# Хенрик Юрковский

(Перевод с польского

О.Глазунова)

**Против стереотипов: Крэг**

Приближается столетие со дня опубликования Эдвардом Гордоном Крэгом его первой книги "Искусство театра" (1905), так сильно взволновавшей умы и воображение театрального сообщества начала двадцатого века и давшей толчок новой театральной практике. Его имя как представителя модернистского перелома в театральном искусстве до сих пор не забыто и по-прежнему упоминается в театроведческих исследованиях. Это означает, что Крэг является своего рода “точкой отсчёта” для понимания путей развития современного искусства.

Однако столь частое обращение к имени Крэга провоцирует вопрос: "что же на самом деле осталось в памяти артистического мира о его пребывании в театре?" Разумеется, разговор идёт не только о теоретической театральной программе мастера, но также о деятельности Крэга как практика театра – актёра, режиссёра и сценографа, к каковым он сам себя причислял. Как мы помним, театроведческую деятельность в журнале «The mask» ("Маска") Крэг начал под лозунгом "от практики к теории".

Я уже говорил, что в прошедшем ХХ веке, имя Крэга склонялось при любом удобном случае. Упоминалось оно не всегда удачно и к месту, но непременно с глубоким убеждением, что Крэг один из тех, кто указал направление развития Нового театра. Попробуем определить круг его размышлений и вытекающие из них постулаты театральной практики. Сделаем это осторожно, не поддаваясь давлению понятия “сверхмарионетка”, укоренившемуся в расхожем мнении о Крэге как персоне, желавшей убрать со сцены актёра и занять его место театральной куклой или, говоря иначе, “сверхмарионеткой”. Крэговская концепция театра была, по-своему, логична. Кратко её можно изложить в виде следующей программы:

1.Создать театр независимый (независящий) от литературы и развить его как самостоятельный вид искусства.

2. Вверить ответственность за театральное дело одному человеку – художнику театра (в широком смысле слова. – прим. переводчика).

3. Отказаться от воспроизведения обыденной реальности в пользу сценического творения, создающего реальность "символическую".

4. Использовать в спектакле "соответствующий" материал, подчиняющийся воле "художника театра". Отсюда желание заменить актёра – "звезду", либо актёра, играющего в реалистической манере, уже упомянутой "сверхмарионеткой".

5. Строить представление таким образом, чтобы исходный текст (пьеса) служил, своего рода, провокацией и дополнением к движущимся пластическим образам, ибо они являют сущность театра (предствления Крэга "Дидона и Эней" Г. Перселла, "Гамлет" У. Шекспира и другие).

6. Использовать "театр-модель" как студийное пространство для проектирования театрального дела.

Безусловно, список постулатов можно продолжить, но это будут уже менее значимые требования Крэга, обнаруженные при детальном изучении его текстов. Кроме того, в приведённом перечне мы находим идеи, которые провозглашали и другие реформаторы начала ХХ века. Не думаем, однако, что дискуссия о первенстве концепций одного из реформаторов добавит что-либо ценное в размышления о развитии театрального искусства. Несомненно, я верю в понятие "дух времени" и абсолютно уверен, что в определённых условиях схожие, родственные идеи могут родиться в умах многих художников.

По этой причине мне представляется бесплодным часто возникающий спор о том, кто первым предложил архитектурное решение сценического пространства – Адольф Аппиа или Гордон Крэг. Гораздо более важными мне кажутся индивидуальные пути и мотивы действия каждого из этих художников. По моему мнению, именно личная индивидуальность художника определяет не только его взгляд на мир, в котором он жил и творил, но многое говорит и о самом мире. Стремления и деятельность каждого художника (это касается и Крэга) отражают и его собственный опыт, приобретённый в результате конкретной общественно-культурной ситуации.

Следовательно, нас могут интересовать как работы и художественная программа Гордона Крэга, так и он сам как человек определённой эпохи. Речь идёт не о биографической и социологической интерпретации его деятельности, а о понимании индивидуальной манеры поведения художника, достаточно конфликтно вписавшегося в атмосферу эпохи. Разговор не касается также психоаналитического подхода, позволяющего, казалось бы, подобрать верный ключ к пониманию его буйных эротических увлечений. И хотя они не всегда возникали по инициативе Крэга, нужно признать: он умел извлекать из них практическую пользу, необходимую для реализации многих своих проектов. Без сомнения, в отношениях с женщинами Крэг был абсолютным эгоистом. В его оправдание можно сказать, что эгоистом он оставался всегда и во всём, более того, он был настоящим эгоцентриком. Но подобно Фаусту, он будет прощён за то, что “много трудился” на благо искусства.

Этот эгоизм художника является дополнительным штрихом, позволяющим понять обстоятельства, повлиявшие на окончательное формирование его мировоззрения, религиозных убеждений и суждений об укладе общественной системы, в конечном итоге, на художественные взгляды. Но эти последние известны как раз более всего.

