: *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, 1954, с. 334. [↑](#footnote-ref-5)
5. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 280. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 333. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, с. 335. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же, с. 337. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre London, 1958, p. 132 – 133 (наст. изд. — [с. 290](#_page290)). [↑](#footnote-ref-11)
11. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 336. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же, с. 337. [↑](#footnote-ref-13)
13. Цит. по кн.: *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов. На путях к героическому театру. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира, М., «Искусство», 1966. с. 14. [↑](#footnote-ref-14)
14. Цит. по кн.: *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов. На путях к героическому театру. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира, с. 12. [↑](#footnote-ref-15)
15. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Ч. 1, 2. М., «Искусство», 1972; *Коонен А*. Страницы жизни. М., «Искусство», 1974; *Бирман С*. Судьбой дарованные встречи. М., «Искусство», 1971; Л. А. Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., «Искусство», 1970; *Шверубович В*. О людях, о театре и о себе. М., «Искусство», 1976; *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., «Наука», 1973. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Senelick L*. Gordon Craig’s Moscow «Hamlet». A Reconstruction. Westport, London, 1982. Вторая книга: *Innés Chr*. Edward Gordon Craig. Cambridge University Press, 1983. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre. London, 1911. Книга переиздавалась на английском языке в 1912, 1914, 1925, 1927, 1958 гг. и т. д. Была переведена на многие языки, в том числе на русский язык: *Крэг Г*. Искусство театра. СПб., 1912. В настоящее время эта книга стала библиографической редкостью. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Craig Е. G.* Towards a New Theatre. London, 1913. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Craig E. G*. The Theatre Advancing. London, 1921. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Craig E. G*. Scene. London, 1923. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Craig E. G.* Woodcuts and some words. London, 1924. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Craig E. G*. Bookplates. London, 1900. [↑](#footnote-ref-23)
23. Gordon Craig’s Book of Penny Toys. London, 1899. Книга была переиздана в 1957 г. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Your Isadora». The love story of Isadora Duncan and Gordon Craig. Ed. by Francis Steegmuller. New York, 1974. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Craig Ed*. Gordon Craig. The Story of His Life. New York, 1968. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Bablet D*. Edward Gordon Craig. London, 1966. [↑](#footnote-ref-27)
27. Материалы первого раздела не публиковались раньше на русском языке. Часть теоретических работ второго раздела была опубликована в упомянутом выше сборнике: *Крэг Г*. Искусство театра. СПб., 1912.

    Часть писем, как говорилось выше, вошла в разные издания разных лет. [↑](#footnote-ref-28)
28. Тем, кто заинтересуется монографиями об английской литературе и искусстве второй половины XIX – начала XX в., можно предложить следующие работы на русском языке: *Урнов М. В*. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М., «Наука», 1970; *Образцова А. Г*. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX – XX веков. М., «Наука», 1974; *Бартошевич А. В*. Шекспир на английской сцене. Конец XIX — первая половина XX в. Жизнь традиции и борьба идей. М., «Наука», 1985; *Аникин Г. В*. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М., «Наука», 1986. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Рёскин Д*. Искусство и действительность. М., 1900, с. 3. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Уайльд О*. Полн. собр. соч., т. 4. СПб., 1912, с. 126. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Терри Э*. История моей жизни, с. 97. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Steen M*. A Pride of Terrys: The Saga of the Family which has Dominated the English Theatre for More than a Hundred Years. London, 1962, p. 92. [↑](#footnote-ref-33)
33. Бернард Шоу о драме и театре. М., «Иностр. лит.», 1963, с. 485. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Терри Э*. История моей жизни, с. 234. [↑](#footnote-ref-35)
35. Цит. по кн.: *Гвоздев А*. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.‑М., «Искусство», 1939, с. 284. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Craig Е. G.* Ellen Terry and her Secret Self. London, 1931, p. 166 (наст. изд. — [с. 85](#_page085)). [↑](#footnote-ref-37)
37. «The Mask», 1910, vol. 3, № 4 – 6, p. 53 (наст. изд. — [с. 152](#_page152)). [↑](#footnote-ref-38)
38. *Craig Е. G.* Index to the Story of My Days. London, 1957, p. 125. [↑](#footnote-ref-39)
39. Бернард Шоу о драме и театре, с. 481. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Craig Е. G.* Henry Irving. London, 1930, p. 80 (наст. изд. — [с. 122](#_page122)). [↑](#footnote-ref-41)
41. В 1899 г. Гордон Крэг выпустил книгу-альбом, включающую 19 портретов Терри, Ирвинга и сына Ирвинга — Лоренса (*Craig Е. G.* Henry Irving. Ellen Terry. London, 1899). [↑](#footnote-ref-42)
42. *Craig E. G*. Henry Irving, p. 18 (наст. изд. — [с. 95](#_page095)). [↑](#footnote-ref-43)
43. *Craig Е. G.* Henry Irving, p. 18 (наст. изд. — [с. 95](#_page095)). [↑](#footnote-ref-44)
44. *Craig E. G*. The Theatre Advancing, p. 233 – 234. [↑](#footnote-ref-45)
45. Английская поэзия в русских переводах XIV – XIX века. М., «Прогресс», 1981, с. 389. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre, 1958, p. 37 (наст. изд. — [с. 205](#_page205)). [↑](#footnote-ref-47)
47. Седьмой сценической работой (иногда Крэг писал, что подготовил в Англии 6 1/2 спектаклей) была постановка весьма посредственной пьесы Р. Дж. Лэджа «Мечом или песней». На долю Крэга досталась подготовка декораций и костюмов, так как в качестве режиссера выступил его дядя — Фред Терри. [↑](#footnote-ref-48)
48. Текст письма Йейтса к Крэгу опубликован в книге: The Letters оf W. В. Yeats Ed. by Allan Wade, Rupert Hart-Davies London, 1954, p. 336. Статья Йейтса в «Спикер» воспроизведена в его кн.: *Yeats W. В*. Essays and Introductions. London, 1961, p. 100 – 101. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Symons A*. Studies in Seven Arts. New York. 1907, p. 335. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Macfall H*. Some Thoughts on the Art of Gordon Craig. — «The Studio», 1901, Sept, vol. XXIII, № 102, Suppl., № 36, p. 23. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Craig E. G*. On the Art of the Theatre, 1958, p. 294 (наст. изд. — [с. 272](#_page272)). [↑](#footnote-ref-52)
52. «The Mask», 1910, vol. 3, № 1 – 3, p. 34. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Craig E. G*. Die Kunst des Theaters. Berlin, 1905; *Craig E. G*. The Art of the Theatre. London, 1905. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre, 1958, p. 138 (наст. изд. — [с. 166](#_page166)). [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: *Yeats W. В*. Plays for an Irish Theatre. London, 1911. [↑](#footnote-ref-56)
56. Предисловие Гордона Крэга к изданию сборника его эскизов к постановке «Претендентов на престол»: Ibsen’s «The Pretenders». Copenhagen, 1926, p. 19. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Craig Ed*. Gordon Craig… p. 191. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Your Isadora», p. 389. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Дункан А*. Танец будущего. Лекция. М., 1907. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Your Isadora», p. 229. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Craig E. G*. On the Art of the Theatre, 1958, p. 180 (наст. изд — [с. 184](#_page184)). [↑](#footnote-ref-62)
62. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre, 1958, p. 173 (наст. изд. — [с. 265](#_page265)). [↑](#footnote-ref-63)
63. См. рассуждения Крэга о сложном, постепенном овладении учениками движением, действием, импровизацией в [письме к К. С. Станиславскому от 20 февраля 1911 г.](#_Toc336608776), опубликованном в настоящем издании. [↑](#footnote-ref-64)
64. Две пьесы из написанных Гордоном Крэгом («Школа, или Не принимай на себя обязательств» и «Сатирическая миниатюра») переведены и опубликованы у нас в кн.: Театр кукол зарубежных стран. Л., «Искусство», 1959. [↑](#footnote-ref-65)
65. Крэг цитировал Дузе по кн.: *Symons A*. Studies in Seven Arts. London, 1907. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Craig E. G*. On the Art of the Theatre, 1958, p. 61 (наст. изд. — [с. 216](#_page216)). [↑](#footnote-ref-67)
67. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre, 1958, p. 286. [↑](#footnote-ref-68)
68. См.: *Brook P*. The Influence of Gordon Craig in Theory and Practice. — «Drama», London, 1955, Summer, № 37, p. 36. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Craig E. G*. On the Art of the Theatre, 1958, p. 63 (наст. изд. — [с. 216](#_page216)). [↑](#footnote-ref-70)
70. Ibid. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Craig Е. G.* On the Art of the Theatre, 1958, p. 61. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Craig E. G*. On the Art of the Theatre. London, 1924, p. X. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Craig E. G*. The Theatre Advancing, p. 111. [↑](#footnote-ref-74)
74. Ibid., p. 19. [↑](#footnote-ref-75)
75. Ibid., p. 20. [↑](#footnote-ref-76)
76. A Note on Masks. — «The Mask», 1908, № 1, p. 10 – 11 (наст. изд. — [с. 239](#_page239)). Статья была подписана псевдонимом John Balance. [↑](#footnote-ref-77)
77. Цит. по кн.: *Bablet D*. Edward Gordon Craig. London, 1966, p. 110. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Craig Е. G.* The Theatre Advancing, p. 122. [↑](#footnote-ref-79)
79. Рецензии из американских газет и письмо Р. В. Болеславского хранятся в парижской Национальной библиотеке (архив Гордона Крэга, ед. хр. 230 и 231). [↑](#footnote-ref-80)
80. Ibsen’s «The Pretenders», p. 16. [↑](#footnote-ref-81)
81. Цит. по кн.: *Rose E*. Gordon Craig and the Theatre. A Record and an Interpretation. London, 1931, p. 192 – 193. [↑](#footnote-ref-82)
82. Наст. изд., [с. 315](#_page315). [↑](#footnote-ref-83)
83. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 343. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же, с. 338. [↑](#footnote-ref-85)
85. Цит. по кн.: *Коонен А*. Страницы жизни, с. 133. [↑](#footnote-ref-86)
86. Цит. по кн.: *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов, с. 24. [↑](#footnote-ref-87)
87. Цит. по кн.: *Senelick L*. Gordon Craig’s Moscow «Hamlet», p. 194 (наст. изд. — [с. 296](#_page296)). [↑](#footnote-ref-88)
88. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 338 – 339. [↑](#footnote-ref-89)
89. Цит. по кн.: *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов, с. 24. [↑](#footnote-ref-90)
90. Цит. по кн.: *Senelick L*. Gordon Craig’s Moscow «Hamlet», p. 194, 192. (наст. изд. — с. [295](#_page295), [294](#_page294)). [↑](#footnote-ref-91)
91. Цит. по кн.: Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., «Искусство», 1954, с. 522. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 340, 339. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 342. [↑](#footnote-ref-94)
94. Там же, с. 340. [↑](#footnote-ref-95)
95. Цит. по кн.: *Senelick L*. Gordon Craig’s Moscow «Hamlet», p. 174. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 2. М., ВТО, 1971, с. 317 (наст. изд. — [с. 362](#_page362)). [↑](#footnote-ref-97)
97. *Craig E. G*. The Russian Theatre today. — «London Mercury» 1935, October, vol. XXXII, № 192, p. 529 – 538 (наст. изд. — [с. 332](#_page332)). [↑](#footnote-ref-98)
98. *Craig E. G*. Some Weeks in Moscow, — «Drama», London, 1935, October, p. 4 – 6 (наст. изд. — [с. 345](#_page345)). [↑](#footnote-ref-99)
99. См.: *Craig E. G*. Index to the Story of My Days. [↑](#footnote-ref-100)
100. Письмо от 1 января 1956 г. (наст. изд. — с. [314](#_page314) – [315](#_page315)). [↑](#footnote-ref-101)
101. См.: *Craig Ed*. Gordon Craig…, p. 359. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Юткевич С*. Золотая лестница английского мастера. — «Театр», 1985, № 8, с. 139 – 140. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Юткевич С*. Золотая лестница английского мастера. — «Театр», 1985, № 8, с. 140. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Эйзенштейн С. М*. Избр. произв. в  6‑ти т., т. 5. М., «Искусство», 1968, с. 37. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Козинцев Г*. Пространство трагедии. Л., «Искусство», 1973, с. 143. [↑](#footnote-ref-106)
106. В этот раздел сборника вошли книги Гордона Крэга об его матери — знаменитой английской актрисе Эллен Терри, его приемном отце — выдающемся английском актере и режиссере, руководителе театра «Лицеум» Генри Ирвинге, а также ряд иных материалов: статья Крэга, посвященная его отцу — художнику и архитектору Эдварду Уильяму Годвину, запись выступления Крэга в радиопередаче, посвященной танцовщице Айседоре Дункан, и письма Крэга к ней. Все это люди, на разных этапах определившие развитие взглядов Крэга на искусство театра, способствовавшие его становлению как художника. [↑](#endnote-ref-2)
107. Текст дается по изданию: *Craig E. G*. Ellen Terry and her secret self. London, 1931.

