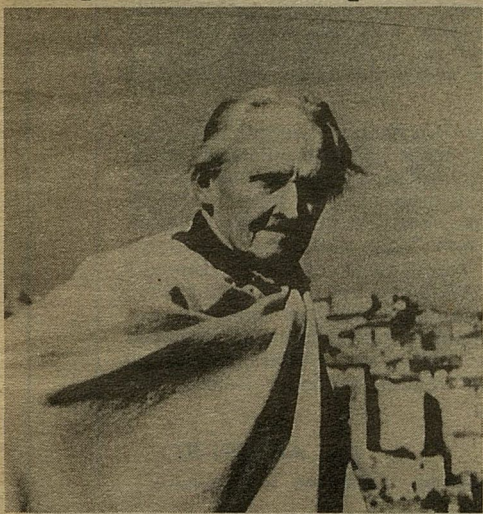


Вадим ГАЕВСКИЙ

Герои, призраки и маски Гордона Крэга



В 1956 году, познакомившись с Питером Бруком, Гордон Крэг — а ему было уже за восемьдесят лет — захотел сыграть Призрак отца Гамлета в спектакле, который Брук собирался повезти в Москву. Фантастическая идея, отвергнутая Бруком неспроста: кто стал бы смотреть на Гамлета — Скофилда (хоть это и был самый волнующий Гамлет послевоенных лет), если бы на сцене появился, пусть на один эпизод, легендарный старик, сохранивший и свой магнетизм, и свою статью, и свои длинные белоснежные волосы, развевающиеся над высоким открытым лбом. Сохранивший тот облик Художника и Пророка, каким его наградила судьба, чтобы и обликом удостоверить гениальность.

Брук, повторяю, не согласился, а жаль: жизнь Крэга получила бы законченность, прямо-таки музыкальную завершенность. Это была бы последняя поездка в Москву, которую Крэг считал самым театральным городом в мире. И вновь, как и в первый раз, а точнее — как в 1911 году, в Москве игрался бы «Гамлет», главная пьеса в жизни Гордона Крэга. И, наконец, он вернулся бы к занятию своей юности, к актерскому ремеслу, сыграв ту роль, которая ему всегда казалась самой существенной у Шекспира — роль Призрака, роль Духа.

О призраках у Шекспира он написал знаменитую статью. А в ней осмелел манеру, в которой и Призрака отца, и трех макбетовских ведьм играли в традиционном театре. Теперь, прощаясь с нами, он мог бы показать, как эти роли надо играть и что же такое воспетый Крэгом идеальный актер-сверхмарионетка.

Еще раз пожалеем, что старый маэстро не сумел увлечь молодого коллегу, не смог его убедить. Оно и понятно, впрочем.

Питер Брук — режиссер выдающийся («гениальный», по словам самого Крэга), но в дни своей молодости не веривший в духов и не очень-то доверявший отцам: призраки для него — поэтическое излишество, обманувшая красивая сказка. Но мало того, если иметь в виду Брука 50—60-х годов, эпохи «Гамлета» и «Короля Лира», если вспомнить метафоры сценографии и стилистику актерской игры, то можно во всем этом вычитать жесткую и неутешительную мысль: мир пуст, призраков нет, они убиты.

Призраки Питера Брука тоже прошли через газовые камеры и концлагеря, спектакли Брука — пепелище призраков, кладбище мифов.

(Окончание на 8—9-й стр.).



(Окончание. Начало на 1-й стр.).

Для Гордона Крэга подобное мироощущение неприемлемо, и слишком категорично, и слишком обидно; по-видимому, поэтому он и не до конца принял бруковского «Гамлета». Для Крэга призраки — первое слово в шекспировском слове, волнующая загадка шекспировских пьес, и, может быть, основная проблема грядущего театра.

Современный ему — и прежде всего викторианский — театр Крэг решительно отвергал, был беспощадным и пронзительным критиком его практики и его предпосылок. Коротко можно сказать так: викторианский театр был ненавистен Крэгу своей самодостаточностью и своим самодовольством. Он весь был погружен в себя, в свой быт, свою эстетику, свои нравы, свои проблемы. Этот театр, мечанский по сути своей, не допускал никакой альтернативы. А Крэг только и делал, что предлагал целый ворох художественных альтернатив, находя их в античности и на Востоке. Оттуда, из бездн забвения, из толщи времени, он возвращал на подмостки — или мечтал возратить — марionетку и маску, священный восторг и сакральную серьезность.