Естественно, не все добираются до дневников Гордона Крэга, но зато биография, написанная его сыном Эдвардом: “Гордон Крэг. История жизни”, с определённого момента стала обязательным предметом изучения. Прочитав её, можно решить, что вся жизнь великого художника описана автором исчерпывающе, всё выглядит предельно понятным и никаких тайн в ней не сокрыто. Эдвард Крэг – товарищ и свидетель отцовских лабораторных работ в Италии, наблюдатель его борьбы с человеческой «материей» и «материей» творческой – старательно, объективно и подробно изложил историю жизни отца, даже те её моменты, в которых сам не участвовал. Таково мнение большинства критиков о его книге.

Можно было бы согласиться с подобной оценкой. Но важно заметить, что книжка Эдварда носит характер хроники, отмеченной субъективизмом и таящей в себе некое чувство вины. Автор избегает оценки событий, концентрируясь на их описании. Отсюда впечатление, что в его представлении все описываемые события имели именно такое, а не какое-либо иное значение. Может быть, дело в сыновней деликатности, но возможно, подобный способ описания диктовало нежелание рисовать слишком уж яркий образ близкого человека, которого он, тем не менее, в определённый момент оставил, дабы начать свою собственную независимую жизнь. Конечно, он не сделал ничего дурного по отношению к отцу, ибо таков удел новых поколений, но сам факт – уход от отца – мог повлиять на выбор сыном стиля хроникального объективизма для написания биографии, предназначенной для публикации.

Если рассказ Эдварда Крэга не полностью нас заворожил, то возникает вопрос: кто ещё может добавить новые краски к образу Гордона Крэга – артиста и человека-творца, воспринимавшего окружающий его мир острее, чем другие?

Разумеется, нам следует начать с высказываний самого Крэга, с изучения его дневников и дневников современников, с характеристик, содержащихся в письмах и рецензиях, а также в написанных о нём монографиях. На мой взгляд, самое важное место среди таких работ занимает книга российского театроведа Татьяны Бачелис, которая попробовала увидеть не только работу художника, но и вникнуть в мотивации поступков творца.

Конечно, я не собираюсь рецензировать сочинение Бачелис. Но хочу подтвердить, что мне так же, как и ей, кажется интересным и необходимым понимание мотивов действий этого артиста. Они не столько определили заметную роль Крэга в великой театральной реформе ХХ века, сколько свидетельствовали о креговском гуманизме как направлении его художественных поисков. Встав на подобный путь размышлений, мы должны задать себе очень важный вопрос: “Что за особые причины принудили Эдварда Гордона бросить существующий театр с его идеями и стабильностью и выбрать новую для себя дорогу”?

Мы можем начать с общеизвестного факта о принадлежности Крэга к театральному истеблишменту. Его мать– великая, всеми признанная актриса Эллен Терри, его покровитель – Генри Ирвинг, известный и уважаемый в сферах английского театра актёр-менеджер. Обладая очевидным актёрским талантом, Крэг имел прекрасные возможности для достижения огромной артистической карьеры в театре, который в ту пору праздновал свой триумф, получая поддержку публики и признание критиков.

Крэг отказался от подобной возможности. Но почему? Существует несколько объяснений этого факта. Как правило, говорят о его огромных амбициях. Будто бы он намеревался достичь вершин актерского искусства, но, имея перед глазами идеал, каким для него являлся Генри Ирвинг, понял, что никогда не превзойдёт его талантом. Типичное объяснение из мира закулисья: кто не может быть великим актёром, становится режиссёром. Сам Крэг указывал на иные, более глубокие причины. Как известно, он выступал не только на сцене театра «Лицеум», но и на провинциальных подмостках.

Он изведал плачевность жизни актёров бродячих театров, понял как невелико их участие в рождении представления и незначительна роль в создании культурных ценностей. Крэг знал их ориентацию на финансовую выгоду и вполне примитивные развлечения. С его точки зрения, всё это противоречило искусству, которое он понимал как служение наивысшим гуманистическим ценностям. Позднейшие анти-актёрские декларации Крэга имели истоки в глубоком знании актёрской среды. И не только провинциальной, но и столичной – с ней он со временем познакомился, став режиссёром.

Какими же были эти главные ценности? Крэг родился в момент полного процветания викторианского общества. Доказательством тому явилась Британская империя, владевшая жизненно важными территориями в каждом уголке мира. Философией повседневной жизни правил прагматизм, нацеленный на прямой успех любого начинания. В этой ситуации молодая генерация художников и артистов, людей восприимчивых и чутких, посмела задать обоснованный вопрос: “неужели смысл человеческой жизни сводится только к имперским и финансовым успехам?”

