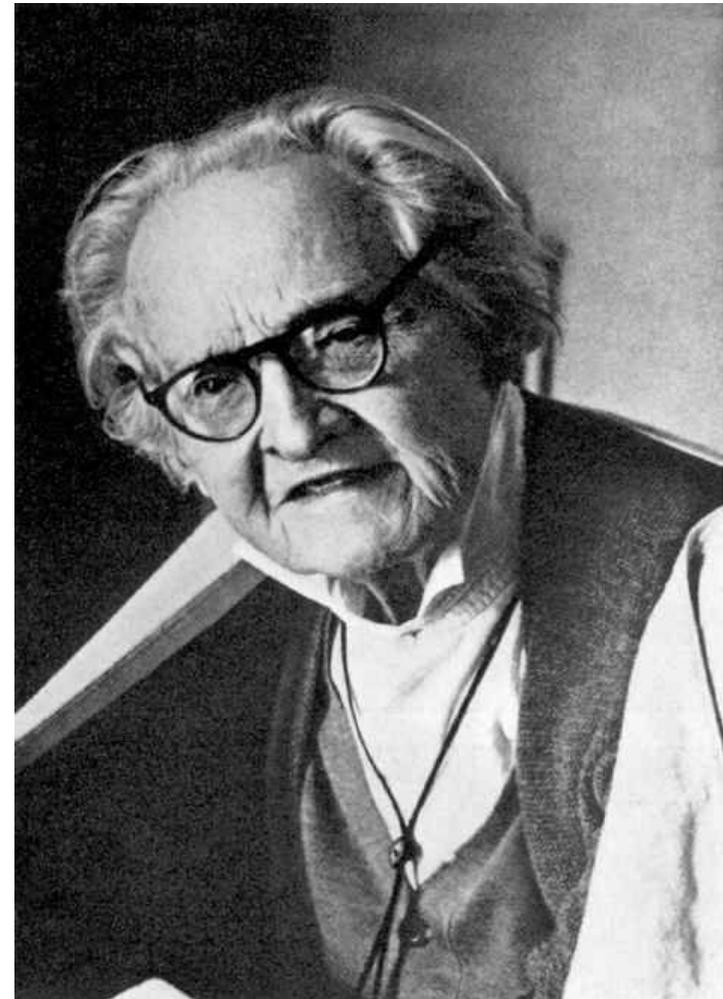
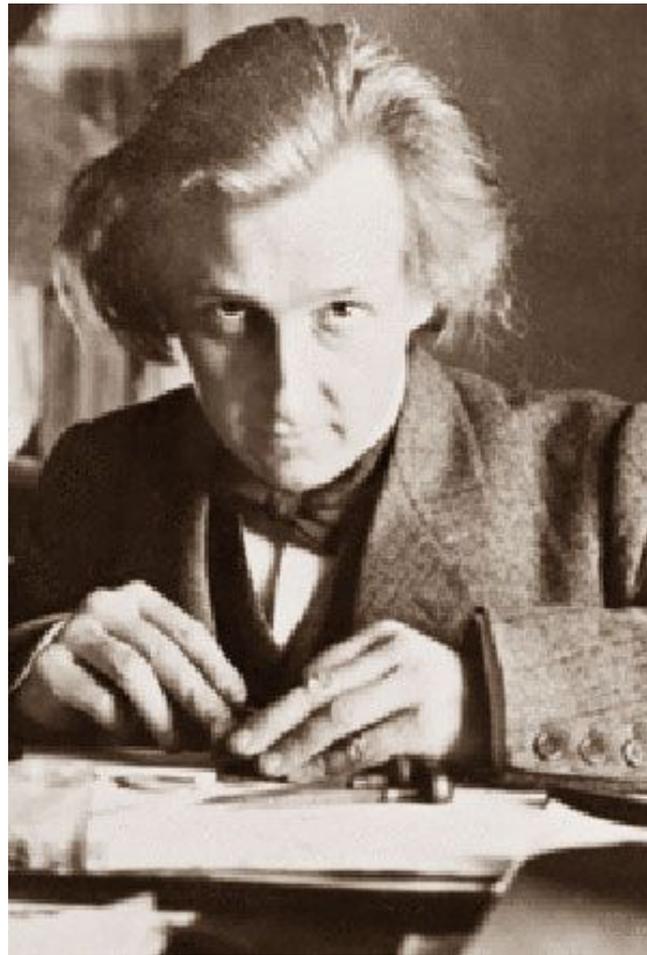
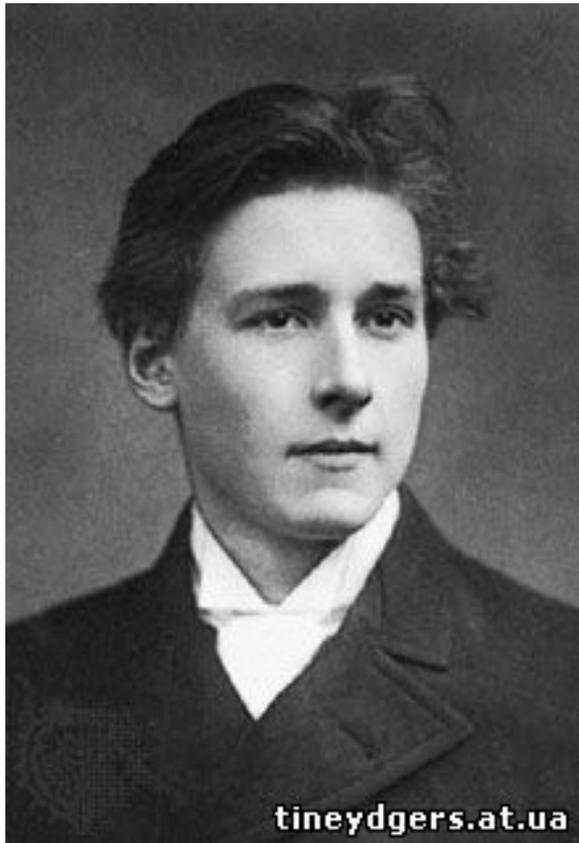
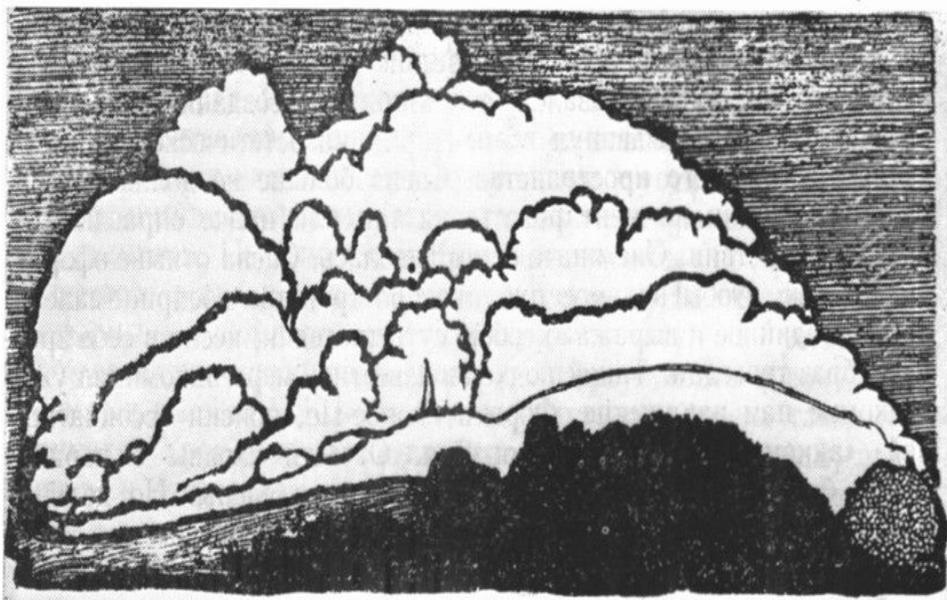