     *Терри, Эллен* (1847 – 1928) — мать Гордона Крэга. Родилась в актерской семье. Дебютировала в Лондоне в восьмилетием возрасте в роли Мамиллия («Зимняя сказка» У. Шекспира, «Театр Принцессы», постановка Ч. Кина). Выступала в этом театре до 1859 г. В 1859 – 1863, 1867 – 1868 гг. гастролировала по стране. После перерыва в 1874 г. вернулась на сцену. С успехом исполнила роли Порции («Венецианский купец», 1875, совместная работа с режиссером и театральным художником Э. Годвином, ее тогдашним мужем, отцом ее двоих детей — Гордона и Эдит Крэг) и Оливии (пьеса У. Уилса по роману О. Голдсмита «Векфильдский священник», 1878, театр «Корт»). В 1878 – 1902 гг. выступала в театре «Лицеум», которым руководил Генри Ирвинг, где сыграла множество ролей в классическом (Гете. Шекспир) и современном (Теннисон, Сарду, Калмор) репертуаре. В 1902 г. ушла из «Лицеума» и руководила театром «Империал», где, совместно с Крэгом, поставила «Воителей в Хельгеланде» Ибсена (исполняла роль Йордис) и «Много шума из ничего» Шекспира (исполняла роль Беатриче, 1903). Позднее выступала в ролях: леди Сесили, написанной специально для нее Б. Шоу («Обращение капитана Брассбаунда», театр «Корт», 1906), Книртье («Гибель “Надежды”» Г. Хейерманса, 1904). С 1910 г. гастролировала по городам Англии, США, Австралии, где выступала с лекциями о Шекспире, сопровождая их исполнением отрывков из шекспировских ролей. [↑](#endnote-ref-3)
108. *Рид, Чарлз* (1814 – 1884) — английский романист, драматург, антрепренер и режиссер, автор ряда пьес, в том числе — «Странствующего наследника», в которой роль Филиппы Честер исполнила Эллен Терри (театр «Квинз», 1874; первая роль после шестилетнего перерыва). В обнаруженном после смерти Эллен Терри списке ее друзей Рид стоял на первом место (в то время как Шоу — на втором!). [↑](#endnote-ref-4)
109. *Три, Герберт Бирбом* (1853 – 1917) — английский актер и режиссер. Завоевал популярность после выступления в мелодраме «Трильби», по одноименному роману Джорджа Дюморье. С 1887 г. возглавлял театр «Хеймаркет», а затем перешел в «Театр Ее Величества». Здесь он создал серию постановок шекспировских пьес: «Король Джон», «Юлий Цезарь», «Сон в летнюю ночь» и др. Три играл Ричарда II, Фальстафа, Мальволио, Гамлета. Актерскую игру и постановки Три характеризовали тяготение к внешним эффектам, помпезность и декоративность. [↑](#endnote-ref-5)
110. *Бернар, Сара* (1844 – 1923) — французская актриса, играла роли героинь в классическом и современном репертуаре. Сыграла Гамлета и Лорензаччо. [↑](#endnote-ref-6)
111. *Жорж, Маргерит Жозефин* (1787 – 1867) — французская трагическая актриса; выступала в театре «Комеди Франсэз» в трагедиях Ж. Расина, П. Корнеля. [↑](#endnote-ref-7)
112. {364} *Рашель* (настоящее имя — Элиза Рашель Феликс. 1821 – 1858) — французская актриса. Лучшая роль Рашели — Федра в трагедии Ж. Расина. [↑](#endnote-ref-8)
113. *Ристори, Аделаида* (1822 – 1906) — итальянская актриса. Исполняла главные роли в трагедиях Софокла и Ж. Расина, в романтических драмах Э. Легуве и В. Гюго, в комедиях К. Гольдони. [↑](#endnote-ref-9)
114. *Скарпетта, Эдуардо* (1853 – 1925) — итальянский актер, драматург. [↑](#endnote-ref-10)
115. «Дама с камелиями» — драма Александра Дюма-сына, на сюжет одноименного романа того же автора. Поставлена 2 февраля 1852 г. в театре «Водевиль». Париж. [↑](#endnote-ref-11)
116. *Мюссе, Альфред де* (1810 – 1857) — французский романист, драматург, поэт. Автор ряда пьес, ставившихся в театре «Комеди Франсэз». [↑](#endnote-ref-12)
117. *Вагнер, Рихард* (1813 – 1883) — немецкий композитор, дирижер и теоретик. В годы усиленного самообразования и напряженных поисков собственного пути в искусстве Крэг, читая все подряд, ознакомился с теоретическими трудами Вагнера. Музыку его он знал и раньше, но теория Вагнера была ему ближе и интереснее, нежели творческая практика. Мысли Вагнера об искусстве будущего, о союзе поэзии, музыки, живописи, актерской игры в нового типа архитектуры театральных зданий представлялись Крэгу принципиально перспективными и плодотворными. Что касается музыки Вагнера, то Крэг не принимал ее до конца и, в отличие от Адольфа Аппиа, не поставил ни одной музыкальной драмы Вагнера. [↑](#endnote-ref-13)
118. Из письма Берлиоза Августу Морелю, август 1855 г. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-107)
119. *Шут, Дж*. (1810 – 1878) — провинциальный английский режиссер и антрепренер, близкий к романтической школе. [↑](#endnote-ref-14)
120. *Терри, Кэт* (1844 – 1924) — английская драматическая актриса, старшая сестра Эллен Терри. О ней с восторгом вспоминает ее современник Эррол Шерсон в своей книге «Исчезнувшие лондонские театры»: «Кэт Терри благодаря своему необыкновенному дарованию добилась успеха раньше других: когда ой еще не было и 15 лет. она выступила в роли Корделии в спектакле, где Лира играл Чарлз Кип». Ее внук — знаменитый английский актер Джон Гилгуд. [↑](#endnote-ref-15)
121. *Скриб, Эжен* (1791 – 1861) — французский драматург. [↑](#endnote-ref-16)
122. *Дузе, Элеонора* (1858 – 1924) — итальянская трагическая актриса (Крэг допускает неточность: Дузе родилась 3 октября 1858 г., а не 1859‑го). Из ролей Дузе классического репертуара наиболее значительные — Джульетта, Клеопатра, Мирандолина. Определяющим для творчества Дузе стал современный репертуар. Она первая в Италии начала играть в драмах Г. Ибсена: Нора, Гедда Габлер, Ребекка Вест, фру Альвинг. Лучшая роль Дузе в современной драматургии — Маргарита Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына. Среди почитателей таланта Дузе — Чехов и Станиславский, Шоу, Крэг, Антуан. Крэга Элеоноре Дузе представила Айседора Дункан. В 1905 г. Крэг создал для Дузе эскизы к роли Электры, а годом позже в театре «Пергола» во Флоренции поставил с ней «Росмерсхольм» Ибсена. Крэг не скрывал своего восхищения перед «необыкновенным гением» Дузе. [↑](#endnote-ref-17)
123. *Кин, Чарлз Джон* (1811 – 1868) — английский актер и антрепренер. Сын Эдмунда Кина. В 1850 – 1859 гг. возглавлял «Театр Принцессы». Репертуар театра состоял в основном из современных мелодрам и пьес Шекспира. Кин поставил двадцать шекспировских спектаклей, во многих из которых исполнял главные роли (Гамлет и др.). Кин — один из создателей режиссуры в европейском театре. [↑](#endnote-ref-18)
124. «Театр Принцессы». — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-108)
125. *Бусико, Дион* (1822 – 1890) — английский драматург, ирландец по происхождению. Его мелодрама «Лондонский стряпчий» была одной из первых пьес на современную тему в английском театре. [↑](#endnote-ref-19)
126. «Польский еврей» (английская переработка Л. Льюиса под названием «Колокольчики») — драма *Эркмана-Шатриана* (псевдоним двух французских писателей Эмиля Эркмана (1822 – 1899) и Шарля Шатриана (1826 – 1890), работавших вместе с 1848 г.). Драма «Польский еврей» поставлена впервые в 1869 г. [↑](#endnote-ref-20)
127. Книга Шарля Гарнье «Театр» вышла в Париже в 1871 г. [↑](#endnote-ref-21)
128. *Рейнгардт, Макс* (1873 – 1943) — немецкий режиссер, актер и театральный деятель. В 1894 – 1904 гг. — актер Немецкого театра в Берлине, возглавляемого Отто Брамом. Как режиссер впервые выступил в конце 1890‑х гг. {365} в Берлине. После ухода Брама Рейнгардт возглавил берлинский Немецкий театр, которым руководил до первой мировой войны и далее, с перерывами, до 1933 г. В 1906 г. Рейнгардт организовал в качестве экспериментальной сцены Камерный театр. В Немецком театре Рейнгардт ставил главным образом классическую драматургию, в Камерном — современные пьесы. С самого начала своей режиссерской деятельности Рейнгардт выступил непримиримым противником натурализма в театральном искусстве, вел борьбу с поверхностным бытовым правдоподобием. Рейнгардт был смелым экспериментатором в области театральной формы, стремился к разнообразию стилей и сценических приемов. [↑](#endnote-ref-22)
129. Вагнеровский оперный театр в Байрейте открылся 13 августа 1876 г. постановкой оперы «Кольцо Нибелунга». Вскоре из-за финансовых затруднений театр был закрыт и вновь открылся в 1882 г. постановкой «Парсифаля» Вагнера. С этого времени в Байрейте регулярно проводятся Вагнеровские фестивали. [↑](#endnote-ref-23)
130. *Россетти, Данте Габриель* (1828 – 1882) — английский живописец и поэт. Основатель «Братства прерафаэлитов» (1848). В изысканно-декоративных картинах на символические и литературные сюжеты прибегал к стилизации образов в духе итальянских мастеров XV в. Автор сборников «Стихи» (1870) и «Баллады и сонеты» (1881). [↑](#endnote-ref-24)
131. Ненси Олдфилд — героиня одноименной одноактной пьесы Ч. Рида, посвященной английской актрисе Энн Олдфилд (1683 – 1730), одной из первых профессиональных английских актрис. Эллен Терри впервые исполнила роль Ненси Олдфилд в 1891 г. [↑](#endnote-ref-25)
132. *Ленотр, Андре* (1613 – 1700) — французский архитектор, мастер садово-паркового искусства. Создатель регулярного («французского») типа парка (Версаль, 1660‑е гг.). [↑](#endnote-ref-26)
133. См.: *Терри Э*. История моей жизни, с. 101 – 102. Крэг вольно обращается с цитируемым текстом, и наш перевод сохраняет его вольности. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-109)
134. Письма Шоу к Эллен Терри см. в кн.: *Шоу Дж. Б*. Письма. М., «Наука», 1971, с. 5 – 104. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-110)
135. *Бэнкрофт, Сквайр* (1841 – 1926) и *Уилтон, Мэри* (по мужу — леди Бэнкрофт, 1839 – 1921) — английские актеры и антрепренеры. Возглавляли «Театр Принца Уэльского», затем театр «Хеймаркет». [↑](#endnote-ref-27)
136. *Хейр, Джон* (1844 – 1921) — английский актер, режиссер и антрепренер. В 1865 – 1874 гг. выступал в труппе «Театра Принца Уэльского» (в основном в современном репертуаре); в 1875 – 1879 гг. — член труппы театра «Корт». В 1879 – 1888 гг., вместе с супругами Кэндал, — антрепренер труппы, выступавшей в театре «Сент-Джеймс». [↑](#endnote-ref-28)
137. *Елена — Елена Мео* — жена Крэга, скрипачка по профессии, по национальности итальянка. [↑](#endnote-ref-29)
138. Мои дети. [↑](#footnote-ref-111)
139. *Джеймс, Генри* (1843 – 1916) — американский писатель. Рассказ «Поворот винта» был написан в 1898 г.; *По, Эдгар Аллан* (1809 – 1848) — американский поэт-романтик и новеллист, мастер короткой, занимательной и остросюжетной новеллы. Рассказ «Убийство на улице Морг» (1841) относится к детективному жанру. [↑](#endnote-ref-30)
140. *Крейн, Уолтер* (1845 – 1915) — английский художник-график, известный оформитель книг, представитель младшего поколения прерафаэлитов; *Дюморье, Джордж* (1834 – 1896) — английский художник, карикатурист журнала «Панч» и романист. [↑](#endnote-ref-31)
141. *Блейк, Уильям* (1757 – 1827) — английский поэт и художник. Был гравером, иллюстратором собственных произведений. Обилие цитат из Блейка в книгах и даже переписке Крэга объясняется тем, что Блейк был увлечением, пристрастием, идеалом Крэга, пронесенным через всю жизнь. Характерно в этом смысле, что свою книгу «Об искусстве театра» Крэг посвятил «Вечно живому гению величайшего из английских художников Уильяма Блейка». Любовь к поэзии Блейка Крэг воспринял от родителей в самом раннем детстве. Вернувшись к Блейку вновь в годы поисков собственного пути, Крэг был прежде всего покорен в его творчестве активным сближением поэзии и философии, а также потребностью Блейка давать одновременную словесную и изобразительную жизнь возникающим в его воображении образам. Крэг был захвачен также силой, масштабом образов Блейка, запечатленных в его стихах и гравюрах, отвлеченным, мистическим характером его символики. [↑](#endnote-ref-32)
142. *Лели, Питер* (1618 – 1680) — английский живописец, портретист. [↑](#endnote-ref-33)
143. *Терри Э*. История моей жизни, с. 317. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-112)
144. {366} Петруччо — персонаж комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой»; Чарлз Сэрфес — персонаж комедии Р. Б. Шеридана «Школа злословия»; Молодой Марло — персонаж комедии О. Голдсмита «Ночь ошибок». [↑](#endnote-ref-34)
145. «Лионский курьер» («Лионская почта») — мелодрама Чарлза Рида (1854). [↑](#endnote-ref-35)
146. *Лэм, Чарлз* (1775 – 1834) — английский писатель, поэт, эссеист. Среди английских писателей-романтиков начала XIX в. отличался как тонкий стилист; *Колридж, Сэмюэл Тейлор* (1772 – 1834) — английский поэт, критик и философ, один из крупнейших представителей «озерной школы» — кружка английских романтиков, связанных общностью политических и эстетических взглядов; *Рёскин, Джон* (1819 – 1900) — английский писатель, историк, искусствовед, публицист. Его взгляды — романтический протест против капиталистической действительности, враждебной искусству и красоте, преклонение перед средневековой культурой и искусством — стали основой эстетической программы прерафаэлитов, которых Рёскин поддерживал. Эстетические трактаты Рёскина оказали огромное влияние на умы его современников (в том число — сначала на родителей Крэга, а потом на него самого). В России к Рёскину с интересом относился Л. Н. Толстой. [↑](#endnote-ref-36)
147. Мейнингенский театр — немецкий драматический театр. Существовал с конца XVIII в. Режиссуре Мейнингенского театра, которым в 1870 – 1880‑е гг. руководили герцог Георг II и Людвиг Кронек, присуще создание законченного и целостного художественного произведения, в котором все составные части подчинены задаче наиболее полно выразить идею пьесы. Для мейнингенцев особенно характерна тщательная разработка массовых сцен, а также — пристальное внимание к исполнению эпизодических ролей. Гастроли мейнингенцев в Лондоне в 1881 г. со спектаклями «Юлий Цезарь», «Двенадцатая ночь», «Зимняя сказка», «Разбойники» и «Вильгельм Телль» не произвели особого впечатления на английскую театральную общественность. Многое в привезенных спектаклях выглядело знакомым, испробованным или даже прочно вошедшим в практику английского театра. Спектакли мейнингенцев неизменно сравнивали с постановками Ирвинга в «Лицеуме». [↑](#endnote-ref-37)
148. «Мадам Сан-Жен» (пост. 1893, театр «Водевиль») и «Робеспьер» (пост. 1899, театр «Лицеум») — пьесы французского драматурга Викторьена Сарду (1831 – 1908). Сохранилась гравюра на дереве, выполненная Крэгом, на которой изображен Ирвинг во время репетиций «Робеспьера»; «Лекарь» — пьеса *Генри Даффа Трейла* (1842 – 1900, английский писатель, литературный критик и журналист, автор книг по классической английской литературе) и *Роберта Смита Хиченса* (1864 – 1950, английский прозаик и драматург, работал журналистом), поставленная в театре «Лицеум» (1891). [↑](#endnote-ref-38)
149. *Шоу, Мартин* (1875 – 1958) — английский композитор, дирижер, органист. Близкий друг и помощник Крэга в период создания его музыкальных спектаклей, их инициатор и впоследствии дирижер. К моменту встречи с Крэгом Мартин Шоу был церковным органистом. Крэг много пишет о нем в своей книге «История моей жизни» (Нью-Йорк, 1957). Дени Бабле, один из наиболее известных биографов Крэга, отмечает: «Читая мемуары Крэга и Мартина Шоу, можно понять важность этой дружбы, которая обогащала обоих и привела к значительным совместным работам». Книга Мартина Шоу «До нынешнего дня» вышла в Лондоне в 1929 г. [↑](#endnote-ref-39)
150. *Перселл, Генри* (1659 – 1695) — английский композитор. Вершина творчества Перселла — опера «Дидона и Эней» (1689), либретто Тэйта, — первая английская национальная опера. «Пророчица» (или «История Диоклетиана») — опера на текст Беттертона по пьесе Бомонта и Мессинджера «Пророчица». Оперное общество любителей Перселла основано в Лондоне в 1875 г. [↑](#endnote-ref-40)
151. «Вифлеем» — музыкальная драма английского драматурга и книжного иллюстратора *Лоренса Хаусмана* (1865 – 1959); «Ацис и Галатея» — опера на музыку немецкого композитора Георга Генделя (1685 – 1759). [↑](#endnote-ref-41)
152. Советскому читателю эта пьеса Г. Ибсена известна также под названием «Северные богатыри» и «Воители в Хельгеландо». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-113)
153. Она рассталась с Ирвингом в 1903 году. Тут-то бы автору «Кандиды» [«Кандида» — пьеса Б. Шоу (1894). — *Ред*.] и предложить что-нибудь ей — такая благоприятная возможность! Но он так ничего и не предложил; ему нечего было предложить, да и театра у него не было. Вот чего стоили все его разговоры об этом в письмах к ней. Зато Бирбом Три предложил ей нечто конкретное, и она, поступив к нему в труппу, сыграла миссис Пейдж в «Виндзорских насмешницах». Эта актерская работа стала последним и высшим достижением в ее творческой карьере, ибо в пьесах «Викинги», «Гибель “Надежды”», «Алиса у домашнего очага» и «Обращение капитана Брассбаунда» [Крэг пристрастен и несправедлив к Шоу: как только Терри рассталась с Ирвингом, Шоу тут же предложил ей роль леди Сесили в пьесе «Обращение капитана Брассбаунда», написанной специально для нее еще в 1899 г., сам выступил в роли режиссера. {367} «Алиса у домашнего очага» — пьеса Дж. М. Барри (1860 – 1937), также написанная специально для Э. Терри. — *Ред*.] она не была столь великолепна, как в роли миссис Пейдж… Вот именно великолепна! — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-114)
154. *Верити, Френсис Томас* — английский архитектор, автор проектов ряда известных лондонских зданий, в том числе — театральных: «Империал», «Эмпайр» и др. [↑](#endnote-ref-42)
155. *Форбс, Норман* (1858 – 1932) — известный английский актер, режиссер и антрепренер; *Кларк, Холмен* — английский актер, выступал в обоих спектаклях, поставленных Крэгом и Эллен Терри в театре «Империал»: в «Воителях в Хельгеланде» Г. Ибсена (Эрнульф), в «Много шума из ничего» (Леонато); *Лэнг, Мэтьюсон* (1879 – 1948) — английский актер и антрепренер, в спектакле «Много шума из ничего» играл Бенедикта; *Уильямс, Харкурт* (1880 – 1957) — английский актер и режиссер, на лондонской сцене впервые выступил в спектакле театра «Лицеум» «Генрих V» (1900); *Картер, Хьюберт* (1869 – 1934) — английский актер, участвовал в спектаклях, поставленных Крэгом в театре «Империал»: в «Воителях в Хельгеланде» (Гуннар) и в «Много шума из ничего» (Борачио); *Терри, Чарлз* — младший брат Эллен Терри, актер. [↑](#endnote-ref-43)
156. В 1904 г. Отто Брам пригласил Крэга в Берлин для оформления спектакля «Спасенная Венеция» (пьеса Т. Отуэя). В 1904 – 1905 гг. во многих городах Германии состоялись выставки рисунков, эскизов и гравюр Крэга. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-115)
157. *Габриелли, Катерина* (1730 – 1796) — итальянская оперная певица; *Арну-Плесси, Жанна Софи* (1819 – 1897) — французская актриса. Была одной из ведущих актрис театра «Комеди Франсез». [↑](#endnote-ref-44)
158. Имогена — персонаж пьесы У. Шекспира «Цимбелин»; «Лионская красавица, или Любовь и гордость» — сентиментальная мелодрама Э. Дж. Бульвер-Литтона. [↑](#endnote-ref-45)
159. *Уилс, Уильям Горман* (1828 – 1891) — английский драматург и литературный обработчик. На лондонской сцене шли его пьесы «Карл I» (1872), «Юджин Арам» (1873), «Оливия» (1873), «Фауст» (1885), «Клаудиан» (1885) и др.; *Калмор, Альфред* (1857 – 1912) — английский драматург, начинал как актер. [↑](#endnote-ref-46)
160. *Терри Э*. История моей жизни, с. 312. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-116)
161. *Теннисон, Альфред* (1809 – 1892) — английский поэт викторианской эпохи. Наряду со стихами писал и драмы: «Беккет», «Кубок». «Королева Мария», «Гарольд». Пьесы эти были несценичными, но охотно ставились как предлог для ярких театральных зрелищ. [↑](#endnote-ref-47)
162. Реплика из «Корсиканских братьев» [«Корсиканские братья» — мелодрама Д. Бусико (1852). — *Ред*.]. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-117)
163. «Рэвенсвуд» — инсценировка романа Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста», написанная Г. Меривалем (1890); «Янтарное сердце» — пьеса А. Калмора (1887). [↑](#endnote-ref-48)
164. *Сиддонс, Сара* (1755 – 1831) — английская актриса, одна из выдающихся представительниц позднего классицизма. Особенное значение имело ее обращение к драматургии Шекспира. Творчество Сары Сиддонс предвосхитило романтическую школу актерского искусства. [↑](#endnote-ref-49)
165. Карл I и Генриетта-Мария — персонажи пьесы У. Уилса «Карл I» (1872). [↑](#endnote-ref-50)
166. Байрон писал: «Из актеров Кук был самым естественным, Кембл — самым сверхъестественным, Кин — чем-то средним между ними, миссис Сиддонс одна стоила всех, кого я видел в Англии». «В то время был пущен подписной лист с ходатайством о возвращении в театр миссис Сиддонс, которая только что оставила сцену: потеря невозвратимая, ибо равных ей не было и быть не может» (*Байрон Дж*. Дневники. Письма. М., «Наука», 1965, с. 258, 209). [↑](#endnote-ref-51)
167. *Баудлер, Томас* (1754 – 1825) — издатель так называемого «семейного Шекспира» или «Шекспира для семейного чтения». Полное название издания Баудлера звучит следующим образом: «Семейный Шекспир в одном томе, в котором к оригиналу не добавлено ничего, но опущены те слова и выражения, что не могут быть с достоинством произнесены вслух при чтении в семье». Об «ужасных и отвратительных» выражениях Шекспира Баудлер говорит в предисловии к первому изданию своей книги, вышедшей в Лондоне в 1818 г. [↑](#endnote-ref-52)
168. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми т. М., «Искусство», 1957 – 1960. Т. 7, с. 21. *— Ред*. [↑](#footnote-ref-118)
169. Там же, с. 86. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-119)
170. Еще до того, как она начала готовить роль леди Макбет, в газетах появились статьи, в которых утверждалось, что леди Макбет — совсем не такая женщина, какой ее до сих пор изображали; в действительности это любящая, нежная жена, женственная (читай: мягкая и кроткая) по натуре; она изо всех сил старалась удержать Макбета на стезе добродетели, неудача совсем убила ее, и она умерла. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-120)
171. *Уитмен, Уолт* (1819 – 1892) — американский поэт, творчество которого Крэг полюбил еще в юности. [↑](#endnote-ref-53)
172. *Терри Э*. История моей жизни, с. 37. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-121)
173. *Джонсон, Бен* (1573 – 1637) — английский драматург, поэт, теоретик драмы. Начинал как актер. Пьесы Бена Джонсона положили начало новому жанру английской драматургии — сатирической бытовой нравоучительной комедии {368} (наиболее известные — «Вольпоне, или Лиса», «Алхимик», «Варфоломеевская ярмарка»). [↑](#endnote-ref-54)
174. Шекспировские героини, роли которых играла Эллен Терри: Порция («Венецианский купец»), Корделия («Король Лир»), Гермиона («Зимняя сказка»), королева Екатерина («Генрих VIII»), миссис Пейдж («Виндзорские насмешницы»), Беатриче («Много шума из ничего»). [↑](#endnote-ref-55)
175. *Кэндал, Мэдж* (*Маргарет*. 1848 – 1935) — английская актриса, до замужества известная как Мэдж Робертсон. Родилась в театральной семье, начала выступать на сцене еще ребенком. Много играла в шекспировском репертуаре (Офелия, Джульетта, Дездемона, леди Макбет и т. д.), а также в современных пьесах. В спектакле «Виндзорские насмешницы», поставленном в «Театре Его Величества» в 1902 г., играла миссис Форд (с этой ролью связано последнее появление актрисы на сцене — в 1911 г.); Бирбом Три играл в этом спектакле Фальстафа. [↑](#endnote-ref-56)
176. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми т., т. 4, с. 272. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-122)
177. Текст дается по изд.: *Craig E. G*. Henry Irving. New York, 1930.