Постановка подобного вопроса была равнозначна сомнению. Экономические успехи империи и превосходство над другими народами не слишком привлекали молодёжь данного круга. Её не удовлетворяло пренебрежение духовными ценностями ради иллюзорности материального благополучия. В равной мере это касалось и театрального искусства, подчинявшегося тем же принципам прагматизма и ориентированного на финансовый успех. Ими же было обусловлено и развитие театров, руководимых менеджерами. Они извлекали выгоду от сотрудничества с актёрами-звёздами, притягивающими публику. Эллен Терри – мать Крэга, также пользовалась привилегиями звезды и никогда не знала финансовых проблем. Но она была на первом месте в табеле о рангах и, следовательно, могла диктовать менеджерам свои условия, выбирая лучшие роли в лучшем репертуаре. Крэг восхищался своей матерью как актрисой, однако он хорошо знал театральную повседневность, что охлаждало его отношение к театру как виду искусства.

Большое влияние на формирование суждений художника оказали взгляды и театральная практика его отца Эдварда Годвина – бывшего архитектора и сценографа. Годвин искал новые приемы в решении сценического пространства, хотел расстаться со сценической коробкой и вернуть открытую античную сцену, дающую возможность для свободных, ничем не стеснённых актёрских поисков. Годвин был не только театральным практиком, но и теоретиком. Со временем Гордон Крэг публикует в "Маске" («The Mask) большинство его эссе, интерпретирующих шекспировские творения. Знаменательно, что это была интерпретация сценографа.

Из неё следовало – сценограф не должен быть слугой артистов, он сам может стать полноправным творцом, создающим целостный мир произведения. Взгляд художника на пьесу имеет свой ракурс и часто содержит видение спектакля, полностью чуждое частным интересам отдельных артистов. Это была своеобразная школа театрального мышления. Уроки эти Эдвард усвоил в период увлечения творчеством отца, который из-за развода с Эллен Терри полностью отсутствовал в жизни молодого Крэга.

Однако настоящим открытием для Эдварда стало творчество его собственных сверстников. Он получил их, прежде всего, от художников. Удивительно, но именно художники первыми подняли протест против викторианского прагматизма. Это была группа живописцев, называемых прерафаэлитами, обратившихся к чистым, не искажённым украшательством религиозным сюжетам. Руководил ими Данте Россети. Утонченность и эзотеризм их восприятия мира должны были противостоять вульгарному господству человека, ставящего свои собственные убеждения выше тонкой духовной материи .

Крэг не сотрудничал с этими мастерами, но у них был общий круг деятельности, они вместе шли к цели, где выраженная действительность обретала символические черты. Именно здесь берёт исток несимпатия Крэга к реалистическому искусству. Искусство – господство духа, оно направлено на постижение красоты, она (красота) и только она, способна возвысить жизнь человека. Красота становится для Крэга панацеей от человеческого несовершенства. Дорога к красоте – это дорога к высшим ценностям. Искусство ради искусства может изменить людские судьбы.

Мы встретились с достаточно неожиданной позицией творца; он отождествляет понятие красоты с трансценденцией. Его позиция многим непонятна. Крэга подозревают в эстетстве и в утверждении элитарных ценностей. Но дело обстоит сложнее. Художника совершенно не волнует элита, он хочет сосредоточить творческий процесс на высших ценностях, а красота является их идеальным воплощением. Крэг выходит за пределы известных до тех пор понятий духовных ценностей, олицетворением которых является Божественное начало, чем значительно опережает теорию Мирча Элиади.

Гордон Крэг по существу не был христианином. Его крестили гораздо позже, чем других детей, проходящих традиционный обряд в младенчестве, и он никогда не идентифицировал себя с навязанной ему верой. Трудно связать его персону с религиозными убеждениями. Но если Крэг не стал христианином, то, бесспорно, был пантеистом и, несомненно, искал пути к трансценденции. Всё это также являлось поводом для порицания меркантилизма викторианского общества.

Недовольство существующей ситуацией будило в нём симпатии к бунтовщикам, в особенности к социалистам, берущим под защиту самые низкие слои общества. О симпатиях Крэга подобного рода мы узнаем из переписки Эллен Терри с Бернардом Шоу. Позиция художника не была временной, она выражала его взгляд на организацию общественного порядка Англии. Крэг на всю жизнь сохранил убеждение в необходимости переустройства общества. Он полагал, что государственные органы обязаны взять на себя ответственность за судьбы своих подопечных.

Эти мечты Крэг, прежде всего, связывал с театром, требуя от общества (читай, государства) признания социальной ценности театрального искусства и предлагая вкладывать в него надлежащие средства. Таким образом, он противопоставлял себя коммерческому театру и добивался учреждения театра государственного, создающего художественные ценности и полностью независимого от повседневных проблем. Его позиция была по-своему эгоистична – слишком преувеличивалась роль художника в обществе, но в каких то вещах она, определённо, содержала смысл.

Подобного рода убеждения будут сопутствовать Крэгу почти всю его жизнь. Со временем они перерастут в чувство горечи и обиды на богатое английское общество, не нашедшее возможности отдать в его распоряжение один из лондонских театров. Парадокс состоит в том, что подобное предложение он получил в 1935 году, когда пребывал в Москве. Крэг не принял предложения в силу незнания языка, но его чувство горечи ещё более возросло. Поблагодарив за предложение, Крэг сделал знаменитое заявление, что строительство нового театра немыслимо без строительства нового социального общества. Он считал, что это уже совершили лидеры коммунистической революции во главе с Лениным.