Гордон Крэг (1872 - 1966)

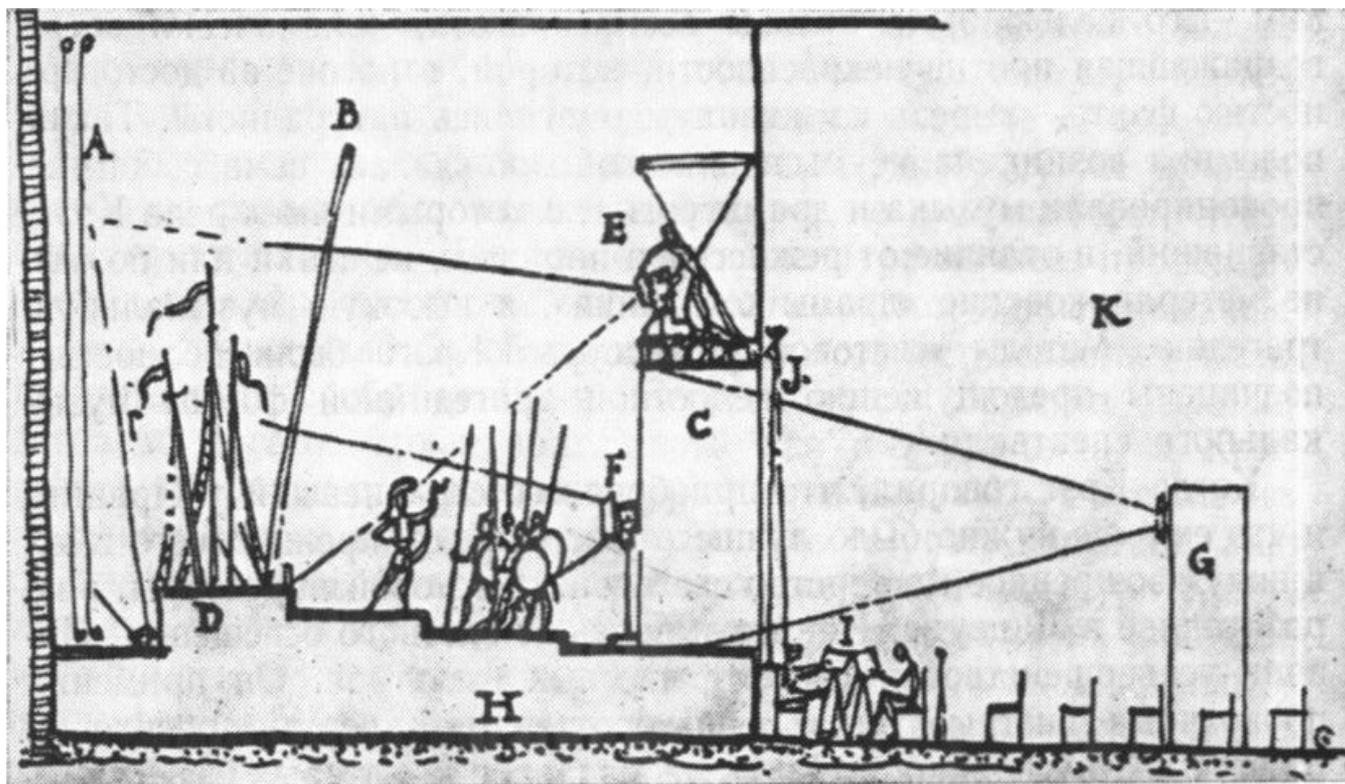


Самостоятельную режиссерскую деятельность Крэг начал в 1900 г. постановкой оперы Генри Пёрселла **«Дидона и Эней»** в Пёрселловском обществе в Хемпстеде. Он полностью отказался от воссоздания места действия и организовал сценическое пространство по эстетическим законам, раскрывающим суть трагедии.