     *Ирвинг Генри* (настоящее имя — Джон Генри Бродрибб. 1838 – 1905) — английский актер и режиссер. Родился в семье торговца. С четырнадцати лет, после окончания коммерческой школы, работал приказчиком в Лондоне. Актерскую деятельность начал в 1856 г. в провинциальных театрах, где за десять лет исполнил более шестисот ролей в пьесах самых разнообразных жанров — от высокой трагедии до пантомимы и бурлеска. С 1866 г. Ирвинг жил в Лондоне, где вначале играл в различных антрепризах. Большого успеха добился исполнением ролей в мелодрамах: Дигби Грант («Две розы» Дж. Албери, 1870), Маттиас («Польский еврей» Эркмана-Шатриана, английская переделка — «Колокольчики», 1871). В 1867 г. он обратился к произведениям Шекспира, исполнив роль Петруччо («Укрощение строптивой»). Роль Катарины в этом спектакле играла Э. Терри. До 1898 г. продолжалось содружество этих двух актеров, составившее эпоху в английском театре конца XIX в. Роль Гамлета (1874), сыгранная Ирвингом более двухсот раз, выдвинула его в ряды лучших актеров Англии. За ней последовали Макбет (1875), Отелло (1876), Ричард III (1877), Шейлок (1879). В 1878 – 1898 гг. Ирвинг, совместно с Эллен Терри, руководил театром «Лицеум», где ставились как произведения Шекспира, так и современные пьесы (Д. Бусико, Э. Бульвер-Литтона, В. Сарду и других). [↑](#endnote-ref-57)
178. *Ирвинг, Лоренс* (1871 – 1914) — английский актер и драматург. Сын Генри Ирвинга. Как актер не поднялся до уровня отца. Несколько лет провел в Петербурге на дипломатической службе. Автор пьес «Петр Великий», в которой исполнял главную роль, «Неписаный закон» — инсценировки романа Достоевского «Преступление и наказание», в которой он выступил в роли Раскольникова. Написал еще ряд пьес. [↑](#endnote-ref-58)
179. *Остин, Луи Фредерик* (1852 – 1905) — театральный критик в журнале «Нью-ревью». [↑](#endnote-ref-59)
180. *Гаррик, Дэвид* (1717 – 1779) — английский актер, один из основоположников английского сценического реализма. Более тридцати лет (1742 – 1776) выступал в театре «Друри-Лейн», где сыграл все прославившие его роли: Лир, Гамлет, Макбет, Ромео и др. Гаррик был также и драматургом. Им написано много пьес, несколько обработок произведений Шекспира, которые долгое время считались наиболее подходящими для постановки; *Кин, Эдмунд* (1783 – 1833) — английский актер романтической школы. Реформировал манеру сценического исполнения, выступив против сковывающих норм классицизма, добиваясь предельной выразительности и правдивости чувств. Наиболее знаменитые роли — Отелло, Гамлет, Шейлок; *Тальма, Франсуа Жозеф* (1763 – 1826) — французский актер, выступал в театре «Комеди Франсэз»; *Макреди, Уильям Чарлз* (1793 – 1873) — английский актер. Работал в театрах «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн», где ставил и играл шекспировские пьесы. Макреди был одним из первых актеров, отказавшихся от переделок, распространенных {369} в XVII – XVIII вв., и обратившихся к подлинному тексту Шекспира; *Янг, Артур* (1799 – 1859) — английский актер, известный исполнитель роли Шейлока («Венецианский купец» Шекспира) и чтец шекспировских произведений; *Кук, Джордж Фредерик* (1755 – 1812) — английский актер, выступал в театре «Ковент-Гарден». [↑](#endnote-ref-60)
181. «Данте» — пьеса В. Сарду. [↑](#endnote-ref-61)
182. Уже и тогда существовало это английское обыкновение называть людей по их инициалам! — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-123)
183. *Бенсон, Фрэнк Роберт* (1858 – 1939) — английский режиссер, педагог. В 1882 г. дебютировал в театре «Лицеум», в следующем году организовал передвижной театр, который работал в Лондоне и Стратфорде. В течение ряда лет Бенсон осуществил постановки почти всех пьес Шекспира. В 1886 – 1919 гг. труппа Бенсона играла в Шекспировском Мемориальном театре в Стратфорде, где Бенсон организовал ежегодные фестивали шекспировских спектаклей. [↑](#endnote-ref-62)
184. *Грин, Джон Ричард* (1837 – 1883) — английский историк-позитивист. [↑](#endnote-ref-63)
185. *Миссис Стирлинг* (ум. 1902) — английская актриса. Пользовалась большим успехом в ролях героинь. В конце своей долгой сценической деятельности проявила себя и как великолепная характерная актриса. [↑](#endnote-ref-64)
186. *Лекен, Анри Луи* (1729 – 1778) — французский актер. Вместе с актрисами М. Дюмениль и И. Клерон Лекен составил прославленный «вольтеровский» ансамбль. [↑](#endnote-ref-65)
187. *Фелпс, Сэмюэл* (1804 – 1878) — английский актер и режиссер. Один из крупнейших английских режиссеров. В 1837 г. впервые выступил в театре «Хеймаркет» (Лондон), где позднее исполнил роли: Гамлет, Отелло, Шейлок, Ричард III. В 1844 – 1862 гг. руководил театром «Сэдлерс-Уэллс», который был в то время одним из ведущих театров Лондона. Поставил почти все пьесы Шекспира. Выступал против внешней эффектности постановок Ч. Кина. Творчество Фелпса имело большое значение для формирования принципов реализма в английском режиссерском искусстве; «Очарованный остров» — переработка (1667) шекспировской «Бури», сделанная драматургами Уильямом Давенантом (1606 – 1668) и Джоном Драйденом (1631 – 1700). [↑](#endnote-ref-66)
188. Ленвил и Фолер — персонажи романа Ч. Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби», члены «труппы мистера Винсента Крамльса» (Ленвил — «первый трагик», Фолер — «директор труппы»). [↑](#endnote-ref-67)
189. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми‑т., т. 6, с. 406. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-124)
190. *Бреретон, Остин* (1862 – 1922) — английский журналист, театральный критик, антрепренер. Автор книг: «Генри Ирвинг», «“Лицеум” и Генри Ирвинг», «Жизнь Генри Ирвинга». [↑](#endnote-ref-68)
191. *Шеридан, Ричард Бринсли* (1751 – 1816) — английский драматург, театральный деятель. Автор знаменитой пьесы «Школа злословия» (пост. 1777), в которой нашли выражение идеи и художественная практика английской просветительской драматургии; *Голдсмит, Оливер* (1728 – 1774) — английский драматург, романист и поэт. Литературную известность завоевал серией памфлетов, поэмами и романом «Векфильдский священник» (1766), инсценировка которого была поставлена в 1878 г. в театре «Лицеум» с участием Эллен Терри. Широкую популярность получила комедия Голдсмита «Унижение паче гордости, или Ночь ошибок» (1773). [↑](#endnote-ref-69)
192. «Театр Принцессы» — лондонский театр. В 1850 – 1859 гг. его возглавлял Чарлз Кин. Репертуар театра состоял в основном из мелодрам и пьес Шекспира. [↑](#endnote-ref-70)
193. Брэм Стокер [*Стокер, Брэм* (1848 – 1912) — английский антрепренер и литератор. С 1872 г. был директором-распорядителем у Ирвинга. В 1906 г. опубликовал «Личные воспоминания о Генри Ирвинге». — *Ред*.] утверждает, что освистывание продолжалось целый месяц; один шотландский журналист пишет, будто, по признанию самого Ирвинга, шиканье продолжалось полтора месяца; Ирвинг говорит: три недели. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-125)
194. *Йейтс, Уильям Батлер* (1865 – 1939) — ирландский писатель, поэт, драматург, один из создателей современной поэтической драмы. Йейтс выступил родоначальником и главным вдохновителем «Ирландского возрождения», общественно-культурного движения конца XIX – начала XX в. Пути Йейтса и Крэга впервые пересеклись в 1901 г.: Йейтс увидел в лондонском театре «Коронет» «Дидону и Энея» и «Маску любви», поставленные и оформленные Крэгом, и, сам увлекавшийся в те годы символизмом, почувствовал в молодом режиссере первого и, быть может, единственного своего единомышленника среди всех современных ему театральных деятелей. Йейтс написал одновременно и рецензию на спектакль и письмо Крэгу, где отмечал, что {370} декорации «Дидоны и Энея» — «единственное восхитительное оформление, какое можно увидеть на нашей сцене», что Крэг создал «идеальную сценическую среду, в которой все возможно, даже говорить стихами, или говорить музыкой, или выражать суть жизни посредством танца». Йейтс стал вторым — после Мартина Шоу — человеком, с кем Крэга надолго связали дружеские и творческие отношения. Йейтс не раз выступал со статьями на страницах издававшегося Крэгом журнала «Маска», Крэг, в свою очередь, нередко помогал Йейтсу с постановкой его пьес в дублинском «Театре Аббатства»; *Синг, Джон Миллингтоп* (1874 – 1909) — ирландский драматург, принадлежащий к плеяде деятелей «Ирландского возрождения». В 1892 г. явился одним из инициаторов создания в Дублине Национального литературного общества, в 1899 г. — Ирландского литературного театра, в 1904 г. — знаменитого «Театра Аббатства», в котором и были поставлены все его пьесы; *Грегори, Изабелла Августа* (1852 – 1932) — ирландский драматург, одна из ярких фигур «Ирландского возрождения»; леди Грегори была в числе инициаторов создания «Театра Аббатства». [↑](#endnote-ref-71)
195. *Арчер, Уильям* (1856 – 1924) — английский театральный критик. Автор книг: «Модный трагик», «Современные английские драматурги», «Генри Ирвинг, актер и режиссер», «О театре». Способствовал утверждению на английской сцене современной реалистической драматургии (Г. Ибсена в первую очередь). Арчер подверг критическому анализу и пересмотру многие традиционные взгляды на классическое театральное наследие. Деятельность Арчера имела значение в борьбе за реализм в английском театре и драме в конце XIX – начале XX в. Вместе с Х. Гренвилл-Баркером Арчер выдвинул и разрабатывал в 1907 г. проект создания в Англии Национального театра. [↑](#endnote-ref-72)
196. *Саймоне, Артур* (1865 – 1945) — английский поэт-символист и критик, много сделавший для распространения в Англии идей французского символизма. Ему принадлежат как целый ряд сборников стихов, так и исследования: «Движение символизма в литературе», «Исследования прозы и поэзии», «Исследования семи видов искусств» (в этой книге Саймоне уделяет много внимания первым режиссерским опытам Крэга), «Исследование елизаветинской драматургии», «Шарль Бодлер», а также автобиография «Признания». [↑](#endnote-ref-73)
197. Здание «Лицеума», в частично перестроенном виде, сохранилось и по сей день. Последним спектаклем, сыгранным в нем, был «Гамлет» с Джоном Гилгудом (1939). В настоящее время здание используется как танцевальный зал. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-126)
198. Дигби Грант — персонаж мелодрамы английского драматурга Джеймса Албери (1838 – 1889) «Две розы» (пост. 1870). [↑](#endnote-ref-74)
199. «Ришелье» — драма английского драматурга Эдварда Джорджа Бульвер-Литтона (1803 – 1873). Впервые поставлена У. Ч. Макреди в 1839 г. Впоследствии четыре раза возобновлялась Г. Ирвингом в «Лицеуме». [↑](#endnote-ref-75)
200. *Крейвен, Хоуз* (1837 – 1910) — английский театральный художник, оформитель спектакля «Колокольчики». [↑](#endnote-ref-76)
201. *Дейли, Огастин* (1838 – 1899) — американский драматург, режиссер и антрепренер. Международную известность имели его постановки пьес Шекспира («Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой», «Буря»). В 1893 г. открыл свой театр в Лондоне, где ставил комедии Шекспира и «Школу злословия» Шеридана. Подвергался резкой и саркастической критике Шоу (см.: Бернард Шоу о драме и театре. М., 1963, с. 213, 219 – 221). [↑](#endnote-ref-77)
202. *Бернанд, Френсис Каули* (1836 – 1917) — английский драматург, один из редакторов журнала «Панч», автор целого ряда пьес, бурлесков, а также двух книг воспоминаний; *Энтховен, Габриель* (1868 – 1950) — английская писательница и известный историк театра, собиратель материалов по истории театра (в настоящее время ее коллекция находится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне). [↑](#endnote-ref-78)
203. *Харвей, Джон Мартин* (1863 – 1944) — английский актер и антрепренер. В 1882 – 1897 гг. играл на сцене «Лицеума». [↑](#endnote-ref-79)
204. В своем «Дневнике» (запись от 19 февраля 1814 г.) Байрон пишет: «Только что смотрел Кина в роли Ричарда. Клянусь Юпитером, великий — дух! Жизнь — природа — истина без преувеличения и преуменьшений… Ричард — человек, а Кин — это Ричард» (*Байрон Дж*. Дневники. Письма, с. 83). Г. Гейне в Письме шестом работы «О французской сцене» оставил следующее примечательное свидетельство о Кине: «Кин был одной из тех исключительных натур, которые неожиданным движением тела, непостижимым {371} звуком голоса и еще более непостижимым взглядом выражают не столько простые, общие всем чувства, сколько все то необычайное, причудливое, выходящее из ряда вон, что может заключать в себе человеческая грудь… Кин был один из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то что из лучшего, но из совершенно другого материала, чем все мы, одним из угловатых чудаков с односторонним дарованием, но исключительных в этой своей односторонности, стоящих выше всего окружающего, полных той беспредельной, неисповедимой, неосознанной, дьявольски-божественной силы, которую мы называем демоническим началом… Кин вовсе не был многосторонним актером; правда, он мог играть много ролей, однако в этих ролях он играл всегда самого себя. Но благодаря этому он достигал всегда потрясающей правды, и, хотя десять лет протекло с тех пор, все же я, как сейчас, вижу его в роли Шейлока, Отелло, Ричарда, Макбета, и его игра помогла мне полностью уразуметь некоторые темные места в этих шекспировских пьесах. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его — огни, освещавшие весь мрак души титана; в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырехтомный комментарий…» (Гейне и театр. М., 1956, с. 211 – 212). [↑](#endnote-ref-80)
205. *Марло, Кристофер* (1564 – 1593) — английский драматург, занимающий второе после Шекспира место в литературе английского Возрождения. Автор трагедий «Тамерлан Великий», «Трагическая история доктора Фауста» и др. [↑](#endnote-ref-81)
206. К. С. Станиславский исполнил роль бургомистра в спектакле «Польский еврей» (Общество искусства и литературы, 1896 г.), о чем он пишет в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Станиславский был и постановщиком спектакля. Ниже Крэг цитирует Станиславского неточно. Вот что в действительности писал Станиславский: «Этот спектакль до некоторой степени убедил меня в том, что я начинаю уметь играть, но еще не самую трагедию, а подход к ней. Подобно тенору без “до”, я был трагиком без высшего момента трагического подъема». И чуть раньше: «Вызывали. Кого? Меня. За что? За режиссерство или актерство? Мне было приятно думать, что за последнее, и я относил вызовы к моей хорошей игре. Значит, — я трагик, так как роль из репертуара таких великих артистов, как Ирвинг, Барнай, Поль Муне и др.». (Собр. соч., т. 1, с. 154, 153). [↑](#endnote-ref-82)
207. *Барнай, Людвиг* (1842 – 1924) — немецкий актер и театральный деятель. В спектаклях Мейнингенского театра сыграл Антония («Юлий Цезарь» Шекспира), Гамлета, Отелло, Вильгельма Телля, Валленштейна. В последующие годы руководил различными театрами. В 1871 г. Барнай создал «Товарищество немецких сотрудников театра», президентом которого оставался до конца жизни; *Муне, Поль* (1847 – 1922) — французский актер, брат Ж. Муне-Сюлли; выступал в театре «Комеди Франсэз». В классическом репертуаре Муне стремился к острой характерности и углубленному психологизму, особенно прославился глубоким по мысли исполнением Яго. [↑](#endnote-ref-83)
208. Тоска — роль Сары Бернар в одноименной пьесе В. Сарду (1887); Отелло — одна из самых знаменитых ролей в репертуаре итальянского актера-трагика Томмазо Сальвини (1829 – 1915); «Миракль» — пантомима Макса Рейнгардта по пьесе «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. [↑](#endnote-ref-84)
209. *Коклен-старший, Бенуа Констан* (1841 – 1909) — французский актер. Получил широкое признание в роли Фигаро, в пьесах Мольера. Вершиной его творчества была роль Сирано до Бержерака. Большой интерес представляют теоретические работы Коклена старшего: «Искусство и актер», «Искусство актера» и др. В этих книгах он резко выступал против натурализма, требовал от актера разностороннего интеллектуального развития, перевоплощения, глубокого раскрытия замысла и стиля автора, пытливого анализа текста. Отрицая необходимость подлинного сценического переживания, он пропагандировал то, что К. С. Станиславский называл «искусством представления». [↑](#endnote-ref-85)
210. Театр Но — вид японского театра. Сложился в XIV – XV вв. Первоначально был одним из видов народного японского театра, затем постепенно профессионализировался. Театр Но является изысканной театральной формой, доступней в настоящее время узкому кругу интеллигенции. [↑](#endnote-ref-86)
211. {372} Крэг очень высоко ценил романы А. Дюма: д’Артаньян, в частности, был одним из его любимых литературных героев. В лондонской коллекции (Музей Виктории и Альберта) сохранились зарисовки к «Трем мушкетерам», сделанные Крэгом; на одной из них изображен д’Артаньян. [↑](#endnote-ref-87)
212. Может быть, вы, читатель, мысленно скажете: «Похоже, что Ирвинг так много объяснял зрителям, что действующие лица на сцене должны быть круглыми идиотами, чтобы не заметить того же: ведь они сотню раз имели возможность подсмотреть и подслушать, как он наглядно показывает зрителям, что преступник — он».

