Бачелис Т.И.

**Часть I**

ЭВОЛЮЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

**(От Антуана до Крэга)**

Современный сценический язык своим возникновением обязан не только процессам обновления, происходившим в драматургии и актерском искусстве на рубеже веков, но и -реформе сценического пространства, которую одновременно совершила режиссура. В сущности само понятие сценического пространства, как одной из структурных основ спектакля, воз­никло в процессе эстетической революции, начатой натурали­стами в прозе и на театре. Еще у мейнингенцев в 70-е годы про­шлого века их писаные декорации, тщательно выверенные и приведенные в соответствие сданными, которыми располага­ла тогда историческая наука, учитывавшие даже новейшие от­крытия археологов, были тем не менее всего лишь фоном для игры актеров. Функции организации — такой или иной — про­странства сцены исторически достоверные декорации мей-нингенских спектаклей не выполняли. Но уже в Свободном

театре Антуана, равно как и у немецких или английских ре­жиссеров-натуралистов, декорация получила принципиально

новое назначение. Она перестала выполнять пассивную функцию красивого фона, перед которым развивается актерское действие. Декорация взяла на себя куда более ответственную

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Emile Zola. La naturalisme …р. 140.

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

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

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

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

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

1 Emile Zola. La naturalisme …р. 140.  
2 Andre Antoine. Causier sur la mise en scene. Paris, 1921 , р. 306.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

мрачноватой экспрессией размещена и мизансценирована Ан­туаном в бедном, невыразительном, но зато чрезвычайно до­стоверном интерьере. Деревянные столы, деревянные табурет­ки, деревянные переплеты окон — вот, собственно, и вся обста­новка, словно обступающая драму. Толпа вся замкнута в четырех стенах (четвертая стена условно отделяет ее от зри­тельного зала), движение, сейчас и здесь начавшееся, не имеет и не может иметь продолжения за сценой,— оно полностью за­ключено в пределах сценического пространства. Такая замкну­тость сценических композиций вообще характерна и принци­пиальна для режиссуры Антуана.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

способно перевоплощаться, как актер перевоплощается в роль другого человека.

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

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

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

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

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

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

1 А.Н. Веселовский. Представления мейнингенской труппы. - «Ар­тист», 189О, кн. 7, с. 137-138.

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

Римский форум на живописном заднике декорации к «Юлию Цезарю», в частности, был поставлен косо — в три чет­верти. Это поза считалась наиболее «естественной». Линии движений героев и толп прочерчивались по диагоналям. Для актеров было строгое предписание: «одна нога выше другой». Это означало, что при любой возможности надо поставить но­гу на ступеньку лестницы, на камень и т. п. То есть поза оста­новившегося актера непременно должна была предвещать дви­жение. Статичность воспринималась как признак безжизнен­ности и лжи. Динамика была желательна всегда. Особое же внимание уделялось верности перспективы. Фигура актера размещалась на сцене так, чтобы масштабы человеческого те­ла зрительно уменьшались по мере отдаления от линии рампы. Прилагались огромные усилия для преодоления чувства замк­нутости сценического пространства. В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается, группировка не оканчивается, и если на сцене бурлит толпа, то за сценой тес­нятся — и напирают — новые толпы.

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

Историзм был главной целью мейнингенцев, даже, если

угодно, их манией. Творения, созданные свободной фантазией

Шекспира или Шиллера, они хотели разыграть в точном соответствии с теми сведениями, которыми располагала (применительно к эпохе, изображенной в дайрой пьесе) в XIX в.

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

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

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

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

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

1 Апйгё Ап1оте. Мез зоиуегагз зиг 1е Шёа1ге НЬге. Рапз, 1921, р. 112-113.

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

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

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

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

2Я. Виноградская. Жизнь н творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т.1.М., 1971, с. 427.

3 Там же, с. 432.