Для создания декораций и атмосферы он использовал сценическое освещение. Основные источники света были расположены над сценой на специальном помосте. Другие – в глубине зала. Сочетая вертикальный и горизонтальный свет, Крэг легко видоизменял пространство, создавал причудливые тени на заднике, преображал атмосферу каждой сцены.



Свет, «льющийся с неба», создавал иллюзию открытого пространства. Посреди сцены находился лишь трон Дидоны на фоне прозрачного задника, напоминающего лиловые или красноватые облака. Цвет также менялся: от синих и красных тонов в начале, создающих атмосферу трагедии, к прозрачным зеленовато-синеватым тонам в финале, вызывающим ощущение торжественности и гармонии. Отплытие Энея с острова Дидоны происходило на фоне синего задника, на котором виднелись фрагменты мачт и пики уходящих солдат. Вертикальные линии мачт и пик дополняли атмосферу торжественности и создавали ощущение огромного пространства. Используя не бытовые, а сценические детали, Крэг добивался целостности и эстетического совершенства.



«Дидона и Эней».
Расположение
осветительных
приборов

Отказавшись от воссоздания места действия, Крэг во многом использует принципы, сходные с постановками **П.Фора** и **О.М.Люнье-По** в 1890-е гг. в Париже, но по сравнению с ними он делает существенный шаг вперед:

- режиссерское построение раскрывает не внешний событийный ряд, а музыкальную композицию;

- сценическое пространство и мизансцены изначально заключают в себе трагический конфликт.

Эти принципы Крэг развивал в последующих постановках начала 900-х гг.:

«Маска любви» Г.Пёрселла, «Ацис и Галатея» Генделя, «Воители в Хельголанде» Х.Ибсена, «Много шуму из ничего» У.Шекспира.



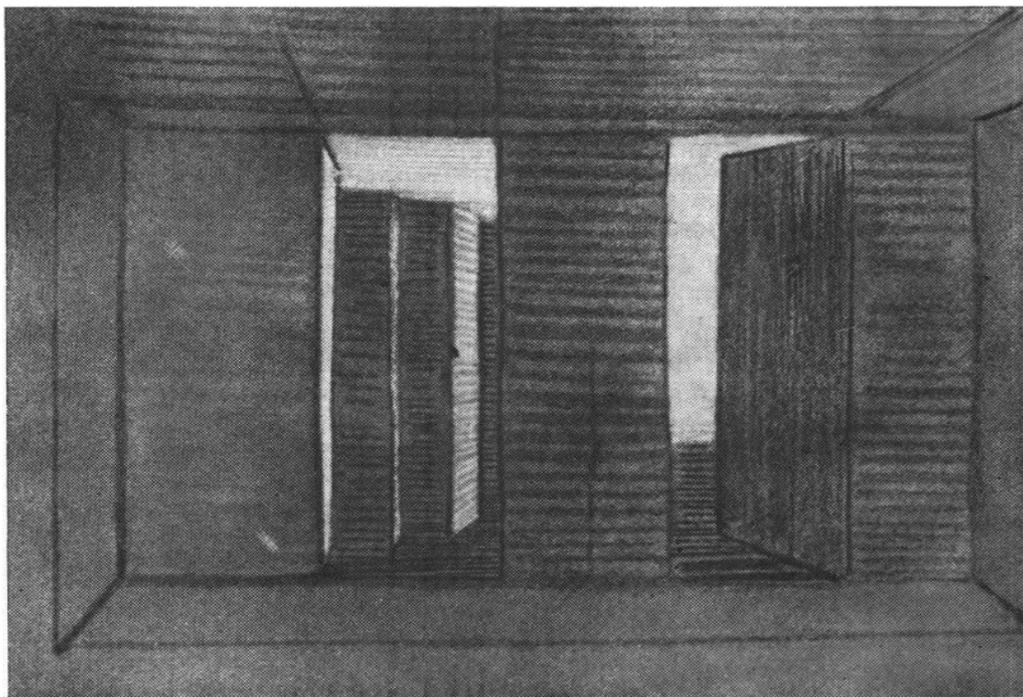
Пространство сцены и зала в его постановках было разомкнутым; например, в «Ацисе и Галатее» танцующие нимфы бросали в зал разноцветные воздушные шары, а в «Вифлееме» Крэг и Шоу следовали традициям английских рождественских представлений в показе пышных, торжественных процессий, многолюдной костюмированной толпы. В центре же спектакля было великое чудо рождения Богочеловека.

По мнению Крэга, именно музыка, равно как и архитектура, принадлежала к тому виду искусств, где с наибольшей полнотой можно достигнуть гармонии, совершенства, а следовательно, и красоты.

Хотя первые постановки Крэга и Мартина Шоу шли очень недолго, они были замечены современниками. На британских подмостках рождался новаторский театр — поэтический, условный.

В 1904 г. **Отто Брам** приглашает Крэга для постановки «Спасенной Венеции» Томаса Отвея в «Лессинг-театре» в Берлине.

Работа проходила в творческой атмосфере, однако театральные концепции немецкого режиссера-натуралиста и английского новатора, сформировавшегося в русле символизма, были противоположными. Когда Брам потребовал, чтобы Крэг конкретизировал место действия и предметы декорации, Крэг вышел на сцену и мелом начертил на заднике дверь. Подобная «небрежность» не могла соответствовать художественным вкусам Брама. Разногласия между режиссерами не позволили довести работу до конца, но способствовали формулированию Крэгом своих художественных принципов, созданию театральной теории.