Признаем откровенно, взгляды Крэга были предельно субъективны и пристрастны. Его намерением было подчеркнуть безразличие к культуре британского государства. Время показало, насколько художник не понимал проблем, о которых тогда говорил. Он опрометчиво и наивно попал в ловушку пролетарских и тоталитарных систем (не забудем – у него на совести также контакты с Муссолини). Однако всё это он делал ради любимого искусства театра, прекрасно зная, что высокое искусство никогда не имеет надежды на поддержку общества, в котором всё, включая идеи, превратилось в товар.

Завершив экскурс в мир социальных утопий артиста, возвратимся к обстоятельствам творческого формирования Эдварда Гордона Крэга. Все мы помним, что, оставив актёрское дело, он занялся графикой, прошёл курс обучения ремеслу, а затем приступил к практической работе, в том числе, созданию книжек стихов для детей, а также собственного журнала "The page", какое то время дававшему ему средства для существования.

Период увлечения графикой длился, едва ли, несколько лет, но кто смеет сказать, что полученные знания, не повлияли на взгляды Крэга как театрального художника. Разговор идёт не только о практических навыках, важен ещё и психологический момент – Крэг знал, как произведение искусства рождается в руках художника и какую огромную ответственность он за него несёт. Уже в более поздние годы, проектируя самостоятельные работы в театре, мастер всегда использовал накопленный практический опыт художника. Если искусство, как один из видов человеческой деятельности, являет собой некую цельность, значит Крэг имел полное право переносить творческие принципы из одной области искусства в другую.

Крэг многое черпал из структуры, композиции и динамики других видов искусства, прежде всего, музыки и балета. Первое направление (музыка) ему указал органист и композитор Мартин Шоу. Вместе с ним он сделал спектакль в Обществе Генри Перселла. Красоту же современного балета ему открыла много лет спустя Айседора Дункан, ей он доверял самые заветные мечты о возрождении театрального искусства.

Мы также помним, что спектакли Крэга, реализованные вместе с М.Шоу, пленяли решением сценического пространства и великолепным освещением. Представления эти возникли в необычном месте – любительском театральном коллективе, где требования Крэга принимались без всяких возражений. Здесь он мог не только изменить по собственному усмотрению сценическую площадку, но и свободно создавать массовые сцены, а также свободно ими управлять ("Дидона и Эней", "Маска любви"). То была роскошь, недоступная профессиональному театру. Неудивительно, что Крэг был лишён её, ставя с профессионалами "Рыцари света" Ибсена и столкнувшись с сопротивлением профессионалов, признающих только своё ремесло. Результаты всем хорошо известны. Представление получилось, действительно, неудачным, но, кроме того, укрепилась неприязнь Крэга к актёрам, приведшая его прямо к "сверхмарионетке".

Сегодня, с расстояния времени, мы можем утверждать, что причиной всех проблем Крэга явилась его семейная связь с театром. В известной степени ему "на роду было написано" стать артистом театра, были предоставлены все возможности, но он увидел себя в иной роли – роли режиссёра большого профессионального театра, беспрекословно подчиняющегося его воле. Думаю, он видел себя правопреемником преуспевающего, традиционного по духу театра. Но там были бы невозможны новации, что не могло принести позитивных результатов.

Большинство реформаторов периода модернизма вышли из любительской среды, а не из круга юнцов, утверждавшихся при помощи семейных театральных связей. Свою работу они (реформаторы) начинали с создания небольшого коллектива, формируя его по собственному усмотрению, апробируя разные методы работы. И если им удавалось, постепенно создавали большой театр, как это сделал Станиславский или Антуан.

Но Крэг сразу же прыгнул в глубокий омут. Он мечтал об актёрской школе-лаборатории, но никогда её не получил. Вместо лаборатории он имел в своём распоряжении огромный театр-фабрику. Актёры не были способны освоить его театральную концепцию, а он по-юношески навязывал им свою волю, не считаясь с сопротивлением тех, кто был воспитан в традициях английской манеры игры. Неудивительно, что появляющиеся на свет творения были не то, чтобы полностью неудачные, но какие-то деформированные. Деформированные ситуацией и, прежде всего, актерами или бестолковыми рабочими сцены. Представления рассыпались, но Крэга спасала предложенная им пластическая концепция спектакля. Художники-современники видели в нём гения.

Вполне объяснимо, что талант Крэга привлекал многих директоров театров, но, вместе с тем, его бескомпромиссная позиция художника вызывала у них, по меньшей мере, настороженность. Следует учитывать и намерения самого Крэга. Неудачное сотрудничество с Отто Брамом и, в определённом смысле, с Элеонорой Дузе, должны были снова вернуть его к мысли об организации собственного театра. Он нашёл поддержку у великого немецкого мецената графа Гарри Кесслера .