     Вы совершенно правы. Ирвинг следовал древнейшей и нерушимой традиции, согласно которой публика должна быть поверенной драматурга. Актер, не соблюдающий этой традиции, профессионально несостоятелен. Недавно мне довелось видеть таких актеров на лондонских подмостках. Артист, играющий в пьесе роль злодея, выходит на сцену, приятно улыбаясь, — зачем? Ведь на сцене-то, кроме него, никого нет! Пробыв в одиночестве на протяжении пяти минут, он не берет на себя смелость показать нам, зрителям, что он — «злодей»: не выдавая своей злодейской сущности ни одним красноречивым взглядом, ни одним жестом, он, разумеется, так нам ничего и не объясняет. Это называют реализмом, но реализмом тут и не пахнет. Налицо элементарная актерская неопытность, непонимание того, что зрителям нужно ясно объяснять *все*, не слишком заботясь о том, слышат ли и видят ли это другие персонажи на сцене. Если они слышат и видят, значит, исполнители не знают азов своего ремесла. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-127)
213. Rich *(англ.)* — богатый, богат. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-128)
214. *Маррей, Джордж Джилберт Эме* (1886 – 1957) — английский драматург, профессор, переводчик древнегреческой драматургии: «Ипполит» («Корт», 1904), «Троянки» («Корт», 1905), «Электра» («Корт», 1906), «Медея» («Савой», 1907), «Вакханки» («Корт», 1908) и др. Автор «Истории древнегреческой литературы», а также издатель «Избранных трагедий» Еврипида на английском языке (1955). [↑](#endnote-ref-88)
215. *Салливан, Барри* (1812 – 1891) — английский актер. [↑](#endnote-ref-89)
216. Этот отрывок, взятый из «Уорлд» за 1877 год, был перепечатан в биографической книге Бреретона «Жизнь Генри Ирвинга». Мне попался экземпляр книги, в котором против слов «в одежде неряшливого вида» кто‑то написал карандашом на полях: «Простите! Он всегда был очень хорошо одет». Вот это верно! *— Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-129)
217. Если я не высказываю здесь особой симпатии к Арчеру, то причиной тому — его явная антипатия к Ирвингу. Этот факт ни в коей мере не умаляет моего восхищения его критическими работами, посвященными актерскому искусству. Особенно высоко я ценю его содержательный труд «Маски или лица», опубликованный в 1888 году. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-130)
218. *Муне-Сюлли, Жан* (1841 – 1916) — французский актер-трагик. Член труппы «Комеди Франсэз» с 1872 г. Прославился исполнением центральных ролей в трагедиях Софокла, Ж. Расина, У. Шекспира, В. Гюго. [↑](#endnote-ref-90)
219. *Фокин, Михаил Михайлович* (1880 – 1942) — русский танцовщик, балетмейстер, педагог. В 1909 – 1912 и 1914 гг. — художественный руководитель Русских сезонов и труппы Русский балет Дягилева. [↑](#endnote-ref-91)
220. «Людовик XI» — пьеса Д. Бусико (1855). [↑](#endnote-ref-92)
221. По-моему, именно его подвижное, выразительное лицо больше всего способствовало распространению среди публики ходячего убеждения, что Ирвинг был *интеллектуальным* актером. Он никогда и не претендовал на больший интеллект, чем тот, которым необходимо обладать великому актеру: вряд ли миллионеру придет в голову выставлять напоказ свои миллионы. Ирвинг был богато наделен всем тем, что требуется актеру, и не нуждался ни в чем сверх этого. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-131)
222. *Дизраэли, Бенджамин* (1804 – 1881) — английский писатель и политический деятель, лидер Консервативной партии, премьер-министр Великобритании в 1868 г. и 1874 – 1880 гг.; *Гладстон, Уильям* (1809 – 1898) — английский политический деятель, лидер Либеральной партии, премьер-министр Великобритании в 1868 – 1874, 1880 – 1885, 1886, 1892 – 1894 гг. [↑](#endnote-ref-93)
223. Дюбоск — персонаж «Лионского курьера». В этой же пьесе Ирвинг исполнял роль Лесюрка. (Сюжет пьесы построен на внешнем сходстве героев). [↑](#endnote-ref-94)
224. *Фредерик-Леметр* (наст. имя — Антуан Луи Проспер Леметр. 1800 – 1876) — французский актер. Среди его наиболее знаменитых ролей — Рюи Блаз, Гамлет, папаша Жан в «Парижском тряпичнике» Ф. Пиа. Лучшая роль Леметра — Робер Макер в мелодраме В. Антье «Постоялый двор Адре»; *Созерн, Эдвард* (1827 – 1881) — популярный лондонский актер на амплуа хлыщей и щеголей. «Наш американский кузен» — пьеса Тома Тейлора (1817 – 1880), в которой выступала Эллен Терри. [↑](#endnote-ref-95)
225. Может быть, кое-кому из моих читателей покажется странным, что я говорю о «Макбете» как о произведении мелодраматическом, но дело в том, что я очень высоко ставлю мелодраму в лучших ее проявлениях; «Отелло», «Ричард III», «Гамлет» — все эти вещи представляются мне масштабными и прекрасными мелодрамами. Немало мелодраматического и в «Божественной комедии» Данте. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-132)
226. «Жанна д’Арк» — очевидно, Крэг имеет в виду пьесу Тома Тейлора. [↑](#endnote-ref-96)
227. Банко — персонаж трагедии У. Шекспира «Макбет». [↑](#endnote-ref-97)
228. Я не хотел бы давать кому-либо из моих читателей повод думать, что слово «эгоист» употреблено здесь мною в порочащем смысле, но я не могу не употребить его. Вот что я имею в виду. Ирвинг в своем театре — это то же, что Наполеон посреди своей армии. С 1871 года и вплоть до своей смерти Ирвинг оставался единовластным правителем Театра Англии. Никакой правитель не бывает настолько глуп или настолько жесток, чтобы быть альтруистом. Он в первую очередь печется о том, над чем он властвует, на этом сосредоточены все его помыслы. О доброте Ирвинга, об его удивительном терпении было известно всем, но как бы добр и терпелив он ни был ко всем нам, он думал о себе и о своем деле: никогда не жалел себя, очень часто жалел нас, но еще чаще не жалел никого.

     В театре «Лицеум» его воля была законом. Человек, который заставляет других людей делать то, чего хочет он, является эгоистом, независимо от того, преследует он личные интересы или нет, извлекает выгоду для себя или поступает бескорыстно. Следует называть вещи своими именами. В этом нет ничего предосудительного. Так что слово «эгоист» должно остаться в тексте. Лишь бы какой-нибудь фигляр, скрывающий под личиной балагура куда больший и худший эгоизм, не попытался изобразить Ирвинга человеком низко эгоистичным или заносчиво эгоистичным. Ирвинг с его беззаветной преданностью нашему театру был в действительности наивным эгоистом. Моя мать говаривала с милым, шутливым огоньком в глазах: «Да, да… если завтра я попаду под паровой каток, Генри глубоко огорчится, тихонько скажет: “Какая жалость!” — и после минутного раздумья добавит: “Кем бы можно было… гм… заменить ее сегодня вечером?”» Она знала, что он эгоистичен во имя нашего английского театра, что сцену он ставит превыше всего, как жрец — свой храм, и что, кто бы ни покинул сей бренный мир — он сам, Э. Т., «бедный старина Хоу» или «дружище Тед», — спектакль должен продолжаться.

     Да, это эгоистично, но это мудрый эгоизм. Однако как раз такого человека, мыслям и поступкам которого свойственна подобного рода безжалостность, обычно избирает своей жертвой фигляр, представляя его в ложном свете и лжесвидетельствуя против него. Его лжесвидетельству обычно верят, поэтому предупреждаю вас: не верьте ему — это ложь. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-133)
229. *Тайерс, Фрэнк* (1848 – 1918) — английский актер. Выступал практически во всех спектаклях «Лицеума». [↑](#endnote-ref-98)
230. *Терри, Фред* (1863 – 1933) — английский актер, брат Эллен Терри. Выступал в нескольких спектаклях «Лицеума»; *Форбс-Робертсон, Джонстон* (1853 – 1937) — английский актер, режиссер и антрепренер. Дебютировал в «Театре Принцессы» в 1874 г. Затем гастролировал с Э. Терри. Играл в различных лондонских театрах, в том числе в труппе Бэнкрофтов. В 1895 г. был одним из руководителей театра «Лицеум», где поставил «Ромео и Джульетту», «Гамлета», «Макбета». Считался лучшим Гамлетом и Ромео своего времени; *Александер, Джордж* (1858 – 1918) — английский актер, режиссер и педагог. В 1881 г. был приглашен Генри Ирвингом в «Лицеум». Известность принесла ему роль Фауста в одноименной пьесе У. Уилса. Вскоре он сам стал антрепренером и режиссером. [↑](#endnote-ref-99)
231. *Пинеро, Артур Уинг* (1855 – 1934) — английский актер (в 1874 – 1882, в 1876 – 1881 гг. выступал на сцене театра «Лицеум»), драматург. Начинал с пьес-фарсов, впоследствии через сентиментальную комедию, «комедию манер» пришел к проблемной драматургии. Наиболее известная пьеса Пинеро — «Вторая миссис Тенкерей». С пьесами Пинеро связаны творческие судьбы многих выдающихся английских актеров — его современников. Пьесы Пинеро не сходят со сцен английских театров и по сей день. [↑](#endnote-ref-100)
232. *Хоу, Генри* (1813 – 1896) — английский актер, исполнитель характерных ролей; *Тэппинг, Альфред Б*. (1851 – 1928) — английский актер и антрепренер. [↑](#endnote-ref-101)
233. *Эспиноса, Леон* (1825 – 1903) — балетмейстер и танцовщик испанского происхождения. Учился в Париже у Ж. Перро, Ф. Тальони и других. Там же дебютировал в 1843 г. в театре «Порт Сен-Мартен». С 1872 г. жил и работал в Лондоне. Выл известен как постановщик комических балетов. [↑](#endnote-ref-102)
234. «Мертвое сердце» — драма Уотса Филлипса (1859). [↑](#endnote-ref-103)
235. {373} *Боуден, Джеймс* — английский критик и историк театра, автор книги «Воспоминания Сары Сиддонс». [↑](#endnote-ref-104)
236. *Хэзлитт, Уильям* (1778 – 1830) — английский критик и публицист, теоретик романтизма; *Киркман, Патрик* (1862 – 1929) — английский актер и режиссер ирландского происхождения, руководитель театра «Идиллик Плейерз», где ставились в основном пьесы Шекспира. [↑](#endnote-ref-105)
237. *Фехтер, Чарлз* (1824 – 1879) — английский драматический актер. Актерскому искусству обучался во Франции под руководством Фредерика-Леметра. Приехав в Англию и выступая в лондонских театрах, он потрясал зрителей простотой своего исполнения. Особую популярность имел в ролях Гамлета и Робера Макера; *Планше, Джеймс Робинсон* (1796 – 1880) — английский театральный художник, драматург, либреттист. Автор книги «История костюма в Англии». На английской сцене последовательно работал с Ч. Кином, Э. Вестрис и Бэнкрофтами; *Доре, Гюстав* (1832 – 1883) — французский художник-график; *Домье, Оноре* (1808 – 1879) — французский график, живописец и скульптор, мастер сатирического рисунка и литографии; *Джилберт, Уильям Свенк* (1836 – 1911) — английский драматург, либреттист и поэт. Особой популярностью пользовалась его пьеса «Пигмалион и Галатея». [↑](#endnote-ref-106)
238. *Уистлер, Джеймс Эббот Мак Нейл* (1834 – 1903) — американский художник, живший в Лондоне. Кисти Уистлера принадлежит ряд портретов деятелей английской культуры, в том числе портрет Ирвинга в роли Филиппа II Испанского. Уистлер — автор книги «Изящное искусство создавать себе врагов», направленной против образа жизни и искусства викторианской Англии (рус. пер.: М., «Искусство», 1970); *Уайльд, Оскар* (1856 – 1900) — английский поэт, романист, драматург. Ученик вождей эстетизма в Англии Рёскина и Уолтера Патера. У Уайльда с Крэгом обнаружилось несколько точек соприкосновения — прежде всего интерес к символу в искусстве и отрицание реализма. Изречения Крэга о реализме звучат подчас как эхо парадоксов Уайльда. Общее у Крэга с Уайльдом — неприязнь к поверхностной обстоятельности в искусстве; им обоим были чужды также декларативность, склонность к эффектам, экстравагантности, стилизации. [↑](#endnote-ref-107)
239. Капрал Брустер — персонаж пьесы Артура Конан Дойла «История Ватерлоо»; Томас Беккет — герой пьесы А. Теннисона «Беккет». [↑](#endnote-ref-108)
240. «Мемуары» итальянского актера-трагика Томмазо Сальвини — одна из наиболее интересных и поучительных «театральных» книг, своеобразная «театральная энциклопедия» XIX в., в которой читатель найдет суждения и впечатления о многих важных явлениях и именах театра прошлого столетия. Одно из таких имен — Генри Ирвинг; Сальвини впервые увидел его в Лондоне в роли Гамлета, о чем и рассказал в своих «Мемуарах». Отрывки из них публиковались на русском языке в журнале «Артист» за 1894 г. в переводе А. А. Веселовской, а также в журнале «Театр» (1955, № 9 – 10) в переводе И. К. Георгиевской под редакцией А. К. Дживелегова. В главе «Неожиданный успех в Англии» Сальвини пишет: «Лондон я знал хорошо, так как был там в качестве туриста в 1863 году. Я знал его вдоль и поперек, ибо осматривал тогда памятники, библиотеки, заводы и фабрики, торговую часть Сити, театры, биржу и окрестность под руководством опытного итальянского чичероне. И когда я вернулся в 1875 году, он мне показался гораздо более величественным и пышным… Не успел я приехать, как мне бросились в глаза афиши на столбах, сообщающие о семьдесят втором представлении “Гамлета” в театре “Лицеум” с Генри Ирвингом в главной роли… Мне очень хотелось посмотреть на знаменитого артиста в этой роли. Я купил ложу и отправился в театр “Лицеум”. Никому не известный, спрятавшись в глубине ложи, я мог спокойно заниматься своими наблюдениями. Я приехал в театр с опозданием, и мне не удалось увидеть сцену Гамлета с тенью отца: сцену, которая, по моему мнению, является синтезом этого своеобразного характера; здесь зарождаются все странные, но полные философского смысла идеи Гамлета. Я попал как раз в момент, когда друзья датского принца произносили последние слова клятвы, обещая никому не говорить о событиях этой ночи. Меня поразила une mise en scène irréprochable [Безукоризненная мизансцена], {374} как говорят французы! Чудесны были эффекты лунного света, который по ходу действия то освещал сцену, то погружал ее в темноту. Все было глубоко продумано: постановка вас поражала. Но вот сцена меняется, и Гамлет бросает туманные намеки придворным, которые стараются понять и разгадать чувства, волнующие юного принца. В этих сценах Ирвинг был поистине на огромной высоте! Его благородное лицо позволяло угадать его мысли. Тонкий сарказм фраз был передан им с таким блеском и остротой, что его можно было признать подлинным мастером сцены. Нет ни одного актера, подумал я, которого можно было бы поставить с ним наравне. Вплоть до этого момента я был до такой степени им очарован, что в конце второго акта сказал себе: “Я не буду играть Гамлета. Пусть Мэпльсон (импресарио Сальвини. — *Ю. Ф*.) делает что хочет, но я играть не буду!” И это было мое глубокое внутреннее убеждение. В монологе “Быть или не быть” Ирвинг был удивителен! В сцене с Офелией изумительно хорош; в сцене с комедиантами он показал необыкновенную внутреннюю силу; и в последующих за этой сценах Ирвинг в моих глазах был самым превосходным исполнителем этого образа. Но в дальнейшем все было уже не так, и мне стало больно за искусство. С того момента, когда страсть достигает своей кульминации и еле сдерживаемые чувства рвутся наружу, Ирвинг становится манерным, вялым, искусственным… Выходя из театра, я подумал: “Гамлета могу сыграть и я. И я его сыграю!” В некоторых ролях Ирвинг исключительно хорош. Я глубоко убежден, что никто лучше не сыграет роль Шейлока в “Венецианском купце” или Мефистофеля в “Фаусте”. Кроме того, он прекрасный режиссер, да к тому же еще и очень умный человек: он может давать советы и учить других. В обществе он изысканный джентльмен, и его справедливо ценят и любят его соотечественники, считая по праву национальной гордостью. Однако ему следует воздерживаться от некоторых ролей, для которых у него не хватает ни внешних данных, ни голоса, как, например, Ромео или Макбет Шекспира» («Театр», 1955, № 10, с. 138 – 139). [↑](#endnote-ref-109)
241. Идея создания в Англии Национального театра, которая волновала на рубеже веков как Крэга и его соратников, так и «противоположный лагерь» — Х. Гренвилл-Баркера, У. Арчера, Б. Шоу, — была осуществлена лишь в 1963 г. Первым руководителем Национального театра стал Лоренс Оливье. В настоящее время Национальный театр возглавляет выдающийся английский режиссер Питер Холл. [↑](#endnote-ref-110)
242. В числе упомянутых нет драматургов, ибо драматурги в новом движении не участвовали: они ведь и так само совершенство! — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-134)
243. *Аппиа, Адольф* (1862 – 1928) — швейцарский режиссер, теоретик театра, театральный художник и декоратор. Автор ряда книг, в том числе: «Сценическое воплощение вагнеровской драмы», «Музыка и сценическое пространство» и др. Дели Бабле посвящает целую главу своей монографии о Крэге сопоставлению театральных взглядов и теоретических положений в работах Аппиа и Крэга. Крэг впервые услышал об Аппиа в 1904 г. (несмотря на то, что основные работы Аппиа были изданы в 1890‑е гг.), а увидел его рисунки в 1908 г. Первая их встреча состоялась лишь в 1914 г. Режиссерская практика Аппиа была невелика: как и Крэг, он поставил всего двенадцать спектаклей. Дени Бабле цитирует отрывки из дневников Крэга и писем Аппиа к нему, свидетельствующие об установлении между ними дружеских отношений, основанных на взаимном восхищении; *Фортуни, Мариано* (1871 – 1949) — театральный художник испанского происхождения. Работал в различных театрах Европы (в Италии, Франции, Германии); *Роллер, Альфред* (1864 – 1935) — австрийский театральный декоратор и художник. Работал в различных театрах Европы, в том числе — с Максом Рейнгардтом; *Линнебах, Адольф* — немецкий театральный деятель, работал во многих театрах Германии; *Дягилев, Сергей Павлович* (1872 – 1929) — русский театральный деятель. Вместе с А. Н. Бенуа создал художественное объединение «Мир искусства», соредактор одноименного журнала. Организатор выставок русского искусства, Русских сезонов в Париже и Лондоне (с 1907 г.). Продолжая жить за рубежом, создал труппу Русский балет С. П. Дягилева (1911 – 1929). Отношение Крэга к русскому балету — как и к классическому балету вообще — было двойственно. Крэг восхищался танцем Нижинского и Карсавиной, музыкой Стравинского. {375} В своем журнале «Маска» он систематически публиковал статьи о русском балете — нередко автором этих статей был сам Крэг, выступавший как под своей фамилией, так и под псевдонимами. Но в качестве строителя театра нового типа он отвергал положительное, плодотворное воздействие классического балета, русского балета в первую очередь, на искусство будущего; *Копо, Жак* (1879 – 1949) — французский режиссер, актер. Организатор театра «Старая голубятня» (1913), которым руководил, с перерывами, до 1924 г. В 1936 – 1940 гг. работал в «Комеди Франсэз»; *Питоев, Жорж* (1884 – 1939) — французский режиссер, актер. В 1909 – 1912 гг. работал в Передвижном театре Гайдебурова (Петербург). Руководил театральными труппами в Швейцарии (1915 – 1922), затем во Франции. Вместе с Шарлем Дюлленом, Луи Жуве, Гастоном Бати создатель и член объединения «Картель» (1927); *Комиссаржевский, Федор Федорович* (1882 – 1954) — русский режиссер, педагог, теоретик театра. Организатор студии (1910) и Театра им. В. Ф. Комиссаржевской (Петербург, 1914), студийного Нового театра и др. С 1919 г. жил за границей; *Пискатор, Эрвин* (1893 – 1966) — немецкий режиссер. Организатор и руководитель Театра Пискатора в Берлине (1927 – 1932) и др. Ставил антифашистскую драматургию, развивал идеи политического театра как оружия борьбы пролетариата; *Жуве, Луи* (1867 – 1951) — французский режиссер, актер, педагог. С 1934 г. — руководитель театра «Атеней» (Париж); *Бати, Гастон* (1885 – 1952) — французский режиссер. В 1930 – 1947 гг. — глава театра «Монпарнас-Бати» (Париж). [↑](#endnote-ref-111)
244. *Бирбом, Макс* (1872 – 1956) — английский драматург, художник-карикатурист и театральный критик (в качестве последнего выступал в газете «Сатердей ревью», заменив на этом посту Б. Шоу). В 1898 – 1901 гг. его работы публиковались в издаваемом Крэгом журнале «Страница» («The Page»). Автор ряда пьес, ставившихся в Англии в начале века. Свою книгу «Подле театра» (Лондон, 1924) он посвятил Крэгу. В главе «Эксперимент мистера Крэга» Макс Бирбом называет поставленный Крэгом спектакль «Маска любви» «восхитительным» и «свежим». [↑](#endnote-ref-112)
245. «Успех в обществе» — пьеса Макса Бирбома (1913). [↑](#endnote-ref-113)
246. Не Ирвинга, а некое воплощение великих актеров всех времен. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-135)
247. *Кэндал, Уильям Хантер* (1843 – 1917) — английский актер и антрепренер. Выступал во многих лондонских труппах в основном в современном репертуаре. В 1879 – 1888 гг. в театре «Сент-Джеймс» выступал в одной труппе с Джоном Хейром; Кэндал, Мэдж — см. комментарий № 56 [В электронной версии — [55](#_Tosh0007443)] к воспоминаниям об Эллен Терри. [↑](#endnote-ref-114)
248. Опубликовано в журнале «The Mask» (Флоренция, 1908 – 1909, т. 1) под псевдонимом Джон Семар.