Не один раз в многочисленных статьях Крэга возникает слово храм: театр для Крэга — не зеркало современности, но прибежище мифа. Можно сказать иначе: мистерия мифа — вот тот спектакль, который имеет в виду Крэг, когда пишет статьи или когда — случай несчастий — принимается за постановку. Вот его возвышенно-поэтическая программа. Миф, изгнанный и убитый европейской цивилизацией, возвращается в театр, в подлинный театр, оживает в театре, присутствует в театре как Дух и как Тень, подобно тому, как Призрак отца Гамлета присутствует в шекспировской пьесе. Мистерия мифа и фабула «Гамлета» в сознании Крэга, по всей вероятности, не разъединены. Одно дает образ, смысл и масштаб другому.

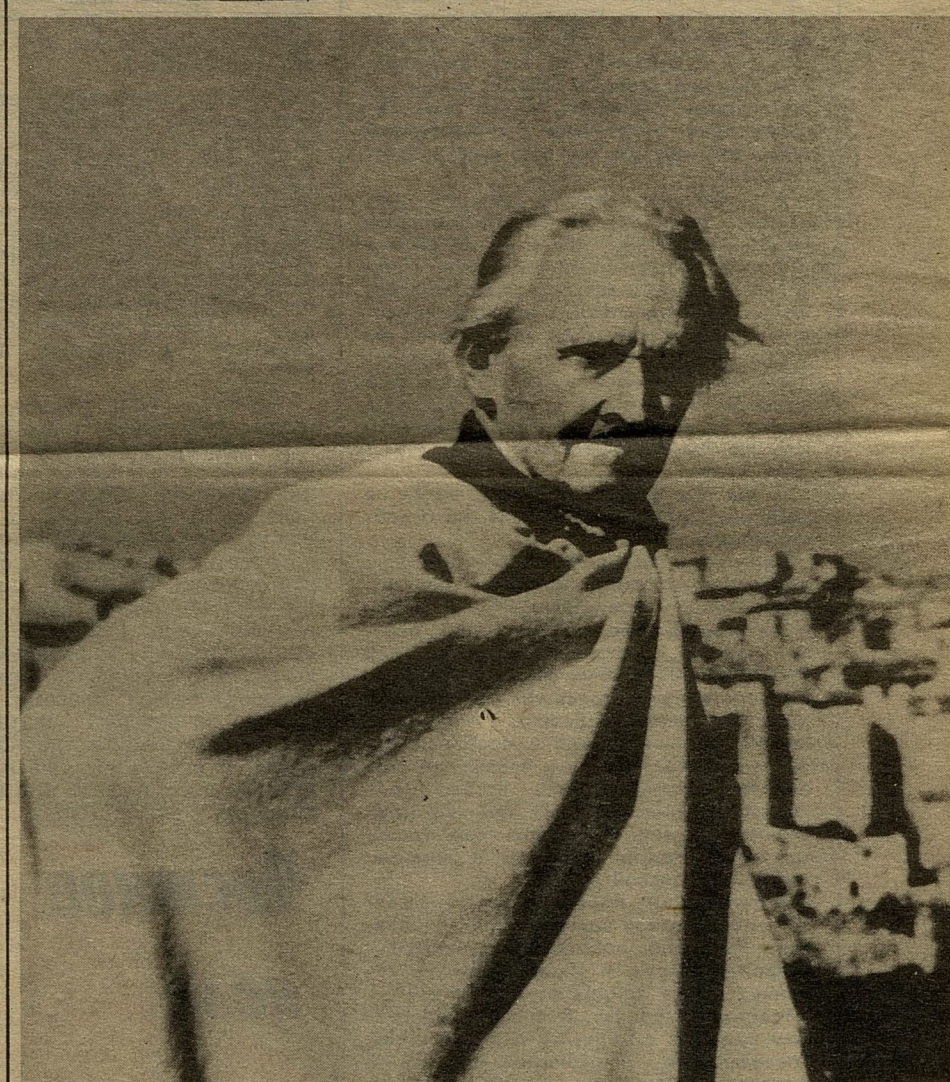
Масштаб грандиозный — в этом весь Крэг. Его влекла грандиозность человеческой судьбы и художественной мысли. Он отказывается от живописных декораций и разрушает ненавистный ему лиризм, выстраивая для шекспировских — и не только шекспировских — пьес необычное архитектурное пространство: идея театра-храма реализуется таким путем. Он вносит в спектакль необычную, виртуозно разработанную световую игру, тем самым создавая ирреальную, мифологическую атмосферу. И он находит для действия грандиозный символ-итог, в одинаковой мере зрелищный и фантастичный: золото (золотое обличение), покрывающее в «Гамлете» весь двор, корона, появляющаяся над первостепенным столом в «Макбете». Символика пространства, символика света и символика мизансцен объединяются этим господствующим над всем символом-знаком, подобным легендарным библейским знаменам наступающих бедствий и неминуемых катастроф.