Этот план, вероятно, родился во время разговора между Гарри и Крэгом, когда последний навещал графа в Дрездене в 1905 году. Они обсуждали идею создания новой антрепризы, которая по их замыслу должна была изменить европейский и американский театры. Она задумывалась как огромное объединение. С одной стороны, оно бы обеспечивало создание новых спектаклей, а с другой – их показ в театральных залах, рассеянных по всему "цивилизованному" миру.

Предполагалось, что этот консорциум (корпорацию) поддержит группа знаменитых артистов того времени, Крэг становился его художественным руководителем, отвечающим за труппу и репертуар. Труппа состояла бы из актёров и особых, искусственно созданных, существ – творений (crittons), которым он поначалу не сумел дать названия, а со временем склонился к немецкому определению "Ubermarionette" (Сверхмарионетка. – прим. переводчика).

Позже намечалось создание Международного Института Сверхмариоетки, театра-лаборатории и театра многообразных форм и направлений. Думаю, что исследователи деятельности Крэга недооценили значения данного эпизода, или лучше сказать, сюжета его жизни, ибо он занял многие годы.

Инициаторы этого предприятия ничуть не сомневались в его успехе. Они хотели поразить Европу и Америку репертуаром, возвратив миру наиболее древние ритуальные формы европейского театра и универсальные темы, чуждые индивидуального психологизма. В реализации этого репертуара предполагалось участие актёров и фигур разной величины от сверхмарионеток до кукол.

С организационной точки зрения проект был достаточно убедительным, казалось, заинтересовавшиеся финансисты вполне в нём уверены, но неожиданно они отказались от всей затеи. Предчувствие риска? Реакция на пресловутую несговорчивость Крэга, нежелавшего отказаться ни от одной буквы своего проекта? Другие более заманчивые инвестиции? Трудно сказать. Мы больше знаем о самом проекте, чем о его провале. Несомненно, для Крэга это явилось шоком, но он не собирался от него отказываться. Перебравшись во Флоренцию, мечтая открыть там школу, мастер собирался продолжить начатое дело, предварительно переделав проект соответственным образом.

Эти новые планы свидетельствуют о том, что в конце концов, Крэг нашёл свою собственную дорогу и форму деятельности – лабораторию. Выше упомянутая школа одновременно являлась и лабораторией – местом театральных экспериментов. Крэг совсем не думал о воспитании актёров в современном понимании этого слова. Речь шла о совместной экспериментальной работе с группой творчески зрелых артистов, а они впоследствии должны были передать полученный опыт молодым аспирантам. При этом акцент делался на "альтернативных" средствах выражения: упрощённое "архитектурное" оформление сцены, сверхмарионетки, куклы.

Крэг долго хлопотал о получении финансовых средств на обустройство школы. Когда же, за несколько лет до начала Первой мировой войны он их получил, ему не хватило времени на работу, а, следовательно, на достижение значимых результатов. Впрочем, как нам известно, школа не была единственным занятием Крэга. В это же время он начал редактировать "Маску", а также экспериментировал над решением универсального сценического пространства. И одно и другое начинание было невероятно смелым и трудоёмким. В "Маске" он неустанно говорил об искусстве театра как источнике новых замыслов. В отношении поисков универсального пространства сцены всё обстояло много сложнее. Работа шла над конструированием подвижных, как он замышлял, элементов сцены и над системой функционирования фигур, служащих для изображения сценических событий. Так родился театр сверхмарионеток, возникший в первоначальной версии как «театр – сценографический макет».

Считалось, изыскания будет финансировать Айседора Дункан, но их отношения стали менее сентиментальными, и наш артист был вынужден найти иные способы финансирования. Вызывает сомнение, что они были найдены. Возможно, свой проект Крэг включил в бюджет школы, но тот был чрезвычайно скромен, следовательно, художнику пришлось значительно сократить свой замысел. Во всяком случае, Крэг достаточно скоро постарался построить небольшую сцену-коробку, на манер английского "toy theatre" (бумажный театр), оснастив её безукоризненным техническим оборудованием. Идею он позаимствовал у архитектора XVI века Себастьяна Серлио. На сцене художник разместил "белые" и "чёрные" фигуры, заменяющие сценических персонажей. Были они частично подвижны, а высота фигур всегда соответствовала проектируемым театральным эффектам.

Совершенный театр-модель выполнял разные функции:

1. Был территорией проб и экспериментов, а единственный раз ("Гамлет" во МХАТе) даже использовался как наглядный материал для актёров.

2.Был подвижным, освещённым сценографическим макетом, демонстрировавшемся на многочисленных выставках "Сценической живописи", например, в Варшаве в 1913 году.

3. Был формой фиксирования уже реализованных представлений во всех деталях, включая расстановку персонажей в массовых сценах и даже световые эффекты.

4. Стал отправным моментом реализации проекта "1000 сцен в одной" – особого сценического пространства, дающего декорациям возможность горизонтального и вертикального движения. Этот проект, осуществлённый лабораторно, на практике никогда не был использован.