     *Годвин, Эдвард Уильям* (1833 – 1886) — английский архитектор и театральный художник, превосходный знаток искусства, последователь Морриса и Рёскина. Муж Эллен Терри, отец двоих ее детей — Гордона и Эдит Крэг. Выступал и как постановщик и как художник и автор костюмов в спектаклях: «Венецианский купец» (1875, «Театр Принца Уэльского», в роли Порции — Эллен Терри; этот спектакль Герберт Бирбом Три назвал «первой постановкой, в которой выразился дух современного сценического искусства» [Цит. по кн.: *Craig Ed*. Gordon Craig…, p. 242.], а Крэг готов был даже, минуя Чарлза Кина, начинать историю английской режиссуры с этой работы своего отца); «Кубок» А. Теннисона (театр «Лицеум», с Эллен Терри в роли Каммы); «Гамлет» в «Театре Принцессы» (1885); «Как вам это понравится» (1884, исполнялся на открытом воздухе); «Елена Троянская» Дж. Тодхантера (1886, исполнялся в переоборудованном помещении лондонского цирка). Творчество Годвина оказало на Крэга огромное влияние. Начав издавать во Флоренции журнал «Маска», он сразу же обратился к Эллен Терри с просьбой предоставить ему подлинники эскизов Годвина.

     {376} В нескольких номерах «Маски» был помещен цикл статей Годвина «Архитектура и костюмы у Шекспира». Искания Годвина были, с одной стороны, близки к тому, что делали мейнингенцы, с другой — он в известной степени предвосхитил открытия и опыты Рейнгардта и Крэга. [↑](#endnote-ref-115)
249. *Уистлер, Джеймс* — см. комментарий № 51 к воспоминаниям о Генри Ирвинге [В электронной версии — [106](#_Tosh0007444)]; *Берджесс, Джеймс* (1832 – 1917) — английский архитектор и археолог, специалист по восточному искусству; *Моррис, Уильям* (1834 – 1896) — английский писатель, художник и общественный деятель. Студентом Оксфорда, примкнул к кружку прерафаэлитов. Для Морриса, поэта и художника, характерны романтические мотивы; *Берн-Джонс, Эдуард* (1833 – 1898) — английский живописец, представитель младшего поколения прерафаэлитов. [↑](#endnote-ref-116)
250. *Холмс, Оливер Уэнделл* (1809 – 1894) — американский писатель, поэт, романист, эссеист, врач. [↑](#endnote-ref-117)
251. *Серлио, Себастьяна* (1475 – 1554) — итальянский живописец и архитектор, автор трудов по архитектуре, публиковавшихся отдельными книгами и объединенными в венецианском издании 1584 г. под заглавием «Архитектура». В одной из книг, составивших этот трактат, Серлио дает описание театрального здания эпохи Возрождения в Италии (устройство, декоративное оформление и освещение сцены, планировка мест в зрительном зале и пр.). В книге Эдварда Крага об отце сказано, что Гордон Крэг, прежде чем поставить «Много шума из ничего», пересмотрел значительную литературу по архитектуре итальянского Возрождения и остановил свое внимание на трактате «Архитектура» Серлио: «Эта прекрасная работа с ее простыми гравюрами, изображающими образцы архитектуры, перспективы улиц, орнаменты, не только помогла ему решить насущные проблемы, но стала одним из источников вдохновения на последующие годы. В 1545 г. к архитектуре относились с благоговением, любовью, просто, и Тед, который никогда не задумывался об этом раньше, почувствовал, что нашел в Серлио единомышленника» (*Craig Ed*. Gordon Craig…, p. 175); *Палладио, Андреа ди Пьетро* (1508 – 1580) — итальянский архитектор, теоретик. Крупнейший представитель архитектуры Возрождения; *Джонс, Иниго* (1573 – 1652) — английский архитектор и театральный декоратор. Декорации Джонса предназначались для постановок «пьес-масок» Б. Джонсона, Т. Хейвуда и других. [↑](#endnote-ref-118)
252. *Маренцио, Лука* (1533 – 1599) — итальянский композитор, автор цикла музыкальных мадригалов. [↑](#endnote-ref-119)
253. «Клаудиан» — пьеса У. Уилса (1885); *Барретт, Уилсон* (1846 – 1904) — английский актер, драматург, романист и театральный деятель. [↑](#endnote-ref-120)
254. *Пейджет, Генри Марриотт* (1856 – 1936) — английский художник и иллюстратор. [↑](#endnote-ref-121)
255. В квадратных скобках приводятся отдельные слова и выражения, содержавшиеся в устной речи Крэга. — *Примеч. Ф. Стигмюллера*. [↑](#footnote-ref-136)
256. Текст дается по изданию: «Your Isadora». The love story of Isadora Duncan and Gordon Craig. Ed. by Francis Steegmuller. New York, 1974, p. 357 – 363 («Твоя Айседора». История любви Айседоры Дункан и Гордона Крэга. Сост. Френсис Стигмюллер. В дальнейших ссылках: «Твоя Айседора», с. …). Впервые опубликовано в лондонском журнале «Listener» 5 июня 1952 г. Книга вышла к столетию со дня рождения Айседоры Дункан и целиком посвящена сложным человеческим и творческим отношениям Айседоры Дункан и Гордона Крэга. Составителем книги широко использована их переписка.

     *Дункан, Айседора* (1877 – 1927) — американская танцовщица. Одна из основоположниц танца модерн. Резко выступала против школы классического танца, выдвигала принципы общедоступности танцевального искусства, пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали бы красоту естественных движений человеческого тела. Идеалом Дункан служили древнегреческие фрески, вазопись и скульптура. В танце Айседора Дункан использовала музыку Бетховена, Глюка, Шопена, Чайковского и других композиторов, для танца не предназначенную. Первые выступления Дункан состоялись {377} в Будапеште (1903) и Берлине (1904). В России выступила в 1904 г., затем приезжала неоднократно (1905 – 1913). После Великой Октябрьской социалистической революции Дункан была одной из первых среди зарубежных артистов, приветствовавших Советское государство. В 1921 г. Дункан приехала в Москву и 7 ноября 1921 г. приняла участие в торжественном вечере в Большом театре, на котором присутствовал В. И. Ленин. Выступление состоялось с первыми обученными ею детьми. В 1922 г. Дункан вышла замуж за Сергея Есенина, приняла советское гражданство и организовала студию, которая просуществовала до 1949 г. (после отъезда Айседоры Дункан из СССР в 1924 г. студией руководила ее приемная дочь Ирма Дункан). Гордон Крэг впервые увидел выступление Айседоры Дункан в Берлине в 1904 г., о чем рассказывается как в книге Эдварда Крэга, так и в неопубликованной рукописи самого Гордона Крэга, названной им «Книга Топси» («твоя Топси» — так часто подписывала Дункан свои многочисленные письма и записки Крэгу, посылавшиеся со всех краев света, где она выступала). Эта книга — своего рода лирический дневник Крэга, посвященный личности и творчеству Айседоры Дункан. [↑](#endnote-ref-122)
257. *Тальони, Мария* (1804 – 1884) — итальянская балерина, балетмейстер и педагог. В историю балета вошла как выдающаяся создательница главной партии в балете «Сильфида» (1832, Париж), в которой впервые использовала танец на пуантах как новое средство выразительности. В 1837 – 1842 гг. балерина ежегодно выступала в Петербурге; *Эльслер, Фанни* (1810 – 1884) — австрийская балерина. Ведущая представительница романтического балета. В 1848 – 1850 гг. выступала в России. [↑](#endnote-ref-123)
258. «Песни невинности» создавались Блейком приблизительно между 1784 – 1790 гг., впервые награвированы им в 1789 г. (31 лист). [↑](#endnote-ref-124)
259. *Бодлер, Шарль* (1821 – 1867) — французский поэт-символист. [↑](#endnote-ref-125)
260. *Новер, Жан Жорж* (1727 – 1810) — французский балетмейстер, реформатор и теоретик хореографического искусства; *Блазис, Карло* (1795 – 1878) — итальянский артист балета, балетмейстер, педагог; *Петипа, Мариус Иванович* (1818 – 1910) — русский балетмейстер и педагог. В России с 1847 г. В 1869 – 1903 гг. — главный балетмейстер петербургской балетной труппы. [↑](#endnote-ref-126)
261. *Дельсарт, Франсуа* (1811 – 1871) — французский певец, педагог, композитор и теоретик сценического движения и вокала. Первым научно обосновал телодвижения человека и дал каждому из них название. Стремился уяснить, каким образом движение служит материалом художественной образности. Критерий выразительности Дельсарт видел в соответствии силы и скорости движений их эмоциональному содержанию. Свой метод овладения контролем над двигательным аппаратом Дельсарт применял для обучения людей разных профессий — скульпторов, художников, врачей, священников, музыкантов, артистов. В числе его учеников были Ж. Бизе, Рашель. Основополагающее значение имело учение Дельсарта для танца модерн, получив непосредственное развитие в творчестве создателей этого направления — в частности, швейцарского композитора и музыкального педагога Э. Жак-Далькроза (1865 – 1950). Несомненно, и Айседоре Дункан должны были быть близки многие мысли Дельсарта. [↑](#endnote-ref-127)
262. *Берар, Кристиан Жак* (1902 – 1949) — французский живописец, театральный художник, книжный иллюстратор. Берар был известным модельером и мастером театрального костюма. Сотрудничал с крупнейшими балетмейстерами: С. Лифарем, М. Фокиным, Дж. Баланчиным, Р. Пети и другими. Много работал для драматического театра и кино (с режиссерами Л. Жуве, Ж.‑Л. Барро). [↑](#endnote-ref-128)
263. Печатаются по тексту книги «Твоя Айседора», с. 267 – 269, 281 – 283. При составлении комментариев использованы примечания составителя книги «Твоя Айседора» Френсиса Стигмюллера. Вся датировка, указания на место отправления и отдельные приписки принадлежат самому {378} Крэгу, однако сделаны им много позже — в 1944 году, — очевидно, когда Крэг в очередной раз разбирал свой архив. [↑](#endnote-ref-129)
264. Приписка Крэга 1944 года: «Не отослано. Получил от нее письмо, в котором не было и на гран любви, — так зачем же посылать это». [↑](#footnote-ref-137)
265. «Первый Дуччи» (Джино) был почтальоном и гравером-любителем, владельцем собственного маленького печатного станка. Он оборудовал его на вилле Крэга и в свободное время печатал на нем заголовки, экслибрисы. «Второго Дуччи», как явствует из последующего текста, звали Бруно. [↑](#endnote-ref-130)
266. Майкл Карр и его жена недолгое время вели хозяйство Крэга. [↑](#endnote-ref-131)
267. Приписка Крэга: «Да. Она приезжала на один день и уехала вся в слезах. Я помню. ЭГК. 1944». [↑](#endnote-ref-132)
268. Что это было за «представление для детей» — неизвестно. [↑](#endnote-ref-133)
269. Следует пространная приписка Крэга: «Я написал это письмо от 24 октября 1907 года и другие письма, датированные сентябрем, октябрем, ноябрем и декабрем, в Иль Сантуччио, недалеко от Флоренции, на Виа сан Леонардо. На заднем дворе нашего дома росли оливы; за ними начиналась маленькая площадь, уходящая на склон холма. На этой площади работали крестьяне со своими стогами сена, сушеными бобами и связками оливок. Вся эта деятельность начиналась каждый сезон, как по часам. Итак, у меня был маленький собственный садик.

     Я переехал сюда из коттеджа Лёзера где-то до 15 сентября 1907 года…

     У меня было несколько стульев и столов и пустых ящиков… Купил по дешевке несколько кроватей.

     Дорога шла вверх от центра Флоренции, я часто прогуливался по ней на ужин в город и поздно вечером обратно, на это уходило три четверти часа. Я был молод…

     Именно в этом доме я создал первые черные фигуры — был ли это Голод? Гамлет и Демон, Электра, Моисей, Гекуба. Танцующая девочка, Девочка на шаре и т. д.

     Именно из этого дома я направил миссис Карр к мадам Дузе и послал Дузе в подарок несколько гравюр.

     Именно здесь я начал работать над ширмами для сцены, здесь я написал многие статьи для “Маски”.

     Здесь я создал многие гравюры на дереве (они были опубликованы не только в 1907 году, но и в марте 1908‑го).

     Итак, именно здесь я много и успешно работал.

     Именно здесь я испытал, что значит быть покинутым друзьями.

     Молодой Бруно оказался хорошим парнем, хотя однажды вечером, решив произвести на меня впечатление, он инсценировал грабеж, изображая и разбойника, и его преследователя, и раненную им жертву, как будто кто-то влез в окно, — все было в полном беспорядке, но ничего не украдено.

     Я славно поработал на Сац Леонардо». [↑](#endnote-ref-134)
270. Пометка Крэга: «На Виа Сан Леонардо». В биографии своего отца Эдвард Крэг пишет: «На холме становилось очень холодно, и Крэг нашел более теплое жилье в городе, с видом на реку Арно, недалеко от знаменитого Понте Веккьо. Новый адрес был — Лунг Арно Аччиайоли, 2; однако он продолжал приезжать в Иль Сантуччио, куда старый рабочий приходил в солнечные дни помогать ему». [↑](#endnote-ref-135)
271. Пометка Крэга: «Карры не так долго». Эдвард Крэг пишет: «Майкл Карр и его жена не получали денег неделями, и Майкл был так изнурен работой и постоянным недоеданием, что они были вынуждены оставить Крэга». [↑](#endnote-ref-136)
272. Пометка Крэга: «С А[йседорой] Д[ункан] и с миссис Карр». [↑](#endnote-ref-137)
273. Крэг цитирует письмо Уильяма Блейка от 16 августа 1803 г., где поэт жалуется на свое одиночество и непонятость, обвиняя в этом собственную непохожесть на других людей. Характерно, что Крэг начинает цитату с середины фразы, отвечая таким образом на письмо к нему Айседоры Дункан (июль — август 1907 г., из Цюриха), в котором содержится начало слов Блейка: «Зачем я не похож на других…» (см.: «Твоя Айседора», с. 256). Дункан, так же как и Крэг, любила Блейка и хорошо знала его творчество и грудную судьбу. [↑](#endnote-ref-138)
274. {379} В данный раздел вошли статьи Крэга, публиковавшиеся в разные годы в журнале «Маска» и составившие впоследствии две наиболее значительные его теоретические работы: «Об искусстве театра» (On the Art of the Theatre. London, 1911; книга переиздавалась неоднократно, последнее прижизненное издание датируется 1962 г.) и «Грядущий театр» (The Theatre Advancing. London, 1920). Мы включили, кроме того, в данный раздел этюды «Ступени», из книги Крэга «К новому театру» (Towards a new Theatre. London, 1913), а также одну из статей Крэга, публиковавшихся в 1930‑е гг. («О серьезном театре»). При определении последовательности материалов в настоящем издании составители руководствовались хронологией — каждая статья, вошедшая в ту или иную книгу Крэга, имеет дату первой публикации. Дата, указанная в конце каждой статьи, — это поставленный самим Крэгом год создания данной статьи, что по всегда совпадает с годом ее первой публикации. Некоторые статьи Крэга из-за наличия повторов печатаются в сокращении. [↑](#endnote-ref-139)
275. Этот первый диалог напечатан в 1905 году. Книжечка вскоре разошлась и в последние три года в продаже не появлялась. Она переиздается здесь (речь идет об издании книги «Искусство театра» 1911 года. — *Ред*.) под первоначальным своим названием, хотя я хотел бы озаглавить ее «Искусство театра завтра», потому что в ней речь идет о театре завтрашнего дня. Послезавтра — это уже будущее, а в будущем нам понадобится еще более новый и совершенный театр, чем тот, что описывается здесь. Ведь тогда нашим достоянием станут сверхмарионетка и не выраженная словами драма. Об этом я писал в других разделах настоящего тома. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-138)
276. Этот первый диалог режиссера и театрала вышел, как указывает сам Крэг, в 1905 г. отдельной книгой. Под этим же названием он был включен им в книгу «Об искусстве театра» (Лондон, 1911). Впервые на русском языке опубликован под названием «Сценическое искусство» (СПб., 1905). [↑](#endnote-ref-140)
277. *Шекспир У*. Полн. собр. соч., в 8‑ми т., т. 6, с. 7 – 8. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-139)
278. «Зачем терять время, растолковывая все такому глупцу, как этот “театрал”?» — спросила одна очаровательная особа… и не стала дожидаться ответа. А ответ очевиден: мудрым людям не растолковывают — их слушают. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-140)
279. *Селлер, Людовик* — французский литературный и театральный критик, историк театра. Автор монографии о театре Мольера и других работ. [↑](#endnote-ref-141)
280. *Гете, Иоганн Вольфганг* (1749 – 1832) являлся руководителем Веймарского придворного театра (с 1791 до 1817 г.). Взгляды Гете на сценическое искусство изложены им в «Правилах для актеров» (1803). Значительным вкладом Гете в театральную практику является введение им в Веймарском театре застольных репетиций и занятий с актерами по дикции. Большое значение Гете придавал этическому воспитанию актеров, их культурному развитию; он заложил основы реалистической режиссуры XIX в. [↑](#endnote-ref-142)
281. Вошли в книгу «К новому театру». Четыре наброска, четыре «настроения» — и четыре подписи к ним, чуть-чуть приоткрывающие движение прихотливой фантазии Крэга, его особого видения мира — видения подлинно театрального, ибо «игра», «драма», «пьеса» чудились ему во всем; и если он мог разгадать их смысл — тогда они были ему *интересны*. Вот так, на какой-то миг, оказались интересными для Крэга «ступени», ибо в его воображении они оказались подмостками, на которых разыгралась целая «драма жизни», мгновения, из которых она слагается. «Все в мире — пьеса», — мог бы сказать Крэг, перефразируя слова своего любимого Шекспира. Ибо во всем он умел увидеть «скрытый драматизм»: и в движущихся фигурах людей, и в детской игре, и в величественной архитектуре, и в природе… Умел *прочитать сюжет*, раскрывающийся подчас ему одному. Именно такой *сюжет*, историю без слов, жизнь человеческую, прочерченную от начала до конца, Крэг и передает в рисунках, названных им «Ступенями». Здесь сказалась и давняя, от отца — Годвина — идущая любовь Крэга к архитектуре; особое, одному ему присущее ощущение ее близости театру; уверенность, что ее безмолвие способно быть более красноречивым, нежели иные пышные монологи, ибо скрывает в себе секреты прошлого, тайну жизни ушедших поколений. Быть может, именно об этом повествуют — и *молчат* — его «Ступени»… [↑](#endnote-ref-143)
282. {380} Впервые опубликована в журнале «Маска» (Флоренция, 1908, март, № 1; май – июнь, № 3 – 4). Вошла в книгу «Об искусстве театра». [↑](#endnote-ref-144)
283. Самые крупные роли были сыграны Крэгом сначала не на сцене театра «Лицеум», а в маленьких труппах, с которыми молодой Крэг ежегодно отправлялся в турне по городам Англии. Очевидно, в одном из таких турне Крэг и сыграл впервые роль Макбета. [↑](#endnote-ref-145)
284. Крэг имеет в виду свою первую книгу, изданную в 1905 г. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-141)
285. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми т., т. 7, с. 36. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-142)
286. *Расине, Альберт* (1825 – 1893) — французский художник, автор исследования «Исторический костюм»; *Планше, Джеймс Робинсон* — см. комментарий № 50 к воспоминаниям о Генри Ирвинге [В электронной версии — [105](#_Tosh0007445)]. [↑](#endnote-ref-146)
287. *Виоле-ле-Дюк, Эжен* (1814 – 1879) — французский архитектор и писатель, художник-реставратор. Автор большого числа трудов по истории искусства средних веков и Возрождения. [↑](#endnote-ref-147)
288. *Рембо, Артюр* (1854 – 1891) — французский поэт-символист. В 1870‑е гг. Рембо бывал в Англии. [↑](#endnote-ref-148)
289. Впервые опубликована в журнале «Маска» (Флоренция, 1908, апрель, № 2). Вошла в книгу «Об искусстве театра». Вынесенные в эпиграф слова Э. Дузе взяты из книги: *Саймонс А*. Исследования семи искусств. Лондон, 1907. [↑](#endnote-ref-149)
290. *Де Фос* — голландский режиссер, современник Крэга. В предисловии к первому изданию книги «Об искусстве театра» Крэг среди близких ему людей театра упоминает «Де Фоса из Амстердама»; *Хевеши, Шандор* (1873 – 1939) — венгерский режиссер, драматург, театральный деятель и критик. Автор книг «Искусство сцены», «Подлинный Шекспир», «Театр» и др. Первым в Венгрии поставил пьесы Ибсена, Горького, Зудермана. Крэг упоминает Хевеши в предисловии к лондонскому изданию книги «Об искусстве театра» (1911) среди самых близких ему людей театра — его современников (начиная этот список с «Хевеши из Будапешта»). В свою очередь Хевеши является автором преамбулы к тому же изданию книги Крэга. Мы приводим отрывок из нее (по кн.: *Крэг Э. Г*. Искусство театра. СПб., 1912): «Я полагаю, что Гордон Крэг — величайший из революционеров, какого я когда-либо знал: он требует возвращения к самым старым традициям, о каких мы лишь можем мечтать. Революция и откровение недалеко отстоят друг от друга. Он дает нам и то и другое. Его факел, имеющий целью предать огню наши псевдотеатры, наши чудовищные и варварские комедийные дома, зажжен от священного пламени древнейших искусств. Крэг открыл нам, что в канатном плясуне может оказаться больше театрального искусства, чем в нынешнем актере, читающем роль на память и зависящем от суфлера. Я уверен, что все, кто работал на сцене, по всей Европе, — все творческие души, театральные режиссеры — могут быть лишь чрезвычайно благодарны Гордону Крэгу и должны смотреть на все, что делается или будет делаться в его честь, как на осуществление жизненных интересов истинного театрального искусства.