Но этот пост грандиозного наиболее полно выразил себя в миниатюре. Так уж получилось, что Крэг поставил очень мало спектаклей, но зато создал очень много рисунков и гравюр. Чаще всего он обращается к «Гамлету» и «Макбету», великим трагедиям Шекспира. Что это: иллюстрации прочитанных пьес или же эскизы непоставленных спектаклей — трудно сказать. Скорее всего, и то, и другое сразу. В миниатюрах Крэг остается верным себе, это вариации на его постоянные темы. Здесь древние камни и таинственный свет, Фингалово ущелье, базальтовый монолит и еле заметная трещина в скале бытия, едва уловимая прорезь, каменная прореха. Туда, за порог жизни, за границу обыденного хода вещей и стремится маленькая фигура героического протагониста. Мир холоден и огромен, а человек мал, но дерзновение человека огромнее огромнейших стен, для него не существует границы. Душа далеких предков Гордона Крэга, не артистов, но моряков, норманнов-завоевателей, властелинов морей, оживает в этих гравюрах на дереве, в этих рисунках тушью.

Есть в них и более свежий след —

Из книги «Флейта Гамлета», выходящей в В/О «Союзтеатр» СТО СССР.

Вадим ГАЕВСКИЙ



● Гордон Крэг.
● Гордон Крэг и Айседора Дункан.
● Г. Крэг. Рисунки к трагедиям Шекспира «Гамлет» и «Макбет».

ГЕРОИ, ПРИЗРАКИ И МАСКИ ГОРДОНА КРЭГА

сти Треплева, героя чеховской «Чайки»: «...а по-моему, современный театр — это рутинная, предрассудочная. Когда поднимаешь занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобовопияющую, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью».

Замечательные слова, и сам Крэг не один раз будет писать нечто подобное в издаваемых им журналах. И хотя чеховская драматургия осталась ему чужда («...поместите меня в пьесу, подобную «Школе злословия» или чеховским «Трем сестрам», и я все испорчу. Всю жизнь проклинаю судьбу, сделавшую меня таким, бессмысленно: я не такой, как все, и ничего тут не поделаешь», — из книги Крэга «Генри Ирвинг»), пьеса Треплева должна была бы задеть его за живое. И ее абстрактно-символический стиль, и заключенный в ней дух бесстрашных пророчеств — все это близко тому, к чему прорывался молодой Крэг, в чем он видел образ нового театра. А сам Крэг стал Крэгом на один вечер (вернее — на полчаса), когда поставил спектакль на фоне среднеурусского озера, при свете восходящей луны, подобно тому, как два десятилетия спустя, Крэг поставит «Страсти» Баха на фоне Апеннинских гор и синего итальянского неба.

Да, разумеется, совпадение велико, прямо-таки неправдоподобно: обоим по двадцать пять лет, тот и другой — сыновья больших актрис, и оба замыслили ниспровергнуть современный бытовой театр. Различий, однако, не меньше: один — «киевский мещанин», другой — лондонский денди, один — лирически настроенный русский интеллигент, другой — героически настроенный английский воитель. Один добровольно уйдет из жизни два года спустя, а другой, полный витальных сил, проживет еще полвека. Один — человечнейший литературный персонаж, а другой — живой человек, но в нем есть что-то от героя литературы и что-то от полубога.