Работу над театром-моделью Крэг толковал очень серьёзно, свои достижения считал важными открытиями и даже запатентовал их в соответствующих ведомствах Германии, Англии, Америки. Сегодня научные сотрудники Нью–Йоркского университета воспользовались техническими инструкциями, содержавшимися в запатентованных документах, и смогли сделать компьютерную версию замысла Крэга. Результат этой работы можно наблюдать в Театральном музее в Ковент-Гардене в Лондоне. Своим совершенством они, действительно, производят захватывающее впечатление. Возможно, в настоящее время "1000 сцен в одной" могут выглядеть как некое ограничение сценической творческой мысли, но сама идея доказывает великий талант Крэга и говорит о его упорном характере в отстаивании собственного театрального стиля.

Многолетняя работа художника (он собственными руками строил модель) и усиленные размышления над решением технической стороны проекта заставляют нас задать вопрос: "каковы же художественные интересы Крэга?" Он сам называл себя "artist" (артист, художник – прим. переводчика) театра и хотел отвечать за представление в целом. Принято считать, что используемый им термин "artist" театра является синонимом понятия режиссёр-постановщик, введённого в обиход в ХХ веке. Однако, когда размышляешь о его участии в постановке (больше в пластическом решении, чем в режиссуре, скорее в композиционном построении массовых сцен, чем в работе с актёром) и о его лабораторных поисках, возникает ощущение, что имеешь дело не с режиссёром, а со сценографом. Но и данное определение не вполне точно. Крэг относится к современным сценографам, которые не только интерпретируют пьесу, но и хотят вмешиваться в игру актёров. Следовательно, его слова "artist" театра (как он сам себя называл) могут означать нечто иное, нежели то, к чему мы привыкли, используя существующий перевод.

Важно вспомнить, что англичане слово "artist" чаще связывают с "изящным (изобразительным) искусством", чем с театром. И. может быть, авторское определение Крэга следует толковать, исходя из английской традиции, не заботясь о его конкретизации. Описанное выше участие Крэга в театральных работах приводят к следующему предположению: имея необходимые средства и самостоятельно набранный коллектив, Крэг уже тогда, в начале ХХ века, смог бы начать работу, близкую по духу современному "пластическому театру".

Этот дар "пластического" видения Крэга подтверждает и его московский "Гамлет". Как известно, подготовительная работа над спектаклем длилась долго и было крайне сложной Это не удивляет, если помнить, что возникло оно на стыке двух разных способов видения искусства театра. Остаётся фактом, что своим появлением спектакль обязан воле и театральному инстинкту Станиславского. Несомненно другое, Крэг был не режиссёром московского "Гамлета", а сценографом-постановщиком, более того – интерпретатором произведения. Именно благодаря Крэгу было решено представить события пьесы " с точки зрения" Гамлета и "очернить" семейство Полония, чтобы отчётливей обозначить границу между светом и тенью – разумеется, в моральном смысле.

Во время нескольких своих визитов в Москву Крэг старался повлиять на стиль актёрской игры, но режиссёром он не был. Режиссурой занимался Леопольд Сулержицкий, работавший на основе концепции Крэга, но так и не сумевший преодолеть манеру игры актёров Станиславского, хотя все они изъявляли добрые намерения. Не удалось также преодолеть технические трудности, возникшие при использовании знаменитых крэговских подвижных ширм, их слишком неровное движение раздражало некоторых критиков. Эти ширмы, успешно использованные в Дублине, в Москве причиняли массу хлопот. Однако, неудачное использование ширм в московском "Гамлете" для нас не существенно. Важно, что они были частью упомянутого ранее проекта "1000 сцен в одной".

Как мы знаем, Крэг понимал, что в "Гамлете" он не достиг своих целей. По существу, спектакль остался для него чужим, кроме трёх сцен, которые, как он считал, соответствовали его концепции. Это были: «пирамида власти» – метафорический образ двора; «мышеловка» – представление странствующих актёров, чья задача разоблачить Клавдия как убийцу отца Гамлета, а также третья сцена – приход Фортинбраса и похороны Гамлета, построенная как апофеоз главного героя. Все эти картины имели большие пластические достоинства и являли собой пластическую метафору.

Все претензии, адресованные Крэгу приверженцами актёрского театра, недовольными способом существования актёров в этом спектакле, были необоснованными, потому что Крэг пытался разговаривать со зрителями, используя иные средства выразительности. Необходимо также сказать, что в этом непонимании была и его доля вины, ибо во всех своих программных заявлениях художник говорил, что театральное искусство – искусство интегральное.