Начало его теоретических разработок приходится на 1905 г., когда в Германии был опубликован первый диалог Крэга — **«Искусство театра»**. Это по сути и манифест театрального символизма, и первое осмысление начала эпохи режиссерского театра. Здесь впервые сформулированы три важнейших компонента театральной теории Крэга — **действие, сверхмарионетка, маска.**

В 1907 году выходят программные статьи Крэга **«Артисты театра будущего» и «Актёр и сверхмарионетка».**

Следующее пятилетие — дальнейшее развитие теории, создание журнала. В 1911 г. сборник статей **«Об искусстве театра»** стал итогом этого периода исканий.

В небольшой заметке **«Символизм»** он пишет: «Ведь символизм не только лежит в основе всего искусства, он лежит в основе всей жизни, ибо жизнь становится возможной для нас лишь с помощью символов; мы употребляем их постоянно. Символами являются и буквы алфавита, и цифры. Символами широко пользуются химики и математики».

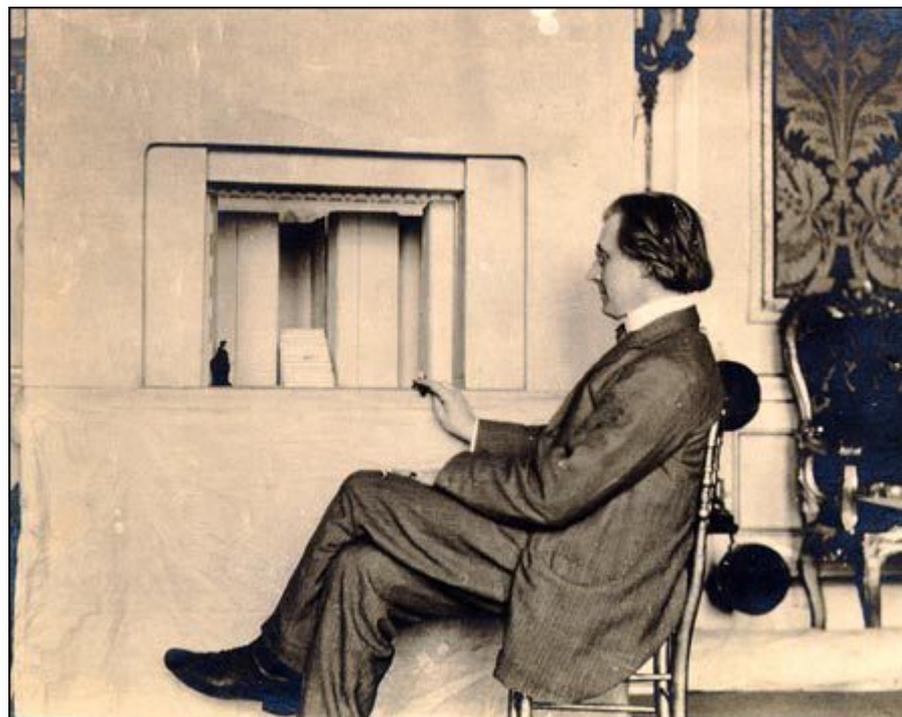
Конечно, подобную точку зрения трудно определить как символистскую.

Однако **театральная концепция Крэга – символистская по своей сути.**

В частности, это относится к крэговскому пониманию **актера будущего**: «Он устремит свой мысленный взор в сокровенные глубины, изучит все, что там таится, и, перенесясь затем в иную сферу, сферу воображения, создаст некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее ясно расскажут о них нам. Со временем идеальный актер, который будет поступать таким образом, обнаружит, что эти символы создаются преимущественно из материала, лежащего вне его личности» (**статья «Артисты театра будущего»**).

Принципиальным новаторством Крэга является **перенесение акцента на актера**: не только зрителя нужно вести в глубины сокровенного, но прежде всего **актер должен проникнуть в иную реальность**.

Именно Крэг доводит до конца формирование символистской концепции театра, разработав новые задачи актерского искусства. Крэг выдвигает понятие **«сверхмарионетка»** по аналогии с ницшевским «сверхчеловек». **Актерскому произволу на сцене он противопоставляет безоговорочное подчинение замыслу режиссера**. Но еще более существенно, что актер-сверхмарионетка по собственной воле должен отказаться от представления своей личности на сцене, от своего характера, полностью стать другим «характером» — общечеловеческим, сверхчеловеческим.



В статье «**Артисты театра будущего**» Крэг развивает свою концепцию: «Актер – такой, каким мы его знаем сегодня, – в конечном счете должен будет исчезнуть, превратившись во что-то другое. Только при этом условии в нашем театральном царстве можно будет увидеть подлинные произведения искусства».

Идея понятна: актер-личность должен разрушаться, он – переходное звено к «произведению искусства будущего», так же как человек, по Ницше, переходное звено к сверхчеловеку.

Крэг осторожно говорит, что актер должен будет превратиться во «что-то другое». Разработав идею, он не дает «техники» перехода. Определенность этого пути появится у Антонена Арто. У него «что-то другое» будет весьма определенным – актер утрачивает личность, становясь двойником самого себя. Актерская концепция Арто выходит за рамки символизма, но нам важнее подчеркнуть, что исходит он именно из символистской концепции Крэга.

Именно у Крэга возникает тема горения: актерского творчества как сжигания индивидуальности.

Крэга упрекали в том, что он недооценивает значение актера и что человеческая фигура на сцене нужна ему всего лишь как часть оформления, не больше. Однако нельзя забывать, что его **театр прежде всего — театр режиссера.**

Проблеме актерского творчества Крэг уделял много внимания. В целом **Крэг — сторонник школы представления.** Он называл себя символистом и от актера требовал не переживания, а искусной его имитации.

Его идеал — актер, который рассчитывает каждый свой жест, не поддается волнению и точно знает, что, каким образом и в какой момент он сделает.