На снимках начала века Гордон Крэг и выглядят, как молодой бог, бог Аполлон, а на снимках с Айседорой Дункан — как Аполлон вместе с музой. Аполлон — водитель муз, Аполлон-Мусaget, если вспомнить один из древнегреческих мифов. А если вспомнить к тому же, что мучившая Ницше проблема «Аполлон или Дионис» оказалась тогда — в 900-х и 10-х годах — чуть ли не главной и чуть ли не единственной мировоззренческой альтернативой в авангардистских художественных кругах и ставила художника перед жестким выбором, выбором неременным, то станет понятной некоторая стилизация облика, на которую вольно или невольно пошел Гордон Крэг, что и сделало его столь дерзко похожим на современного Аполлона.

Многим обязанный Ницше, ницшеанскую апологию Диониса молодой Крэг принять не смог и стал столь же решительным противником театральных дионисий, сколь решительным приверженцем их был Дягилев той поры, поры Фокина, раннего Стравинского и Бакста. Гордон Крэг, кажется, единственный авторитетный знаток, кто решился критиковать первые — самые сенсационные — дягилевские балеты. Почти все в них не устраивало его, почти все вступало в противоречие с его театральной идеей. И декоративизм, и живописное оформление, и чувственность, и телесность.

Но один дягилевский балет его потряс, он даже ушел в антракте, чтобы ничто постороннее не вторглось во впечатление, воодушевившее его столь сильно. Стало ясно, правда, в 1928 году, в предпоследнем сезоне двадцатилетних дягилевских антреприз, а балет назывался (поднимая еще одному совпадению) «Аполлон-Мусaget» и был поставлен Балланчидом, которого вообще можно считать образцовым крэговским постановщиком нашего века. Вряд ли, впрочем, двадцатичетырехлетний Балланчин ясно сознавал, что такой Крэг, и свой балет он сочинял по наитию, а не по подсказке. Но это лишь удостоверяет, что художественная идея Крэга широка, намного шире, нежели его личность.

А личность Крэга необычна. Современный эллинизм некоторым сдвигом в мистику, но при этом полный деятельной энергии и здравого смысла. Одна из книг, которую Крэг, по-видимому, очень любил и которую иллюстрировал, это «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо. Выбор, разумеется, не случайный. Жизнь Крэга, начиная с 10-х годов, — в полном смысле слова героическая робинзонада. Он живет в одиночестве и в одиночестве восстанавливает потерянный мир, возрождает утраченную утопию, воскрешает исчезнувшую культуру. Он пишет, рисует, конструирует и, кажется, шьет. Он сам издает журнал, сам набирает его, сам строит макеты. Он все делает сам, своими руками.

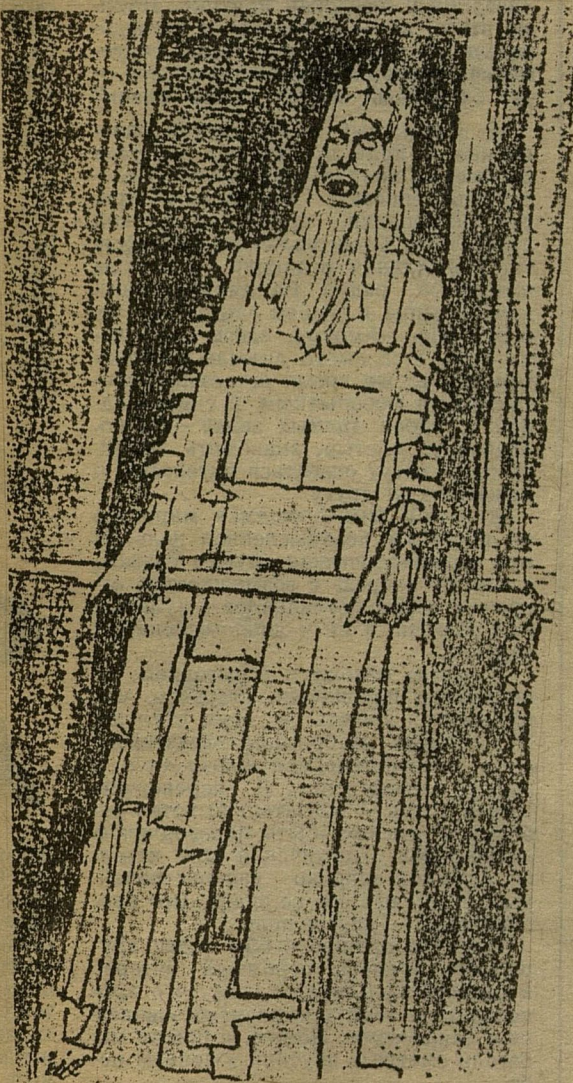
У него чисто эллиническое ощущение искусства как героического ремесла, художества как рукотворной вещи. И, может быть, его страсть к марionетке объясняется тем, что марionетку надо вырезать из дерева, выточить из кости, шить из материи, ее надо соорудить, в нее надо вложить ручной труд — перед тем как вдохнуть в нее божью искру.