Спектакль "Гамлет" имел много сторонников, но также множество противников, что вполне нормально. Важно другое: с ходом времени изменилось представление о ценности этого сценического творения. Оно признано одним из самых заметных театральных явлений первой половины ХХ века. Это подтверждают и попытки литературной реконструкции спектакля, описания всего процесса его подготовки, возможные благодаря сохранившейся превосходной документации, в том числе, стенограммам бесед Станиславского и Крэга. Существуют также попытки воссоздания спектакля, основанные на рецензиях, старательно отображающих отдельные сцены. Наиболее полной, с этой точки зрения, мне кажется книга Лоренса Сенелика. Этот автор считал целесообразным на примере "Гамлета" с пристрастием показать Крэга во всей его сложности: как капризного и требовательного артиста-художника, как обаятельного сотоварища дружеских встреч, как любителя и даже соблазнителя женщин (интересно, что в Москве он получил первый для себя отказ). Не менее важно, что автор заметил в нём ценителя подлинного актёрского таланта.

Отношение Крэга к актёрам имело неоднозначный характер, в результате чего возникали разного рода противоречия. Мы так до конца и не знаем хотел ли он убрать их со сцены или нет? Известно, как он восхищался собственной матерью Эллен Терри и своим наставником Генри Ирвингом, восторгался Элеонорой Дузе, высоко ценил Сару Бернар и Константина Станиславского. Все с облегчением вздохнули, когда в 1924 году Крэг в предисловии к очередному изданию своей книги "Об искусстве театра" написал, что не намерен устранить со сцены актера, что "Сверхмарионетка – это актёр плюс огонь, минус эгоизм; огонь богов и демонов без дыма и тумана потустороннего мира". Наконец-то стало понятно – Крэг имел в виду некую метафору, а не конкретную борьбу с актёром.

Разумеется, то была лишь видимость, а по сути, художник капитулировал. Весь проект Международного Театра Сверхмарионеток, старательно записанный Крэгом в 1905 году и поныне хранящийся в Национальной библиотеке в Париже, свидетельствует о том, что его декларация 1924 года продиктована определённой ситуацией. Он протянул актёрам руку, чтобы устранить возможные препятствия для получения поста директора театра в Англии. Пятидесятидвухлетний художник знал – у него остался последний шанс получить подобную должность.

Впрочем, Крэг никогода не отказывался от сотрудничества с хорошими актёрами. В своём журнале "Маска" он помещал портреты известных актёров и писал о них с большим энтузиазмом. Его восхищала Элеонора Дузе, ставшая для него примером дарования, достойного наивысших похвал. Зато Сара Бернар, по его мнению, являлась актрисой, не только способной управлять своими эмоциями, но и способной формировать себя в творческом процессе. Крэг признавал обеих, но на его взгляд, только одна ― о, ужас! – была достойна имени актрисы. Однако – забавный парадокс – работал он с Дузе, а не с Сарой Бернар.

Заявления Крэга 1924 года представляли своеобразное завершение ещё одного этапа лабораторной работы. На сей раз, в области театра кукол. На эту работу едва обратили внимание, а если кто и заметил, то писал о ней весьма иронично. И неудивительно – Крэг сам относился к ней шутливо, хотя в его замыслах было сокрыто зерно гениальности. В период войны, когда в 1915 году военные власти закрыли Арену Гольдони, Крэг потерял свое место работы. Именно тогда-то у него возникла мысль создать домашний театр кукол. Уже в 1914 году он начал писать для этого театра сценарии, и у него родилась фантастическая идея описать историю мира от момента его сотворения до дня "сегодняшнего". Предполагалось, что это будет "сериал", состоящий из 365 коротких серий – одна серия на каждый день.

Безусловно, Крэг не был в состоянии написать все 365 сценариев. Он написал их около тридцати, а напечатал всего лишь семь. Они говорят о его эмоциональном отношении к окружающему миру, выявляя при этом сатирический взгляд автора на собственную страну и английское общество. Важно отметить, что почти каждый сценарий содержит не только критику действительности, но и сценическое решение представления. Мы понимаем, что в наше время разговор о тексте, предлагающем сценическое решение, весьма непопулярен. Тем не менее, Крэг, не имея доступа к театру, очень точно записывал указания, касающиеся пространства сцены, и даже все изменения, происходящие в облике кукол.

В некоторых сценках он довольно детально представлял решение многоплановой сцены, в других предполагал разоблачить театральную кухню, открыв актёров-аниматоров, сообщающих куклам энергию механического движения, что выглядело, своего рода, пророчеством по отношению к стилистике театра кукол тех времён.

Крэг рекомендовал использовать пластическую метафору, учил играть с известными литературными сюжетами, демонстрировал разнообразные аспекты сценического творчества. Данный период творческой деятельности Крэга всё ещё ждёт комментариев театральных историков.

Но для Крэга, независимо от того, явился описываемый период шутливым интермеццо или попыткой теоретических исследований, тема куклы была уже исчерпана. Позже появился журнальчик "Марионетка" и даже возникнет эссе "Куклы и поэты", опубликованное в 1921 году. К теме куклы он вернётся также в каком-то издании старых материалов, но все указывает на то, что Крэг потерял надежду на завоевание чего-либо с помощью сверхмарионетки и куклы. Видимо, следует уточнить данную ранее формулировку о "капитуляции художника". Возможно, то была не капитуляция, а возвращение в лоно семьи блудного сына, вкусившего прелесть творческой жизни за пределами театральной ортодоксальности.