Крэг в статьях доказывает, какое, преимущество перед живым актером могла бы иметь **«сверхмарионетка»**, не подвластная человеческим чувствам, а потому способная демонстрировать искусство, не замутненное никакими переживаниями.

«Сверхмарионетка» Крэга — понятие сложное, не лишенное противоречий. Если воплощение своего идеала он видел в Генри Ирвинге, который, по словам Крэга, «конструировал» свои роли, то ведь в то же время Крэг восхищался Дузе и Станиславским, Качаловым и Михоэлсом — художниками сцены, искусство которых, казалось бы, полностью опровергало мнение Крэга об актерском творчестве.

Сверхмарионетка Крэга

Крэг мечтал об идеальном актере для, условного, поэтического театра – театра символов. Отсюда родилась идея **сверхмарионетки**. Не надо путать две вещи: постоянный интерес Крэга, режиссера и художника, к кукольному театру марионеток и его мечту о сверхмарионетке для драматического театра, где действуют люди – актеры. Это разные темпы в его творчестве. Крэг был влюблен в кукольные театры всех видов, всех стран и народов. Он коллекционировал кукол европейских и восточных театров, очень дорожил ими.

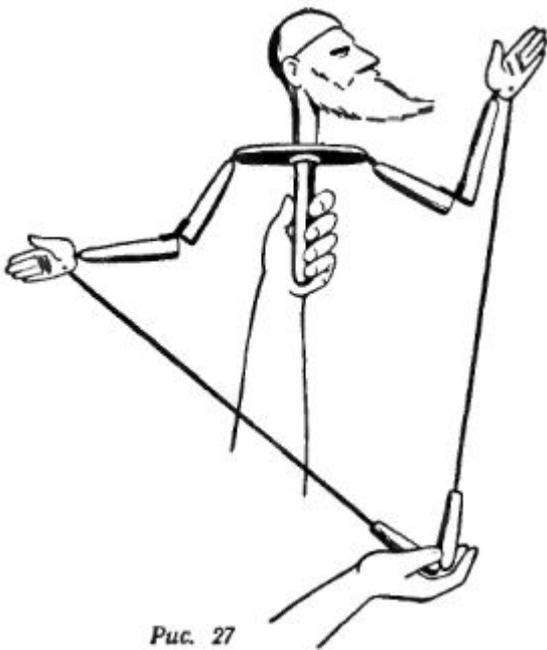


Рис. 27

Отсюда родилась идея сверхмарионетки. Это сложное понятие, во многом противоречивое. По мнению режиссера, идеальный актер должен отказаться от многообразия мимики, присущей непосредственному переживанию чувства, и оставить в своей художественной палитре только символы. Эти символы превращают лица актеров в маски.

Актер стирает свою сценическую индивидуальность, становится сверхмарионеткой. Именно в выражениях маски Крэг видел подлинность чувства и искусство...

Прославившийся режиссером – диктатором, готовым уничтожить личность актера, Крэг - теоретик и практик, напротив, ратовал за максимальное развитие творческих возможностей каждого деятеля сцены. За понятием **свермарионетки** скрывалось **требование определенной актерской методологии**, иной, чем предлагали его коллеги – современники, в особенности представители психологического театра – театра переживания.

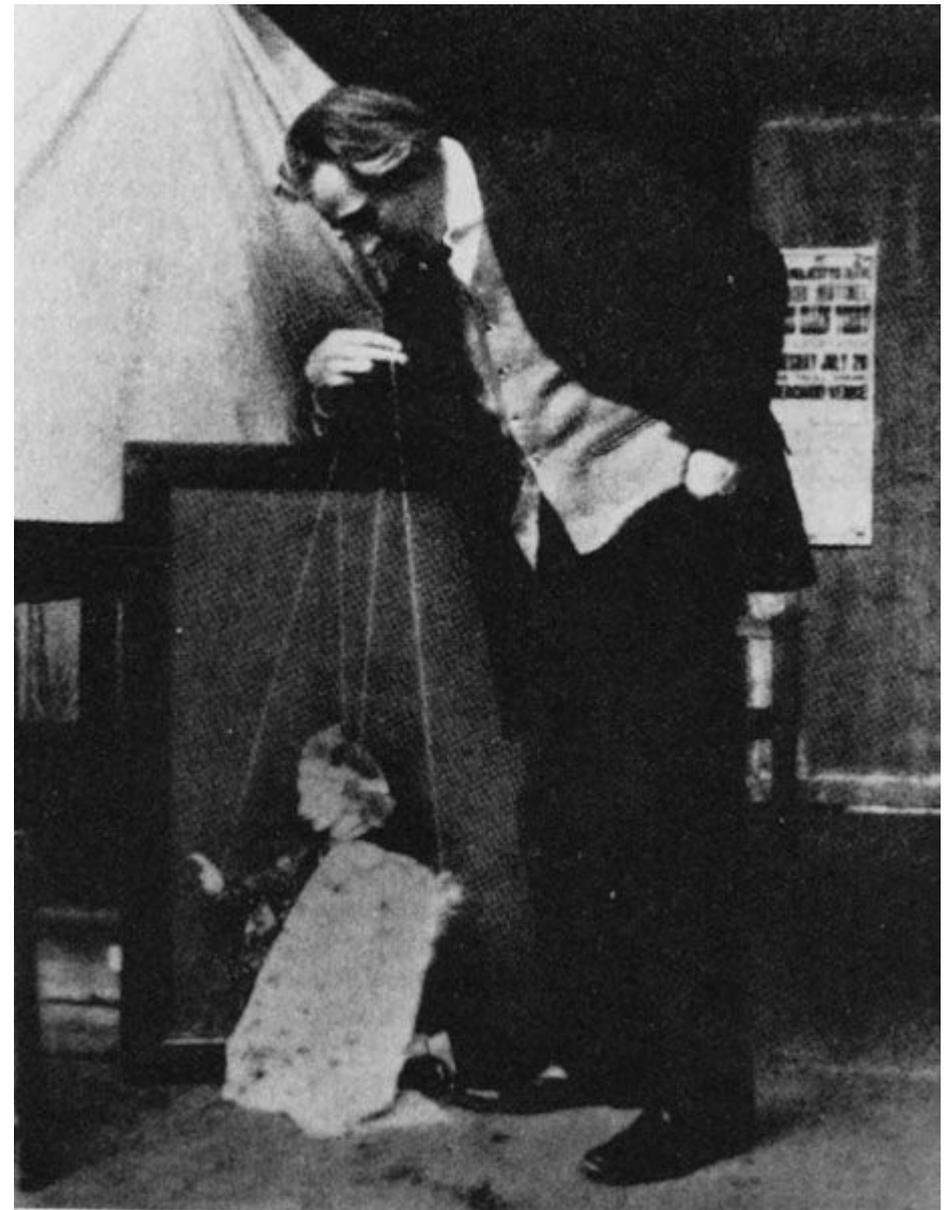
Идея маски, как и идея сверхмарионетки, имела в эстетической концепции Крэга своего рода программу – максимум и программу – минимум.