И ширмы Гордона Крэга, те самые ширмы, которыми в «Гамлете» он порастил москвичей, есть труд плотника, труд столяра, так же как гравюры есть труд резчика и каменотеса. Не случайно графическая манера Гордона Крэга так мало похожа на виньеточный стиль модерн (в котором усилие графика употреблено на то, чтобы скрыть материал), а сами миниатюры Крэга напоминают старинный африканский амулет и современный европейский экслибрис.

Вернемся, однако, к ширмам. Их описал Станиславский, объяснив, почему крэговская идея в полной мере не могла быть осуществлена. Позднее, уже в 1935 году, выяснилось, что Крэг не простил этого Художественному театру. Вновь приехав в Москву, он не посетил ни одного мхатовского спектакля. И уже в поезде, по дороге от границы к Москве, заговорил с переводчицей на эту горькую тему. Можно понять его горе: такие идеи рождаются раз в сто лет. Да же сам Крэг не придумал ничего равного своим движущимся ширмам.

Ширмы — квинтэссенция театральной мысли, как ее понимал Гордон Крэг, их движение создает динамическую структуру, необходимую новому театру наприжненную пространственную игру, а сам вид их пробуждает память о древнем театре. Впрочем, ностальгическая эмоция, которую ширмы несли и которую Крэг чувствовал столь остро, монет быть, рождалась из смутных воспоминаний о доме отца, где с помощью ширм маленькому Гордону и его сестре устраивали первые кукольные спектакли.

А кроме того, ширмы — это маскарад, любимая художественная идея Крэга. Его главный журнал, который он делал своими руками и издавал на собственный счет, тоже ведь назывался «Маски». Маска закрывает лицо, чтобы открыть лик, и такова была процедура, с помощью которой Крэг стремился высободить истинный театр, и такой была стра-



тегия его поведения, его жизни. Понимали его, увы, не всегда. Писали о нем много вздора.

Смутный этот образ стал ясным после публикации сборника его избранных литературных работ и после появления великолепной монографии Т. Бачелис. Крэг всегда был уверен, что в России его поймут лучше, чем где бы то ни было еще, и, конечно же, он думал так не напрасно. Книга Т. Бачелис полна открытий и любви, к тому же она издана с любовью. В ней есть общие сведения, а также аналитические описания рисунков и мизансцен, и эти описания столь точны, а дар проникновенности, вообще отличающий Т. Бачелис, проявляется с такой полнотой, что в результате возникает чисто театральный эффект, ощущение реальности многого из того, что Крэг не удалось осуществить и что осталось в замыслах и эскизах. Иными словами, сборник статей Крэга — это книга мечты, а монография «Шекспир и Крэг» — это книга итогов.

Итоги велики, а сам Крэг не кажется более непонятым художником, пророком в своем отечестве — театре. Да он и не считал себя таковым, роль неудачника не любил и гордо носил свою голову, прекрасную голову артиста.

И для большинства режиссеров европейских стран Гордон Крэг — Призрак отца, вдохновитель, предтеча. Так что можно считать, что эту роль он все же сыграл — на многих подмостках Европы.

Если же подытожить жизнь Крэга, не прибегая к метафорам, а лишь стремясь уяснить ее логику, ее смысл, ее историческую необходимость, то следует сказать так: Крэг застал театр трагического актера и описал этот театр в прекрасных прощальных словах — на страницах своей книги о Генри Ирвинге, да и в других своих многочисленных текстах. Сам же он думал о театре Трагедии, о спектакле-универсуме, в котором под знаком Трагедии находится все — и декорации, и ритмы, и главный актер, и статисты. Идеальный проект театра Трагедии Крэг оставил нам в пользование и в наследство.