Не забудем, однако, что мечта получить один из театров Лондона, склонила Крэга уступить в одном из пунктов его постулатов. И заметим, это был пункт наиболее шокирующий театральную общественность. Если учитывать интерес современного театра к «неживому актёру», то уступка эта была очень невелика. Если бы он мог подождать ещё полвека... Впрочем, нет сомнения, Крэг, как и все мы, знал, что некоторые пластические жанры могут обойтись без актёра, но ни одно театральное зрелище не способно обойтись без участия человека. Со своей Сверхмарионеткой, жившей в его мечтах, Крэг простился в 1924 году. Мы помним о ней как о неком художественном вызове. И вызов этот имел свои позитивные результаты: с одной стороны, возросли возможности театра пластического, с другой, им воспользовались постановщики, вовлекшие актёров в стилизованную манеру игры.

Но память о Крэге не может ограничиваться только одним этим мотивом – сверхмарионеткой. Он был артистом, полагавшим искусство важным фактором реализации духовных устремлений человека; противился зависимости театра от требований так называемого рынка; верил, что сокрытый смысл жизни можно передать при помощи символа, метафоры и пробуждения ассоциаций; верил в необходимость нового театра, обращённого, с одной стороны, к древнему ритуалу, с другой, использующего разные средства выразительности, в том числе «неживого актёра» – куклу, предмет, вещь. Кроме того, он был человеком, умеющим твёрдо отстаивать свои взгляды, не желавшим уступать высокомерному невежеству и конформизму. Безусловно, он вдохновил многих артистов-художников своего времени, что говорит о том, как много мир ждёт от незаурядных одиночек, и как велика в них потребность.

Библиография:

Denis Bablet, Edward Gordon Craig, Kiepenheuer und Witsch, Köln – Berlin, 1965

Tatiana Baczelis, Szekspir i Kreg, Izdatielstwo Nauka, Moskwa 1983

Peter Brook, The Influence of Gordon Craig in Theory and Practice. „Drama”, London 1955,, no.37

The Correspondence of Edward Craig and Count Harry Kessler. Ed. By L. M. Newman. London 1995.

Edward Craig, Gordon Craig. Historia życia. Przekład. Maria Skibniewska. PIW, Warszawa 1976

Edward Gordon Craig, Lalki i poeci (fragmenty). „Teatr Lalek” 1970, nr 1

Edward Gordon Craig, O sztuce teatru. Przekład: Maria Skibniewska.

Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964

Edward Gordon Craig, Index to the story of my days. Some memoirs of... 1872 – 1907. Hulton Press, London 1957

Edward Gordon Craig, Il mio teatro. L’Arte del Teatro. Per un nuovo teatro – Scena. Introduzione e cura di Ferruccio Marotti. Feltrinelli Editore Milano, 1971

Edward Gordon Craig, The Theatre – Advancing. Little, Brown and Company, Boston, 1919

Edward Gordon Craig, Kolekcja rękopisów dramatów dla głupców. Międzynarodowy Instytut Teatru Lalek, Charleville Mezieres, Francja.

E.G. Craig, A propos d’une „ancienne école” des acteurs. W: E.G.Craig, Le théâtre en marche. Trad. Maurice Beerblock. Gallimard, Paris, 1964

Irenй Eynat, Gordon Craig, the Ьber-marionette, and the Dresden Theatre. Theatre Research International, summer 1980 .

Christopher Innes, Edward Gordon Craig. A Vision of Theatre, Harwood Academic Publishers, 1998.

Lindsay Mary Newman (Ed.) Edward Gordon Craig – Black Figures. Pres. With Introduction and Documentation. Wellingborough 1989

The Marionnette Drama. Some Notes for an introduction to "The Drama for Fools" by Tom Fool. "The Marionnette", no 1, Florence, 1918

Anna G. Obrazcowa,. Sintez Iskusstw i anglijskaja scena na rubieże XIX-XX wiekow. Izdatelstwo „Nauka”, Moskwa 1984.

Hanna Ribi, Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das Schweizerische Marionettentheater. Die Edward Gordon Craig – Sammlung in Museum fьr Gestaltung Zьrich, Edtions Theaterkultur Verlag (bez miejsca) 2000.

Arnold Rood, Gordon Craig and Movement. The text of the abbual lecture in memory of Edward Gorodn Craig. Venice, September 12, 1970. Nadbitka z Theatre Research, vol.XI, Nos. 2/3, 1971

Screens. The Thousand Scenes in one Scene. The Mask, vol. VII, no. 2. 1915

Konstanty Stanisławski, Moje życie w sztuce, tłum. Zofia Petersowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1954

Sebastiano Serlio, Il secondo libro di perspettiva. La scena comica, Cornelio de Nicolini, Venetia 1560

Marina Maymona Siniscalchi, E.G.Craig: Il dramma per marionette. “English Miscellany, 26-27.