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

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

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

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

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

Эта сторона новаторской деятельности Станиславского до

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 В мае 1909 г К. С. Станиславский писал Л. Я. Гуревич, что Крэг «тво­рит изумительные вещи... Весь режиссерский и сценический штат теат­ра предоставлен в его распоряжение, и я состою его ближайшим помощ­ником, отдал себя в полное подчинение ему и горжусь и радуюсь этой ро­ли. Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так какой опередил век на полстолетия» (Собр.соч., т. 7, с. 433).

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

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

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

Первый из известных крэговских эскизов относится к 1899 г., второй к 1901 г. Интересен первый — эскиз сцены в комнате ко­ролевы («Гамлет», акт III, сцена 4). Никакой комнаты. Массив­ное, напоминающее каменный лабиринт нагромождение неподвижных толстых стен, уходящих ввысь, столь же массив­ная, возвышающаяся над линией рампы, каменная горизон­таль пола. Доминируют прямые линии и углы. Впечатление тюремной камеры или мрачного подземелья. Тут погибает ду­ша Гамлета. Из глубины таких каменных глыб мог явиться Гам­лету Призрак. Диалог в этой сцене один из ключевых для крэ-говского понимания Шекспира:

«Королева: С кем говоришь ты?

Гамлет: Как, вам не видать?

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

Гамлет: И не слыхать?

Королева: Лишь наши голоса.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Почти исчерпывающе проанализировал общность и разли­чия между пространственными концепциями Крэга и Аппиа С. Волконский тогда же, в 1912 г. Он писал в статье, озаглавлен­ной «Аппиа и Крэг»: «Крэг весь в вышину, он вертикален; Ап­пиа весь в ширину, он горизонтален. Прямыми ребрами своих ширм, складывающимися под самыми разнообразными угла­ми... Крэг — в особенности благодаря отсутствию потолка -сумел дать самое сильное впечатление «высоты», какого вооб­ще достигал театр... Никогда пластическая, созидающая роль освещения на сцене,— я бы сказал,— материализующая сила света, не выступала с большей наглядностью. Те же самые па­русиновые ширмы превращались в великолепный «архитек­турный материал», когда были облиты лунным сиянием: осве­щение съедало ткань, оставались одни линии. Крэг более ради­кален, нежели Аппиа... он совершенно отказывается от живописи... отбросив живопись, он должен был отбросить и перспективу и «даль» и вообще всякое фиктивное пространст­во: в его «картинах» пространство такой же реальный материал, как и сам человек, у него человек движется в настоящем прост­ранстве, а не на фоне изображенного пространства»1.

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

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

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

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

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

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

51. ОИотте. Ьа гшзе еп зсёпе с! 'АпЮте а ВгесЫ. Рапз, 1959, р. 82.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

волшебство Театра. В этом смысле он отличался, скажем, от 1У1акса Рейнгардта, чьи искания вполне закономерно выли­лись в формы так называемой массовой режиссуры (его собст­венный термин).

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

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

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

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

Пушкин в своих заметках о театре, говоря о линии, которая разделяет зрителей и актеров, не подвергал ее сомнению, хотя и размышлял над ее условной природой.

Театр, по мысли Пушкина, родился на площади, но уже тог­да возникла королевская линия, разделившая театр на две

половины: подмостки и толпу. И каким бы фамильярным ни было общение комедии дель арте с итальянским плебсом XVI в., и как бы экспансивно ни реагировали зрители, как бы они ни оскорбляли артистов, актеры площадного театра справлялись со всем этим буйством и возвращались к сюжету: под защиту все той же своей «королевской линии».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Театральный герой дочеховской драматургии (включая и таких героев Ибсена, как Брандт, Пер Гюнт) тем и герой, что пе­рестает быть только лишь частным лицом и принимает на себя одного ответственность за все человечество. В образе героя по­нятие личности индивидуальными особенностями и характер­ными чертами не исчерпывается. Иными словами, проблема человеческого духа неизмеримо обширнее психологии или