- **Программа максимум** означала, что – в будущем достижений высокого уровня совершенства в своем овладении новой техникой артист решится действовать на сцене в специально сделанных для него масках, с предельной выразительностью символизирующих тщательно отобранные духовные состояния и мысли. Он словно бы сольется с маской, являющейся великолепным произведением изобразительного искусства, предназначенным для сцены, а театральная маска в свою очередь станет частью его художественного существа.

- **Программа – минимум** сосредотачивалась для исполнителя на активном освоении техники освоение в такой степени, чтобы его живое лицо, подчиняясь его натуре, его духовному состоянию, его идеям, могло уподобиться маске, обрести ее выразительную силу, лаконизм и строгость в отборе художественных средств.



Крэг был влюблен в кукольный театр и коллекционировал кукол европейских и восточных театров, очень дорожил ими. Журнал «Марионетка» был всецело посвящен проблемам театра кукол, в нем печатались статьи и пьесы его издателя. Была у Крэга и коллекция масок: ритуальные, театральные маски, присланные, привезенные с Явы, из Бирмы, Африки, Японии...



Гордон Крэг со своими куклами

Реформа сценического пространства у Крэга

Не менее значительно в символистском мировоззрении Крэга единство режиссуры и сценографии (опять-таки общий принцип режиссерского театра). Решение сценического пространства в замыслах Крэга отражает трагическое мироощущение в современном символистском понимании многозначности реальности.

Принцип **«трагической геометрии»**, по сути, завершает формирование символистской театральной концепции.

Т.И.Бачелис так определяет новаторство Крэга в этой области: «В то время еще никто не отваживался, подобно Крэгу, хотя бы мысленно возвести конструктивно четкие, простые объемы на театральных подмостках и заставить прямоугольную архитектуру функционировать в трагедийном пространстве».

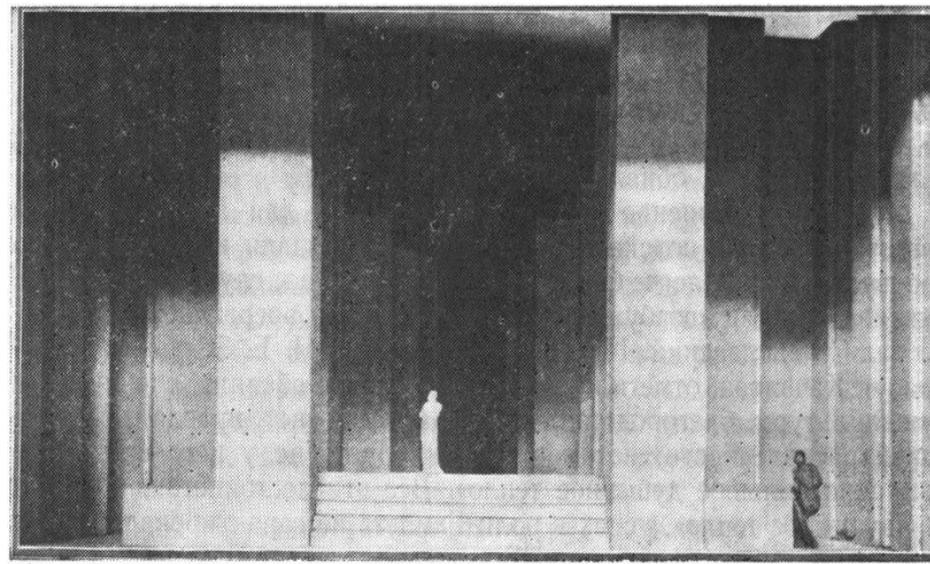
Далее Крэг сделает эти объемы движущимися. Динамика света также позволит пространству преобразаться.