     За последние сто лет на сцене было два главных деятеля, истребивших почти все, что может быть названо театральным искусством. Эти два деятеля: реалист и машинист. Реалист предлагает всегда имитацию вместо жизни, а машинист — трюки вместо чудес. Таким образом, мы лишились правды и чуда самой жизни, то есть мы утратили главное из того, чем владело искусство. Театральное же искусство как имитация — лишь нежелательное доказательство изобилия жизни и бедности искусства.

     Как в старинном примере с ребенком, который хотел раковиной вычерпать море, так и здесь, удивительные трюки машиниста — они могут быть чудесны, но никогда не окажутся чудом. Летательная машина также чудесна, но птица — это само *чудо*. И для настоящего артиста обыкновенная {381} жизнь есть чудо, а искусство более обильно и более жизненно, чем сама жизнь. Настоящее искусство всегда находят чудеса во всем, что нисколько не кажется чудесным, ибо искусство не имитация, но прозрение.

     Вот великое открытие Гордона Крэга относительно сцены. Он обрел забытую страну чудес с ее дремлющей красой, страну грез и желаний; он отвоевал ее, действуя как настоящий артист — с душою ребенка, со знаниями учащегося и с постоянством любовника. Он оказал величайшую услугу искусству, которым мы так глубоко заинтересованы, и для всех нас большая радость, что он явился к нам со своими переливами красок.

     У него есть поклонники и последователи также в нашей маленькой Венгрии. И, ничуть не унижая великих заслуг и блестящих удач профессора Рейнгардта, мы, венгры, как близкие соседи и хорошие наблюдатели, можем сказать, что почти все, сделанное в Берлине и Дюссельдорфе, в Мюнхене и Манхейме за последние десять лет, может быть названо успехами Крэга».

     В статье «О призраках в трагедиях Шекспира» Крэг приводит одно из высказываний Хевеши, свидетельствующее о подлинной близости их творческих позиций. [↑](#endnote-ref-150)
291. «Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что недозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив ему главу благовониями и увенчав шерстяной повязкой, а сами удовольствуемся, по соображениям пользы, более суровым, хотя бы и менее приятным, поэтом и творцом сказаний, который подражал бы у нас способу выражения человека порядочного и то, о чем он говорит, излагал бы согласно образцам, установленным нами вначале, когда мы разбирали воспитание воинов». — Платон (поскольку весь отрывок, имеющий отношение к нашей теме, слишком велик для того, чтобы перепечатывать его здесь полностью, мы отсылаем читателя к третьей книге «Государства»). — *Примеч. авт*. (*Платон*. Соч. в 3‑х т. т. 3, ч. 1. М., «Мысль», 1971, с. 398 – 399. — *Ред.*). [↑](#footnote-ref-143)
292. Крэг не вполне точно приводит отрывок из письма Флобера к Жорж Санд от декабря 1875 г. У Флобера данная мысль сформулирована следующим образом: «Согласно моему идеалу Искусства, художнику не следует выказывать собственные чувства, он должен обнаруживать себя в своем творении не больше, чем бог обнаруживает себя в природе» (Гюстав Флобер о литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. М., «Худож. лит.», 1984, с. 165). Подобные мысли высказаны Флобером и в других письмах: 1) к Жорж Санд от декабря 1866 г.: «Не надо выводить на сцену собственную особу. Я полагаю, что Великое Искусство научно и безлично» (там же, с. 48); 2) к Мари Репье от августа 1873 г.: «… мне не терпится покончить с театром. Слишком фальшив этот вид искусства, нельзя ничего высказать полностью» (там же, с. 128). Эти мысли Флобера были созвучны убеждениям самого Крэга в период создания книги «Об искусстве театра». [↑](#endnote-ref-151)
293. Крэг цитирует книгу Чарлза Лэма «Чарлз Лэм о Шекспире», глава «Трагедии». [↑](#endnote-ref-152)
294. Крэг цитирует книгу Уильяма Хэзлитта «Персонажи шекспировских пьес», глава «Гамлет». [↑](#endnote-ref-153)
295. *Symons A*. Eleonora Duse. — In: *Symons A*. Studies in Seven Arts. London, 1907, p. 336. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-144)
296. «Все формы совершенны в сознании поэта; однако получены они не путем извлечения или переработки форм, существующих в природе; они взяты из воображения» (Уильям Блейк). — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-145)
297. Впервые опубликована под псевдонимом Джон Бэланс в журнале «Маска» (Флоренция, 1908, т. 1). Вошла в книгу «Грядущий театр». При включении в книгу Крэг текст статьи частично изменил. [↑](#endnote-ref-154)
298. «Я дважды видал марионеток с улицы Вивьен, и они доставили мне огромное удовольствие. Я им безмерно благодарен за то, что они заменили собой живых актеров. По правде сказать, актеры портят мне впечатление от пьесы. Я имею в виду хороших актеров. Меня еще устроили бы актеры похуже. Но превосходных артистов, таких, как во “Французской комедии”, я решительно не выношу! Их талант слишком велик; он заслоняет собой все! Видишь только их». [↑](#footnote-ref-146)
299. «Я уже как-то признавался: люблю марионеток, а особенно мне нравятся куклы господина Синьоре. Те, кто их делает, — артисты; те, кто их показывает, — поэты. Полные наивного изящества и божественной угловатости, они — словно статуи, которые согласились побыть куклами, и можно лишь восхищаться, глядя, как эти маленькие идолы разыгрывают пьесы… Эти марионетки похожи на египетские иероглифы, то есть на нечто таинственное и чистое, и когда они разыгрывают пьесу Шекспира или Аристофана, мне кажется, будто священные письмена постепенно покрывают стены храма, запечатлевая мысль поэта» (*Франс А*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 8. М., Гослитиздат, 1960, с. 175 – 176). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-147)
300. «Не прошло и часа с тех пор, как в Пти-театре опустился занавес, скрыв от наших глаз гармоничную группу вокруг Фердинанда и Миранды. Я до сих пор очарован и, по выражению Просперо, “вновь переживаю, что мне случилось пережить с тех пор, как я попал на этот остров”. Какой прелестный спектакль! И как это верно, что изысканные вещи изысканны вдвойне, когда они бесхитростны». (Речь идет о постановке «Бури» У. Шекспира. — *Ред*.). [↑](#footnote-ref-148)
301. *Брюнетьер, Фердинанд* (1849 – 1906) — французский историк литературы и критик. Автор книги «Эпохи французского театра», посвященной театру Франции XVII – XIX вв.; *Берк, Эдмунд* (1729 – 1779) — английский публицист и философ. [↑](#endnote-ref-155)
302. Иначе говоря, тогда, когда Жизнь была настолько серьезна, что войны можно было с успехом вести, не останавливая всех прочих жизненных дел. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-149)
303. *Поэл, Уильям* (1852 – 1943) — английский актер и режиссер, вошедший в историю английского театра своими выступлениями против «постановочно-декоративной» интерпретации произведений Шекспира, которой отличались многие спектакли второй половины XIX в. (Генри Ирвинга, Герберта Бирбома Три и других). Поэл предлагал вернуть театральному искусству условность, присущую елизаветинской сцене. В 1894 г. он организовал «Елизаветинское сценическое общество» которое немало способствовало обновлению английского сценического языка. [↑](#endnote-ref-156)
304. Крэг имеет в виду «Старинный театр», созданный в Петербурге в 1907 г. известным русским драматургом, режиссером, теоретиком и историком театра Н. Н. Евреиновым (1879 – 1953) совместно с Н. В. Дризеном. Спектакли «Старинного театра» являлись реконструкцией представлений французского средневековья, испанского Возрождения. Театр существовал в 1907 – 1908 и 1911 – 1912 гг. Возможно, Крэг видел его спектакли во время своего пребывания в России. [↑](#endnote-ref-157)
305. {382} Вошла в кишу «Об искусстве театра». Именно об этом «Диалоге» Крэг пишет Станиславскому в письме от 11 сентября 1909 г. (в наст. изд. [письмо № 6](#_Toc336608772)). [↑](#endnote-ref-158)
306. «Другой остров Джона Булля» — пьеса Б. Шоу (поставлена в театре «Ройял Корт» 1 ноября 1904 г. Харли Гренвилл-Баркером). [↑](#endnote-ref-159)
307. Речь ждет об Эллен Терри. [↑](#endnote-ref-160)
308. *Джонс, Генри Артур* (1851 – 1929) — английский драматург. Был одним из ближайших предшественников, а затем соратников Шоу. Автор большого числа пьес, а также кн.: «Возрождение английской драмы», «Основы национальной драмы», «Театр идей». [↑](#endnote-ref-161)
309. Крэг имеет в виду Московский Художественный театр, с которым он познакомился в период, разделяющий два «Диалога». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-150)
310. Имеются в виду персонажи комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-151)
311. *Херкомер, Хьюберт* (1849 – 1914) — английский живописец, профессор Оксфорда. Основатель Школы Херкомера, способствовавшей художественному образованию и воспитанию. [↑](#endnote-ref-162)
312. Третьим руководителем Крэг считал Л. А. Сулержицкого. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-152)
313. *Гауптман, Герхарт* (1862 – 1946) — немецкий писатель, глава немецкого натурализма; *Зудерман, Герман* (1857 – 1928) — немецкий писатель, после Гауптмана — наиболее видный представитель натурализма в немецкой литературе; *Д’Аннунцио, Габриеле* (1853 – 1938) — итальянский писатель. Драма «Мертвый город» написана в 1898 г. [↑](#endnote-ref-163)
314. Перефразировка известного евангельского изречения: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-153)
315. О проектируемом для Лондона Национальном театре см. комментарий № 54 к воспоминаниям о Генри Ирвинге [В электронной версии — [109](#_Tosh0007446)]. [↑](#endnote-ref-164)
316. *Уиндхем, Чарлз* (1837 – 1919) — английский актер, режиссер, драматург. В разные годы выступал на сцене с Э. Терри и Г. Ирвингом. Запечатлен на гравюре, выполненной Гордоном Крэгом, в роли Сирано де Бержерака в пьесе Э. Ростана. *Бурчьер, Артур* (1863 – 1927) — английский актер и режиссер; *Гроссмит, Уидон* (1852 – 1919) — английский актер и критик. Автор книги воспоминаний «От студии к сцене»; *Мод, Сирил* (1862 – 1951) — английский актер и режиссер. [↑](#endnote-ref-165)
317. Крэг имеет в виду приобретенный Сарой Бернар в 1898 г. театр на площади Шатле, который получил название «Театра Сары Бернар»; *Антуан, Андре* (1858 – 1943) — французский режиссер, актер, теоретик театра. В 1887 – 1894 гг. — руководитель «Свободного театра», в 1897 – 1906 г. — руководитель Театра Антуана, в 1906 – 1914 гг. — директор театра «Одеон». [↑](#endnote-ref-166)
318. Московскому Художественному театру, наиболее совершенно организованному театру в Европе с его самой совершенной постановкой дела, потребовалось десять лет, чтобы достичь нынешнего совершенства, и только на десятом году своего существования он начал приносить скромный доход. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-154)
319. Вошла в книгу «Об искусстве театра». [↑](#endnote-ref-167)
320. *Миддлтон, Томас* (1570 – 1627) — английский драматург-елизаветинец. [↑](#endnote-ref-168)
321. По-видимому, Крэг цитирует работу Шандора Хевеши, вошедшую впоследствии в его книгу «Подлинный Шекспир» (1919). [↑](#endnote-ref-169)
322. *Метерлинк, Морис* (1862 – 1949) — бельгийский драматург, поэт. Его эстетические взгляды 1890‑х гг. изложены в статье «Трагизм повседневной жизни», вошедшей в его сборник эссе «Сокровище смиренных». Главной задачей театра Метерлинк считал воспроизведение мгновений, когда человек общается с таинственными сферами духа. В 1910‑е гг. эти мысли были близки поискам самого Крэга. Сближая с Метерлинком Шекспира, проясняя и углубляя Шекспиром отдельные положения собственной теории театра и теории своего бельгийского современника, Крэг вводил Шекспира в орбиту поисков символистского искусства начала XX в. В то же время Крэг никогда не хотел и не мог ставить драмы Метерлинка; перекличка шла только в сфере теоретических изысканий, проектов на будущее. [↑](#endnote-ref-170)
323. Крэг цитирует книгу Уильяма Хэзлитта «Персонажи шекспировских пьес», глава «Макбет». [↑](#endnote-ref-171)
324. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми т., т. 7, с. 30. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-155)
325. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми т., т. 6, с. 40. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-156)
326. {383} Вошла в книгу «Об искусстве театра». [↑](#endnote-ref-172)
327. *Карлейль, Томас* (1795 – 1881) — английский философ, историк и эссеист. [↑](#endnote-ref-173)
328. Вошла в книгу «Грядущий театр». [↑](#endnote-ref-174)
329. Впервые опубликована в журнале «Маска» (Флоренция, 1908, сентябрь, № 7). Вошла в книгу «Об искусстве театра». Примечание Крэга 1912 г. написано к новому изданию книги. [↑](#endnote-ref-175)
330. «Искусство театра. Диалог первый». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-157)
331. Крэг цитирует статью Гете «Шекспир, и несть ему конца!». [↑](#endnote-ref-176)
332. *Шекспир У*. Полн. собр. соч. в 8‑ми т., т. 6, с. 110. *— Ред*. [↑](#footnote-ref-158)
333. «… Я с большой радостью обнаружил, что могу присоединиться к мнению Тика [*Тик, Людвиг* (1773 – 1853) — немецкий писатель-романтик. В сноске — цитата из статьи Гете «“Заметки драматурга” Людвига Тика». — *Ред*.], когда он выказывает себя горячим сторонником идеи единства неделимости и неприкосновенности пьес Шекспира и настаивает на том, чтобы они исполнялись полностью и без каких бы то ни было исправлений или изменений» (Гете). — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-159)
334. *Грассо, Джованни* (1873 – 1930) — итальянский актер. [↑](#endnote-ref-177)
335. Вошла в книгу «Грядущий театр». (Печатается с сокращениями.) [↑](#endnote-ref-178)
336. «Бхагавадгита» — памятник религиозно-философской мысли Древней Индии, часть 6‑й книги «Махабхараты» (философская основа индуизма). [↑](#endnote-ref-179)
337. Опубликована в журнале «Драма» (Лондон, 1931, февраль). [↑](#endnote-ref-180)
338. Имеется в виду первое издание книги «Искусство театра» (1905). [↑](#endnote-ref-181)
339. *Кочрен, Чарлз* (1872 – 1951) — английский режиссер и актер. Дебютировал в Нью-Йорке. Первая режиссерская работа в Лондоне датируется 1902 г. [↑](#endnote-ref-182)
340. Неправильное представление Крэга о роли Вл. И. Немировича-Данченко в руководстве МХТ объясняется, очевидно, тем, что в качестве постановщика «Гамлета» вместе с Крэгом выступал Станиславский, а Немирович-Данченко как режиссер был Крэгу незнаком. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-160)
341. *Эпстайн, Джейкоб* (1880 – 1959) — американский и английский скульптор. [↑](#endnote-ref-183)
342. «Непокорным ирландцем» Крэг, очевидно, называет Б. Шоу. [↑](#endnote-ref-184)
343. Печатается по книге «Об искусстве театра» (глава «Театр в России. Германии и Англии»). Джон Семар — один из псевдонимов Крэга, наиболее часто употребляемый им в журнале «Маска». [↑](#endnote-ref-185)
344. А. Г. Коонен играла в спектакле МХТ «Синяя птица» М. Метерлинка роль Митиль (премьера 1908 г.). [↑](#endnote-ref-186)
345. «Враг народа» — драма Г. Ибсена; в МХТ шла под названием «Доктор Штокман» (пост. 1900; режиссеры К. С. Станиславский и В. В. Лужский, художник В. А. Симов). [↑](#endnote-ref-187)
346. {384} Впервые опубликованы в журнале «Маска» (Флоренция, 1915, май, № 2). Печатаются по книге: *Senelick L*. Gordon Craig’s Moscow «Hamlet». A Reconstruction. Westport, London. 1982 (*Сенелик Л*. Московский «Гамлет» Гордона Крэга. Реконструкция. Вестпорт — Лондон, 1982). [↑](#endnote-ref-188)
347. Подлинники писем Крэга Станиславскому хранятся в Музее МХАТ, фонд КС, № 2111, 2113 – 2117, 2120, 2124 – 2127, 2129. [↑](#endnote-ref-189)
348. Ответ на телеграмму Станиславского от 28 апреля 1908 г. [↑](#endnote-ref-190)
349. Данное письмо переведено Л. А. Сулержицким. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-161)
350. Письмо адресовано Дирекции МХТ, но, по существу, обращено к Станиславскому, хранится в фонде КС. Дирекцией Крэг называет Правление МХТ. [↑](#endnote-ref-191)
351. «Школа», о которой во многих письмах и статьях разных лет пишет Крэг, реально существовала во Флоренции в помещении Арены Гольдони в течение нескольких месяцев накануне первой мировой войны. [↑](#endnote-ref-192)
352. Речь идет о школе, открытой в Париже Айседорой Дункан. Вот что писал о ней Станиславский в письме Сулержицкому (июнь 1909 г.): «Видел танцующих на сцене детей, видел ее класс. Увы, из этого ничего не выйдет. Она никакая преподавательница… Ей надо танцевать, а школы пусть открывают другие. И тут прав Крэг» (Собр. соч., т. 7, с. 438). Несомненно, что Крэгу Станиславский писал что-то аналогичное. [↑](#endnote-ref-193)
353. Elisabeth — сестра Айседоры Дункан. [↑](#endnote-ref-194)
354. Здесь Крэг, несомненно, говорит уже о собственной «школе». [↑](#endnote-ref-195)
355. Крэг благодарит Станиславского за присланные ему деньги. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-162)
356. *Румянцев Н. А*. — член Правления МХТ, с 1902 по 1925 г. заведовал административно-финансовой частью театра. [↑](#endnote-ref-196)
357. Крэг имеет в виду второй диалог театрала и режиссера, который действительно в основном посвящен МХТ. Диалог вошел в книгу «Об искусстве театра» 1911 г. [↑](#endnote-ref-197)
358. Открытка Крэга (так же как письма № 8 и 9) адресована в Кисловодск. В начале августа 1910 г. Станиславский в Кисловодске заболел тяжелой формой брюшного тифа. [↑](#endnote-ref-198)
359. *Руше, Жак* (1862 – 1957) — французский театральный деятель, бывший в разные годы руководителем многих парижских театров. Его книга «Современное искусство театра» вышла в Париже в 1910 г. [↑](#endnote-ref-199)
360. Крэг имеет в виду первый открытый «капустник» МХТ, на котором он присутствовал в Москве 8 марта 1910 г. Станиславский изображал «директора цирка», Вишневский — «умную лошадь». [↑](#endnote-ref-200)
361. Письмо послано в Рим, где в это время находился на отдыхе Станиславский. [↑](#endnote-ref-201)
362. {385} Подлинники писем Крэга Сулержицкому хранятся в Музее МХАТ № 10090/29, 10090/30, 10090/32, 10090/35, 10090/36.