1Вс. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 1, с. 168. Анализ те­ории Крэга о «сверхмарионетке», изложенной им еще до начала рабо­ты со Станиславским, выходит за рамки проблематики данной статьи. См. об этом в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (Собр. соч., т. 1, с. 336). См. также: А. Аникст. Возникновение научной Истории театра в XX веке. - В сб.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв. М., «Наука», 1977, с. 11-13

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Очень долго, мучительно долго Крэг вынужден был демон­стрировать свои новые идеи только в эскизах и трактатах. Он 5ыл моден, упрям и — невоплотим, как тогда думали. И вот Крэга позвал лучший в мире театр, единственный театр, ре­шившийся реализовать самые странные и дерзкие его сцениче­ские идеи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Как и Крэг, Станиславский мечтал тогда об идеальном «Ак­тере с большой буквы». Но уже во время совместной работы над «Гамлетом», особенно весной 1910 г., когда Станиславский из­ложил Крэгу суть своих исканий в области внутренней актер­ской техники, обнаружились многие разногласия между ними. Крэг в «Записных книжках», которые вел в Москве, записал под датой 6 марта 1910г., что «многое интересно в новых идеях Станиславского», но в принципе «подход к актеру со стороны подсознания» он, Крэг, считает неправильным»1. Станислав­ский же, со своей стороны, в письме к Крэгу от 21 апреля 1910 г. уверял, что работал с Качаловым над ролью Гамлета, «согласно Вашим указаниям и моей системе, которая Вам не нравится, но которая отвечает Вашим целям лучше, чем что-либо другое»2. На первый взгляд пропасть разделяла тогда, в 1910 г., взгляды Станиславского и Крэга на вопросы актерской техники, и дело тут не только в том, что Крэгу не нужен был «бытовой актер». В этом пункте у них как раз расхождений не было — примени­тельно к пьесе «Гамлет». Глубина различий в подходе к актеру со­стояла в том, что 1910г. для Станиславского — своего рода пик в его увлечении индийской теорией «праны» и проблем подсозна­ния. В режиссерском экземпляре, хранящемся в Музее МХАТ, мы находим поразительно интересную и подробнейшую разра­ботку К. С. Станиславским Ш и IV действий шекспировсюй трагедии — с очень частым, наэлектризованным употреблени­ем терминов «лучевпускание» и «лучеиспускание»3. Диалоги трагедии в этом документе предстают словно бы заряженными электрическим током: мельчайшие детали фраз пронизаны

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 377.

1 К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 377.

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

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

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

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

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

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

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

1 К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 377.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Свободное пространство, необходимое, по мнению Крэга,

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

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

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

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

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

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

2 Там же, с. 147.

он настойчиво стал требовать предельной стремительности рит­ма.—Движения Гамлета,— говорил он,—должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену. Темперамент актера должен раскрываться здесь с максимальной полнотой, на бурных взле­тах ярости, отчаяния и, наконец, торжества. Василий Иванович пытался убедить Крэга, что это разрушит рисунок роли. Но Крэг не уступал. И в конце концов, махнув рукой на сдержанность, Качалов дал волю темпераменту и голосу. Гамлет зажил в совер­шенно другом ритме. Мужественная, сильная фигура Качалова стремительно металась в сложных переходах, рассекающих дворцовый зал. Сцена, казалось, обрела крылья. И любопытно, что на спектаклях именно здесь Качалов вызывал восхищение публики... Должна сказать прямо, в результате наиболее впечат­ляющими в спектакле оказались те сцены, которые Крэгу уда­лось отвоевать у Станиславского в ту памятную ночь»1.

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

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

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

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

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

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

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

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

2С. Волконский. Художественные отклики, с. 118

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

\*\*\*

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

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

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

1 *С. Волконский.* Указ, соч., с. 121.

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

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

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

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

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

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