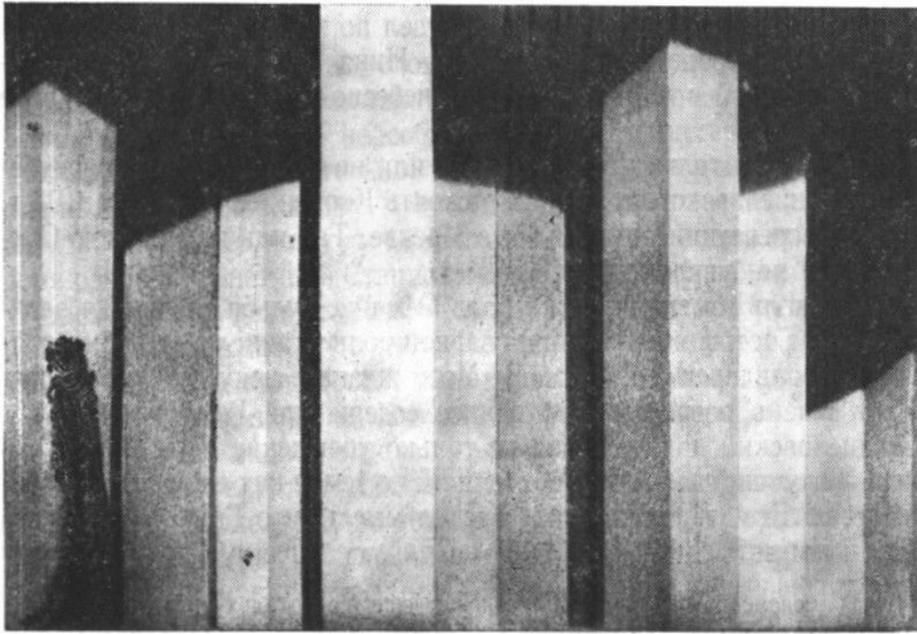
Необходимо — по законам красоты — создать в спектакле однородное пространство, в котором актеры действуют как его органичные составные части.

Но возможно ли создать такое однородное пространство, если театр имеет дело с рисованными декорациями? **Как примирить разрисованную плоскость холста и трехмерную человеческую фигуру?** Крэг призывал уничтожить старое, изжившее себя сценическое пространство, взять за образец античный театр, где декорацией служила архитектура.

Реформа сценического пространства — один из важнейших моментов в теории Гордона Крэга. Прежде всего он хотел вернуть в театр архитектуру, заменить плоскость объемом.

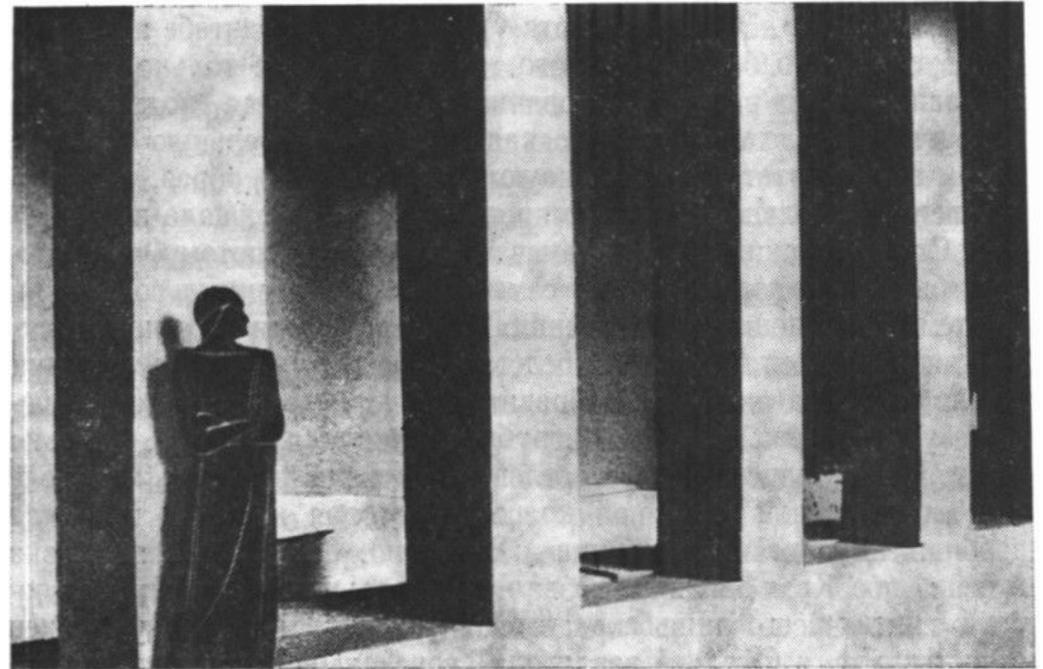
Так рождается идея **«ширм»** — геометрических архитектурных построений, которые могли бы, двигаясь по сцене, менять рисунок действия.