     Даты писем № 1 – 5 (недатированных) устанавливаются предположительно, по сопоставлению с перепиской других лиц 1909 г. В частности, датировка письма № 3 определена по упоминанию в нем лондонского спектакля «Синяя птица» (см. об этом же [письмо Крэга Станиславскому № 4](#_Toc336608770)).

     Письмо от 23 сентября 1910 г. приводится по книге: Л. А. Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., «Искусство», 1970, с. 464. [↑](#endnote-ref-202)
363. «Изменить его совершенно». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-163)
364. Подлинники писем Крэга Лилиной хранятся в Музее МХАТ, фонд КС, № 16657, 16658. [↑](#endnote-ref-203)
365. Дата этого письма устанавливается по обозначению места отправки — Париж (именно в феврале 1911 г. Крэг находился в Париже в бедственном финансовом положении, о чем Сулержицкий писал Станиславскому в Италию). Вся «денежная ситуация», которую Крэг описывает в этом письме, становится абсолютно понятной из материалов, данных в Приложениях. [↑](#endnote-ref-204)
366. Крэг ошибается, полагая, что Станиславский к этому моменту что-либо писал о нем: кроме многочисленных упоминаний имени Крэга в переписке, в работах Станиславского этих лет о нем не говорится. [↑](#endnote-ref-205)
367. В этом письме речь идет о книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», в частности о главе «Дункан и Крэг». Свои воспоминания Станиславский писал во время гастролей Художественного театра в странах Западной Европы и Соединенных Штатах Америки (1922 – 1924 гг.). Триумфальный успех гастролей МХТ побудил американских издателей предложить Станиславскому написать театральные мемуары. Станиславский принял предложение и в марте 1923 г. начал писать книгу. В мае 1924 г. она вышла в свет на английском языке в Пью Йорке. По возвращении в Москву осенью 1924 г. Станиславский тут же приступил к подготовке русского издания, и в радикально переработанном виде книга вышла в Москве летом 1926 г. Что же касается замечаний Крэга:

     1) В первоначальном английском тексте Станиславский действительно ошибочно называет отцом Крэга «известного архитектора Крэга»; однако ирландцем Станиславский именует не отца Крэга, а его самого (в русском тексте отец Крэга не фигурирует).

     2) Там же Станиславский действительно говорит, что Дункан «много писала ему обо мне и о нашем театре» — в русском тексте изменено: «она писала ему обо мне и о нашем театре».

     3) Что касается злополучных ширм, то Станиславский действительно пишет о том, как они развалились за час до премьеры. Примечательно, что в издании «Моей жизни в искусстве» 1936 г. — последнем при жизни Станиславского — была сделана купюра и этот неприятный для Крэга эпизод снят (возможно, вследствие именно письма Крэга к М. П. Лилиной). Во всех последующих изданиях книги на русском языке купюра была восстановлена. [↑](#endnote-ref-206)
368. Hokum — эффектная сцена *(англ.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-164)
369. Письма Крэга Книппер-Чеховой публикуются по кн.: Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Ч. 2. М., «Искусство», 1972, с. 104 – 106, 181 – 183, 252 – 253. [↑](#endnote-ref-207)
370. {386} Обычное обращение Крэга к Книппер-Чеховой было «Храм-Книппер» или просто «Храм» («Temple-Knipper»). [↑](#endnote-ref-208)
371. Текст написан на открытке с видом панорамы Флоренции. [↑](#endnote-ref-209)
372. Первоначально, согласно распределению ролей от 31 января 1909 г., на роль Гертруды была назначена М. Г. Савицкая (которая тяжело болела и скончалась 27 марта 1911 г.). [↑](#endnote-ref-210)
373. Давняя идея Крэга о «сильном Гамлете» (см. беседу Крэга со Станиславским в Приложениях, [с. 350](#_page350)). [↑](#endnote-ref-211)
374. Короля играл Н. О. Массалитинов, Полония — В. В. Лужский, Лаэрта — Р. В. Болеславский, Тень отца Гамлета — Н. А. Знаменский. [↑](#endnote-ref-212)
375. Крэг имеет в виду свою книгу об Эллен Терри (Лондон, 1931) — см. наст. изд., с. [47](#_page047) – [88](#_page088). [↑](#endnote-ref-213)
376. Речь идет о гастролях в Москве труппы Шекспировского Мемориального театра (с 1961 г. — Королевский Шекспировский театр), состоявшихся в 1955 г. Был показан «Гамлет» в постановке Питера Брука. В роли Гамлета — Пол Скофилд. Гастроли проходили на улице Москвина в здании филиала МХАТ. [↑](#endnote-ref-214)
377. Айседора Дункан погибла 14 сентября 1927 г. в автомобильной катастрофе, по дороге в Ниццу. Ее шарф, развеваемый ветром, затянуло в колесо машины, и он задушил ее. [↑](#endnote-ref-215)
378. Подлинники писем Крэга Коонен хранятся в ЦГАЛИ (ф. 2768, оп. 1, ед. хр. 285). [↑](#endnote-ref-216)
379. Место отправления письма — Париж — устанавливается по упоминанию о встрече с Сулержицким, который в это время ставил в Париже «Синюю птицу». [↑](#endnote-ref-217)
380. Текст написан на открытке с изображением картины Сандро Боттичелли «Юдифь» (Флоренция, галерея Уффици). Можно предположить, что открытка отправлена из Флоренции. [↑](#endnote-ref-218)
381. Дата отправления письма устанавливается по упоминанию его Коонен в своей книге «Страницы жизни», где она пишет, что получила его в Париже во время гастролей Камерного театра. Театр выехал в Париж 21 февраля 1923 г. «Новой Рашель» французские критики назвали А. Коонен после исполнения ею роли Адриенны Лекуврер, которую когда-то играла на парижской сцене знаменитая французская актриса. После Парижа театр выехал в Берлин, вслед за чем состоялось турне по городам Германии. Ни в Мадриде, ни в Англии театр не был. [↑](#endnote-ref-219)
382. Отрывок из этого письма Коонен также приводит в своей книге, однако ошибается, полагая, что Крэг прислал ей его после своего второго приезда в Москву в 1935 г.: как понять иначе слова Крэга: «Я бы хотел {387} увидеть Вас на сцене, но Москва далеко…»? Брошюра, которая упоминается в письме, вышла в Берлине во время гастролей Камерного театра (1923 г.), знакомя немецких зрителей с его спектаклями и актерами. За эту же брошюру Крэг благодарит Коонен в следующей записке, которая им не датирована. [↑](#endnote-ref-220)
383. «Гастроли в Немецком театре. Берлин» *(нем.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-165)
384. Премьера «Грозы» А. Н. Островского состоялась позже — 18 марта 1924 г. — однако, очевидно, Коонен и Таиров писали Крэгу о ее подготовке. [↑](#endnote-ref-221)
385. Здесь игра слов: английское название пьесы Шекспира «Буря» — «The Tempest» — может быть переведено и как «гроза». [↑](#endnote-ref-222)
386. Подлинник письма Крэга Таирову хранится в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 870). О спектаклях Камерного театра Крэг знал лишь понаслышке — по отзывам прессы и письмам А. Г. Коонен. Впоследствии, увидев их в 1935 г. в Москве, он их высоко оценил. Примечательно, что он принял спектакль Таирова «Египетские ночи» (постановка 1934 г.) — смелую композицию по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу: «Режиссерский замысел… может казаться спорным и дискуссионным лишь до того, как увидишь этот спектакль на сцене. Я увидел спектакль — реальный факт осуществления этого замысла. И для меня пьеса Шоу оказалась великолепным прологом, который помог мне зрительно воспринять трагедию Шекспира и сложную линию развития характера Клеопатры» («Театральная декада», М., 1935, № 11, с. 10); «Я не был разочарован спектаклем “Египетские ночи”, который много критикуют в Москве. Спектакль мне в общем понравился — смелость Таирова всегда производила на меня впечатление. Он возмущает многих, но современный режиссер, кто бы он ни был, слышит критику от многих людей, не умеющих мыслить. Я согласен с теми, кто считает, что главой театра должен быть драматург. Но он будет им только тогда, когда придет в театр и останется там. До сих пор нашлось еще мало драматургов, которые отдали бы свою жизнь театру. Вот почему теперь во всем мире режиссер приобрел такое значение: он день и ночь работает для своего театра; он делает все возможное в ожидании драматурга-режиссера, запоздание которого уже вызывает некоторую тревогу. Поэтому больше уважения к режиссерам!» («За рубежом», 1935, 5 ноября, № 31 (99), с. 707. Цит. по кн.: *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова. М., «Искусство», 1970, с. 140.) Характерно, что Таиров, напротив, не принимал теоретических умозаключений Крэга — полемика с ним проходит сквозь многие работы Таирова. [↑](#endnote-ref-223)
387. Письма Крэга Бирман печатаются по кн.: *Бирман С*. Судьбой дарованные встречи. М., «Искусство», 1971 (глава «Трагедия невоплощенности», с. 231, 239 – 241). [↑](#endnote-ref-224)
388. Речь идет о спектакле МХАТ 2‑го «Испанский священник» по пьесе Джона Флетчера. Бирман была режиссером спектакля и исполнительницей роли Виоланты. С. В. Гиацинтова играла Амаранту. [↑](#endnote-ref-225)
389. В книге С. Г. Бирман «Судьбой дарованные встречи», откуда взяты публикуемые нами письма Крэга, здесь — замечание Бирман: «Как это Крэг не знал, что Л. А. Сулержицкий умер в 1916 году? Как смел этого не знать? Ведь Крэг и Сулержицкий считались друзьями». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-166)
390. Крэг не получил от Сулержицкого «после 1912 года» ни единого письма; он даже не заметил, как жестоко обидел его перед самой премьерой «Гамлета», в который Сулержицкий вложил столько труда (см. письмо Сулержицкого Станиславскому — Приложения, с. [360](#_page360) – [361](#_page361)). [↑](#endnote-ref-226)
391. {388} На предыдущее письмо Бирман ответила и, как она пишет, сразу подучила вот это — третье, и последнее в своей жизни, — письмо Крэга. Бирман пишет: «Очевидно, дурная привычка у меня — не хранить черновиков. Вот так, например, я не сохранила черновика единственного своего письма Крэгу. И сейчас пытаюсь вспомнить, хоть с приблизительной точностью, что же я писала ему? Смутно высвечивается (теперь уже через три с лишним десятка лет), что я (почему-то?) писала о ранимости человеческого сердца, если человек не сумеет защитить его неким панцирем, противодействующим ножевым и всяческим ударам? И что-то о защитном качестве юмора? Да. Что-то вроде этого я писала. Мне не понятно, как это случилось, что Крэгу, совершенно мне незнакомому, могла написать то, что не всегда бы решилась сообщить родному человеку. И так же он с доверием необыкновенным писал мне, совершенно незнакомой. Может быть, потому и писал, что была я ему совершенно незнакомой» (*Бирман С*. Судьбой дарованные встречи, с. 240). [↑](#endnote-ref-227)
392. Здесь замечание Бирман: «Вот эти слова относятся только к Дженни Афиногоновой» (которая помогла ей перевести письмо Крэгу). — *Ред*. [↑](#footnote-ref-167)
393. Замечание Бирман: «Слово “подлый” написано Крэгом по-русски». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-168)
394. Замечание Бирман: «Крэгу понравилось искусство Михоэлса и Зускина». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-169)
395. Эти планы Крэга осуществились: в октябре 1935 г. в двух лондонских журналах — «London Mercury» и «Drama» — вышли его статьи, посвященные русскому театру, [«Русский театр сегодня»](#_Toc336608816) и [«Несколько недель в Москве»](#_Toc336608823) (см. наст. изд.). [↑](#endnote-ref-228)
396. Замечание Бирман: «Опять Сулержицкий!» — *Ред*. [↑](#footnote-ref-170)
397. Подлинники писем Крэга Эйзенштейну хранятся в ЦГАЛИ (ф. 1923. Эйзенштейн, оп. 1, ед. хр. 1884). [↑](#endnote-ref-229)
398. Непонятно, о каком Центре пишет Крэг. Что касается Эйзенштейна, то он действительно находился в Одессе и Ялте в августе — октябре 1936 г., когда были возобновлены съемки фильма «Бежин луг» (незаконченные). [↑](#endnote-ref-230)
399. Очевидно, Крэг имеет в виду свою статью «Русский театр сегодня», опубликованную в журнале «London Mercury» в октябре 1935 г. В ней об Эйзенштейне говорится лишь: «Я познакомился с Эйзенштейном» — как пишет Крэг в данном письме, «три гордых слова, без какой бы то ни было суеты». [↑](#endnote-ref-231)
400. Как свидетельствует летопись жизни и творчества Эйзенштейна, в Париж в 1937 г. он не ездил. [↑](#endnote-ref-232)
401. Подлинники писем Крэга Алперсу хранятся в архиве Б. В. Алперса. Впервые они были опубликованы в журнале «Театр» (1984, № 9, с. 102 – 104). Вошли в книгу: *Алперс Б. В*. Искания новой сцены. М., «Искусство», 1985, с. 349 – 352. [↑](#endnote-ref-233)
402. Порция ветчины *(нем.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-171)
403. Прекрасны *(нем.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-172)
404. Совершенно прекрасны *(нем.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-173)
405. В архиве Б. В. Алперса хранится несколько гравюр, присланных ему Крэгом. На одной из них — надпись: «Такому настоящему другу искусства — с восхищением и пониманием. Гордон Крэг». Некоторые из этих гравюр Галина Георгиевна Алперс любезно предоставила нам для включения в настоящий сборник. [↑](#endnote-ref-234)
406. Галина Георгиевна Алперс, работавшая тогда в Малом театре и великолепно владеющая английским языком, была переводчицей Крэга.

     Галина Георгиевна поделилась с нами своими воспоминаниями: «Встреча москвичей с Крэгом произошла в Италии в 1934 году на Международном {389} театральном конгрессе. От нас поохали Таиров и Амаглобели. Последний был одновременно и критиком, и драматургом, и директором Малого театра.

     Вернулся Амаглобели восторженным поклонником Крэга и добился здесь в соответствующих инстанциях, приглашения его на постановку любой шекспировской пьесы в Малом театре. Вот предыстория, а затем начинаются мои тесные личные контакты с этим человеком.

     Была ранняя весна 1935 года, наверно конец марта, когда мне пришлось ехать на границу в Негорелое, чтобы с самого первого шага Крэга на советской земле опекать, помогать и сопровождать его. Мой поезд пришел утром, и мне пришлось провести целый день одной в пустынном здании вокзала.

     Я очень волновалась… Как встречу его, как узнаю его, к кому мне надлежит подойти. Я прильнула к стеклу огромного окна и с напряжением стала всматриваться через сетку дождя в жиденькую толпу приехавших. Прошли несколько дам из числа приехавших, прошли сопровождавшие их элегантные мужчины, такие типичные “буржуи”, хорошо нам знакомые по кино 30‑х годов. И вот наконец появляется ОН! Мне стали смешны мои страхи не узнать его. Какая это была характерная, колоритная фигура! В одежде ничего традиционного для того времени. На нем было очень широкое пальто типа какой-то накидки, на голове черная фетровая шляпа с низкой плоской тульей и очень широкими полями, из-под которых ниспадали почти до плеч длинные седые волосы. Он был высокого роста и хорошо держался. Взглянув на него, вы безошибочно скажете: это художник!

     Когда вся толпа приехавших вошла в большой таможенный зал, я поспешила к нему с приветственными словами. Он остановился, склонив голову набок и с любопытством стал рассматривать меня. “Вы американка?” — спросил он. “Да нет же, Малый театр поручил мне вас встретить”. Такой предусмотрительности он не ожидал и, видно, был тронут. Поставили его многочисленные чемоданы на стол, и по требованию таможенника Крэг стал их раскрывать один за другим. Какой вопиющей бедностью пахнуло, когда он поднимал крышки потертых чемоданов. Там в огромном количестве лежал всякий хлам, вроде старых папок, разрозненные листы чистой бумаги, переплеты от книг, но без книг, какие-то баночки и т. д. Казалось, что запахло мышами и плесенью. Таможенник даже растерялся. “А нет ли у вас каких-нибудь ценных вещей?” — спросил он. “Вот! — весело воскликнул Крэг и протянул ему руку с дешевеньким бирюзовым перстнем на пальце. — Это — дороже всех сокровищ мира”. Что он хотел этим сказать, я так и не узнала, меня сразу захлестнули дела и заботы. Железнодорожные билеты были у меня на руках, и мы поспешили в вагон. На дворе давно стоял вечер, было темно, лил дождь и было очень приятно войти в теплый, ярко освещенный спальный вагон международного класса…

     Он попросил меня сесть рядом с ним и вдруг сразу же стал мне жаловаться горестно на Станиславского, на свои обиды на него, на неудачу с “Гамлетом”, на ошибки Сулержицкого в оформлении спектакля, утверждая, что ширмы упали по его вине. В неудаче с “Гамлетом” были виноваты все. Он говорил обо всем с такой незатихающей болью, как будто все свершилось только вчера. Он все помнил и все остро переживал.

     В Москве его ожидали. На перроне вокзала стояла большая толпа театральных людей, щелкали каморы фоторепортеров, было торжественно. Наш администратор Матусис успел мне шепнуть, что все приготовлено для Крэга в гостинице “Метрополь”. Когда в машине по дороге в отель я сказала Крэгу, куда мы едем, он очень оживился и вспомнил, что там же он жил и в 1909 году.

     Но когда мы вошли в приготовленный для него номер-люкс, пышный и мрачный, с кроватью-саркофагом и тяжелыми плюшевыми портьерами, он разразился страшной бурей и, пятясь задом из номера, кричал, что здесь он не останется ни минуты.

     Все растерялись. Что было делать? Что было нужно? Матусис побежал к директору отеля выяснять, нет ли каких-нибудь возможностей предоставить ему другое помещение. Но какое? Какое ему было нужно? Растерянный директор предложил единственно свободный помер без всяких удобств на самом последнем этаже. Когда Крэг вошел в маленькую комнатку с низким {390} потолком, со скромной мебелью, но всю залитую солнцем и с прекрасным видом на Москву, он радостно засмеялся и стал располагаться.

     Все разошлись. Вечером должно было состояться знакомство Крэга с Малым театром, он должен был прийти на спектакль. Шла какая-то пьеса Островского. Я смутно помню этот вечер, так как очень устала от дороги и всех волнений. Помню только, что мы опаздывали на спектакль, хотя надо было всего лишь перейти дорогу. Крэгу были приготовлены места где-то во втором или третьем ряду партера. Его ждали в вестибюле и собирались провести до самого его кресла, но он беспечно отмахнулся ото всех, быстро вошел в зрительный зал и, пройдя несколько шагов по проходу, сел на пол и стал смотреть спектакль. Публика зашевелилась, но залу пронесся шепот, но он не смутился и весь акт оставался сидеть на ковре прохода, обхватив колени руками.

     Он досмотрел спектакль до конца, но явно был недоволен, просидел молча, сжав зубы.

     На следующее утро была встреча Крэга с труппой. Он выступил с пространной речью, где много говорил об актере-марионетке, о своих поисках в театре и с каждой минутой все дальше и дальше уходил от традиций Малого театра и понимания наших актеров. Актеры откровенно стали выражать свое негодование и неприятие положений Крэга. Пашенная и Садовский выкрикивали, не сдерживаясь, свои нелестные замечания в его адрес.

     К концу собрания стало ясно, что совместная работа невозможна. Но я искренне убеждена, что с самого начала Крэг знал, что работать он не будет. Он охотно воспользовался приглашением, чтобы побыть в Москве, познакомиться с театрами и с людьми и мирно вернуться домой. Во всяком случае, с первой же встречи, кстати и последней, в Малом театре он больше никогда не заикался ни о выборе пьесы, ни о каких других условиях работы. Только много позднее он достал из своих бездонных чемоданов ноты и просил меня передать Малому театру, которому пригодится эта “такая шекспировская музыка”…

     Его приезд взволновал театральную Москву, и приглашения сыпались к нему как из рога изобилия. Сам он захотел посмотреть только Вахтанговский театр, слишком уж много он слышал о Вахтангове, о его “Турандот”, о Габиме и “Гадибуке”. Ему нужен был Вахтангов, он хотел его почувствовать. Тогда театр пригласил его на “Турандот”. Спектакль дали специально для него с первым составом исполнителей. Встречала его жена Вахтангова, перед которой он почтительно склонился, и вообще всем своим видом и поведением выражал большое уважение к памяти Вахтангова и к его таланту… В театре царила приподнятая праздничная атмосфера, и Крэг был доволен и милостив. В антракте он пошел за кулисы и снимался с актерами. Не знаю, понравился ли ему сам спектакль или нравилась вся обстановка и тень Вахтангова на всем…

     Он захотел посмотреть “Лира” в Еврейском театре. Мы опоздали и вошли в ложу, когда действие уже началось. Крэг остановился пораженный и взволнованно все повторял: “Это изумительно, это необычайно, чудесно, прекрасно, прекрасно, прекрасно…” Он стоял завороженный, он был покорен. Он восторгался игрой актеров, он восторгался декорациями Тышлера и много раз повторял, что это настоящий, подлинный. Шекспир, более истинный, чем в самой Англии.

     И каждый раз, когда в театре шел “Лир”, Крэг непременно бывал на этом спектакле. Таким образом, он видел его четыре-пять раз. Театр подарил ему макет Тышлера, которым Крэг восхищался и очень дорожил. Увез его в свою Италию как самую большую драгоценность.

     Еще хотелось сказать два слова о его посещении Театра Мейерхольда. Пошел он почему-то на дневной спектакль “33 обморока”. Его торжественно встречали. Райх, уже в гриме и костюме, вышла на сцену перед занавесом и сказала публике, что в зале находится величайший режиссер современности — Крэг. Его бурно приветствовали аплодисментами, уже вся Москва знала о его приезде, в газетах об этом сообщалось и печатали его фотографии.

     После спектакля Мейерхольд подошел к нему и вручил ему служебный пропуск № 1 — жест, который тронул Крэга.

     {391} Он с интересом смотрел спектакль до конца, но больше в этот театр не ходил. Хотя с Мейерхольдом у него бывали встречи. Вообще к нему в отель ходила масса театральных людей. Не раз бывали Михоэлс и Зускин, актеры МХАТ 2‑го, Эйзенштейн, Балтрушайтис.

     С большой нежностью он относился к Качалову, которого страстно хотел видеть. Об этом он начал мне говорить с первых минут нашей встречи. “Мой дорогой друг Качалов” — так он проникновенным голосом его называл.

     Крэг прожил гостем Малого театра в Москве полтора месяца и уехал в мае 1935 года.

     В последующие годы Крэг много писал Борису Владимировичу. Писал он в большинстве случаев от руки, и в этом смысле его письма представляют интерес: чувствуется автор. Он избегал знаков препинания, а свою интонацию изображал как-то графически: то закорючка показывала, что мысль оборвана, то разрыв между словами — догадывайся, что это многоточие, вместо абзаца — черта и т. д. А вот в деловой переписке с Малым театром он пользовался машинкой и всеми знаками препинания». [↑](#endnote-ref-235)
407. Пожалуйста *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-174)
408. Секретарь Крэга мисс Вудворт, приезжала с ним в Москву. [↑](#endnote-ref-236)
409. Речь идет о выставке театральных художников в Историческом музее, которую Крэг посетил во время своего пребывания в Москве в 1935 г. [↑](#endnote-ref-237)
410. Речь идет о книге Крэга «Books and theatres» (London, 1925). [↑](#endnote-ref-238)
411. *Бубнов, Андрей Сергеевич* (1884 – 1940) — в то время нарком просвещения РСФСР. [↑](#endnote-ref-239)
412. *А. П. Штеренберг* — известный советский фотокорреспондент. [↑](#endnote-ref-240)
413. *Амаглобели, Сергей Иванович* (1899 – 1946) — театровед, драматург, театральный деятель. В 1933 – 1936 гг. — директор и художественный руководитель Малого театра. [↑](#endnote-ref-241)
414. *Радлов, Сергей Эрнестович* (1892 – 1958) ставил «Отелло» в Малом театре в 1935 г. с А. Л. Остужевым в главной роли. Крэгу, очевидно, рассказывали о готовящемся спектакле, когда он находился в Москве. Помимо того, Крэгу очень понравилась постановка Радлова «Король Лир» в ГОСЕТе. [↑](#endnote-ref-242)
415. *Гвоздев, Алексей Александрович* (1887 – 1939) — театровед, литературовед, критик и педагог. Статья «Сценическая история Шекспира на Западе», о которой пишет Крэг, опубликована в журнале «Театр и драматургия» (1936, № 3, с. 150 – 164). [↑](#endnote-ref-243)
416. Родился в 1899‑м, обучался на факультете права и социальных наук, искусствовед и театральный критик *(итал.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-175)
417. Пьесы С. И. Амаглобели. [↑](#endnote-ref-244)
418. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 2579, оп. 1, ед. хр. 716). [↑](#endnote-ref-245)
419. Имеется в виду статья [«Актер и сверхмарионетка»](#_Toc336608750), написанная в 1907 г. и включенная Крэгом в книгу «Об искусстве театра» (см. наст. изд.). [↑](#endnote-ref-246)
420. Статья была опубликована в журнале «London Mercury» (1935, октябрь, № 192) после поездки Крэга в Москву. [↑](#endnote-ref-247)
421. *Пиранделло, Луиджи* (1867 – 1936) — итальянский драматург, поэт, новеллист. Реформатор итальянского театра, оказавший влияние на развитие театра и за пределами Италии. [↑](#endnote-ref-248)
422. Речь, с которой А. Я. Таиров выступил в Риме, была опубликована в газете «Советское искусство» (1934, 23 окт.). [↑](#endnote-ref-249)
423. {392} *Балиев, Никита Федорович* (1877 – 1936) — русский театральный деятель, актер, конферансье и режиссер. В 1906 – 1911 гг. — актер Художественного театра. Был одним из инициаторов и участников «капустников» МХТ, на основе которых возник театр-кабаре «Летучая мышь», руководителем которого Балиев стал в 1908 г. [↑](#endnote-ref-250)
424. И прежде всего Чехов-драматург. Но я недостаточно компетентен для того, чтобы писать о русских драматургах. По-русски я не читаю и знаком всего лишь с несколькими пьесами Гоголя, Толстого, Горького и Андреева. Поэтому я ограничусь беглыми замечаниями о двух-трех московских театрах и некоторых работниках этих театров. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-176)
425. *Луначарский А. В*. Театр и революция. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 3. М., «Худож. лит.», 1964, с. 104 – 105. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-177)
426. Эрвин Пискатор — создатель в Берлине «Пролетарского театра» (1920 – 1921), «Центрального театра» (1923 – 1924), режиссер театра «Фольксбюне» (1924 – 1927), создатель Театра Пискатора (1927 – 1932, с перерывами), где в 1927 г. ставил, в частности, пьесу немецкого драматурга-экспрессиониста Эрнста Толлера «Гоп‑ля, мы живем!».

     «Правосудие» — пьеса английского романиста и драматурга Джона Голсуорси. [↑](#endnote-ref-251)
427. Я посетил этот театр первым ввиду того, что номинально я считался гостем сто директора Амаглобели. Кажется, он объявил своему театральному коллективу, что я должен надолго приехать в Россию и поставить несколько пьес у них в Малом театре — и еще может оказаться, что он не погрешил против истины. Ничто не доставило бы мне большого удовольствия, как возможность что-то дать достойному театру. Но вся беда в том, что, тогда как я мог бы дать что-то стоящее труппе, говорящей по-английски и играющей английские пьесы, и притом в моем собственном театре, где я был бы волен давать то немногое, что у меня есть, таким способом, какой сочту удобным для себя, я не смогу дать ничего стоящего труппе актеров или театру, где я не чувствовал бы себя полновластным хозяином. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-178)
428. Комедия А. Н. Островского «Волки и овцы» впервые была поставлена в Малом театре 26 декабря 1875 г. После революции — 24 ноября 1917 г.; спектакль был возобновлен в 1935 г. (режиссер К. П. Хохлов, художник В. В. Дмитриев). [↑](#endnote-ref-252)
429. Премьера «Короля Лира» состоялась в Государственном еврейском театре в 1935 г. Художник спектакля — А. Г. Тышлер. На Крэга произвела сильное впечатление игра С. М. Михоэлса (Лир) и В. Я. Зускина (Шут). [↑](#endnote-ref-253)
430. Премьера «Саломеи» О. Уайльда состоялась 9 октября 1917 г. (художник А. А. Экстер), «Федры» Ж. Расина — 8 февраля 1922 г. (перевод и обработка В. Я. Брюсова; художник А. А. Веснин), спектакля «Человек, который был Четвергом» (инсценировка одноименного романа английского писателя Герберта Кита Честертона) — 6 декабря 1923 г. (художник А. А. Веснин). [↑](#endnote-ref-254)
431. *Марджанов, Константин Александрович* (Котэ Марджанишвили. 1872 – 1933) — режиссер. В 1910 – 1913 гг. работал в МХТ, где, в частности, принимал участие в постановке «Гамлета». В период с октября 1913 г. по май 1914 г. — руководитель Свободного театра в Москве. В 1922 г. вернулся в Грузию. Основоположник и реформатор грузинского советского театра; *Балтрушайтис, Юргис Казимирович* (1873 – 1944) — литовский поэт. Писал и по-русски и по-литовски. В начале века был близок к русскому символизму. О создании Свободного театра, совместной работе с Марджановым, знакомстве с А. Я. Таировым подробно рассказано в книге А. Г. Коонен «Страницы жизни». С Коонен Крэг познакомился во время работы над «Гамлетом» в МХТ, где она была первоначально назначена на роль Офелии (никогда не играла). О своих встречах с Крэгом Коонен также рассказывает в книге «Страницы жизни». Крэг был большим поклонником ее таланта — отсюда его определение Коонен как «самой талантливой молодой актрисы своего времени». [↑](#endnote-ref-255)
432. Какой московский актер, какая московская актриса не обязаны чем-нибудь Станиславскому или Немировичу-Данченко! Те, кто никогда не учились у них, были учениками их учеников и, может быть, даже сами не подозревают, кто заложил основу их сегодняшних успехов. — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-179)
433. Отзыв Крэга о спектакле «Египетские ночи» см. также выше — комментарий к письму Крэга к Таирову [В электронной версии — [222](#_Tosh0007447)]. [↑](#endnote-ref-256)
434. Отрадно отметить, что драматург Немирович-Данченко является вместе с тем и режиссером, театральным руководителем. Драматург Амаглобели руководит Малым театром. Для нас, англичан, примером могут служить драматический поэт Йейтс, который старался изучать театр, и драматург Гренвилл-Баркер [*Гренвилл-Баркер, Харли* (1877 – 1946) — английский актер, режиссер и драматург. В 1904 – 1907 гг. — руководитель лондонского театра «Корт». Совместно с У. Арчером — автор проекта создания Национального театра в Англии (1907). — *Ред*.], непревзойденный знаток театральной режиссуры. Некоторые другие драматурги проявляют интерес к театру, но относятся к делу несерьезно и, занимаясь пустяками, лишь попусту тратят время. С чем они обращаются к нам со сцены? Что они должны исправить? Чему должны служить укором? — *Примеч. авт*. [↑](#footnote-ref-180)
435. В Летописи И. Н. Виноградской встреча Крэга со Станиславским не упоминается. Возможно, они беседовали по телефону. [↑](#endnote-ref-257)
436. «Травиата» Дж. Верди поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко в руководимом им Музыкальном театре (1934, либретто В. Инбер). [↑](#endnote-ref-258)
437. «Школа неплательщиков» французского драматурга Луи Вернея — спектакль Театральной студии под руководством Ю. А. Завадского (1935). [↑](#endnote-ref-259)
438. Статья была опубликована в журнале «Drama» (Лондон, 1935, октябрь), после поездки Крэга в Москву. [↑](#endnote-ref-260)
439. *Уитуорт, Джеффри Арундел* (1883 – 1951) — английский театральный деятель и критик, автор ряда книг о драматическом и балетном искусстве. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-181)
440. *Мэй Ланьфан* (1894 – 1961) — китайский актер, театральный и общественный деятель. Прославился исполнением женских ролей. В 1935 г. впервые посетил Советский Союз. [↑](#endnote-ref-261)
441. {393} *Адашев, Александр Иванович* (1871 – 1934) — актер и педагог. С 1898 по 1913 г. — в труппе МХТ. В 1906 – 1913 гг. руководил частными драматическими курсами (Курсы драмы Адашева). Здесь преподавали многие актеры и режиссеры МХТ, в том числе Л. А. Сулержицкий. С. Г. Бирман окончила школу Адашева в 1911 г., после чего была принята в труппу МХТ. [↑](#endnote-ref-262)
442. *Райх, Зинаида Николаевна* (1894 – 1939) — актриса Театра им. Вс. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-263)
443. Эти спектакли были поставлены Е. Б. Вахтанговым в 1922 г.: «Принцесса Турандот» К. Гоцци — в Третьей студии МХТ (с 1926 г. — Театр им. Евг. Вахтангова), премьера 28 февраля; «Гадибук» — в еврейской студии Габима (премьера 31 января). [↑](#endnote-ref-264)
444. Крэг не точен: Вахтангов скончался 29 мая — то есть после премьеры «Принцессы Турандот», однако болезнь действительно не позволила ему присутствовать на спектакле. [↑](#endnote-ref-265)
445. В «Гамлете» Крэга — Станиславского Бирман играла придворную даму, Вахтангов — Актера Королеву. [↑](#endnote-ref-266)
446. Крэг имеет в виду выставку театральных художников, открытую в Историческом музее. [↑](#endnote-ref-267)
447. *Рабинович, Исаак Моисеевич* (1894 – 1961) — театральный художник. Оформлял драматические и оперные спектакли в театрах Москвы, Ленинграда, Киева; с 1955 г. — главный художник Театра им. Евг. Вахтангова; *Мандельберг, Евгений Моисеевич* (1900 – 1966) — театральный художник; *Федоровский, Федор Федорович* (1883 – 1955) — театральный художник, в течение многих лет был главным художником Большого театра; *Шестаков, Виктор Алексеевич* (1898 – 1957) — театральный художник, работал в Театре им. Вс. Мейерхольда; *Эфрос, Абрам Маркович* (1888 – 1954) — искусствовед, театровед, критик, переводчик, историк русского и советского искусства. [↑](#endnote-ref-268)
448. *Иванов, Сергей Иванович* (1885 – 1942) — театральный художник. Работал многие годы художником-исполнителем в Большом театре, куда был впервые приглашен в 1906 г. С самостоятельными работами начал выступать в советское время. Блестяще владея искусством света и театральной техникой, всегда создавал подлинно театральные, неожиданные по решению живописные декорации. Оформлял спектакли МХАТ, МХАТ 2‑го, Малого театра и т. д. У Крэга речь идет, очевидно, о макете декораций С. И. Иванова к спектаклю Малого театра «На бойком месте» (1933). [↑](#endnote-ref-269)
449. Речь идет о книге Крэга «Towards a new theatre: Forty designs for stage with critical notes by the inventor E. G. Craig». В настоящее издание из этой книги вошли четыре этюда, объединенные Крэгом под заглавием «Ступени», а также ряд иллюстраций.

     *Ю. Г. Фридштейн* [↑](#endnote-ref-270)
450. В дальнейшем: *Виноградская*, т. 2, с. … [↑](#footnote-ref-182)