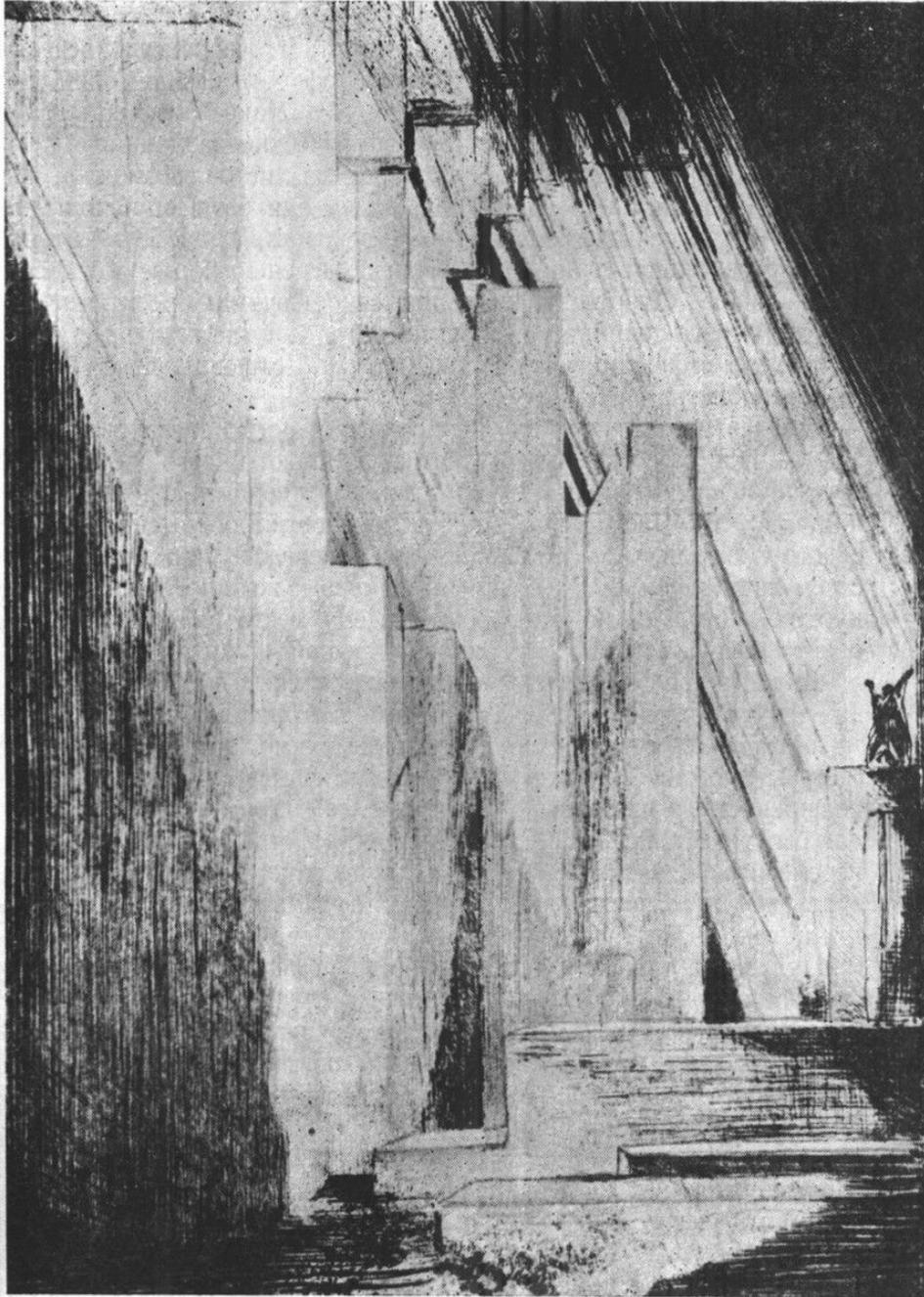


Таким образом, сценическое пространство у Крэга становится действующим лицом спектакля, несет философскую нагрузку, раскрывая одну из главных тем творчества Крэга — **взаимодействие человека и мира.**

Образ мира, создаваемый Крэгом, — устремленные вверх прямоугольники, системы кубов, коридоры, у которых нет конца, бесконечность лестниц и переходов. В нем нет неба и нет открытого пространства. Даже там, где действие происходит под открытым небом, пейзаж только архитектурный.



Крэг считал, что художник, как и режиссер, должен не подражать природе, но на основе виденного в природе создавать нечто новое — художественное произведение.



Пространственное решение имеет первостепенное значение для постановок Крэга. Ведь театр, как он не раз повторял, прежде всего — зрелище. «Постановка — есть создание общих крупных эффектов, обращенных к зрению, которые должны еще усилить значение того, что и так уже сделано значительными трудами великого поэта».

Следовательно, **декорации отражают общий замысел спектакля, концепцию постановщика.** Для Крэга оформление спектакля есть зрительное воплощение идей, заложенных в пьесе. Требования, предъявляемые Крэгом к постановке спектакля, звучали в начале XX века поистине революционно. В его статьях, появившихся в 1900-е годы, были теоретические обоснования явлений сценографии XX века.

В режиссерском решении сценического пространства Крэг воплощает символистскую концепцию. Он отказывается от изображения в принципе. **Реалии подчеркнута незначительны, значимо то пространство, которое невидимо, но ясно прозревается.** Как? Крэг отвечает: «Важен не сам утес, важны линии и их направление».

Идея реформы сценического пространства привела Крэга к осознанию **необходимости объединения роли художника и режиссера в театре:** единство режиссуры и сценографии. Он утверждал, что у спектакля не может быть нескольких создателей. В одном лице должны соединяться постановщик, режиссер, декоратор и художник по костюмам. Театр Крэга — это театр, где режиссер — полновластный хозяин. Все, начиная с автора пьесы и кончая актерами, должны выполнять его волю. Крэг полагал, что только при соблюдении этих условий возможно создать целостный спектакль, настоящее произведение искусства.



Основные средства художественной выразительности у Крэга —

Свет

Пространство

Цвет

Движение

Крэгу было свойственно стремление раскрыть в спектакле свой замысел не столько через игру актеров, сколько зрительно. Отсюда та роль, которую играют у него **свет и цвет**. Свет, как пространство и движение, — один из главных элементов построения зрительного образа спектакля. Луч света выделяет отдельные части оформления, скользит по поверхности ширм, то ровно озаряет сцену, то таинственными бликами ложится на нее.

В определении колорита Крэг отталкивается от теории и практики символистов. Эмоциональному настрою сцены или всего спектакля, по его мнению, соответствовал определенный цвет: то яркий и радостный, то темный, траурный.

Пространство, движение, свет и цвет становятся для Крэга основными средствами создания образа спектакля.

Концепции и спектакли Крэга привлекли внимание еще одного крупнейшего представителя европейского символизма **Уильяма Батлера Йейтса** – ирландского поэта и драматурга, ставшего организатором нескольких театров.

Театральная концепция поэта складывается под воздействием французских театральных идей: Малларме, Метерлинка, символистских театров. Но для Йейтса была актуальна еще одна идея: грезившийся ему **театр должен стать центром возрожденной национальной культуры Ирландии**. Он создает **Ирландский Национальный театр**, куда привлекает лучших драматургов Ирландии. С 1904 г. труппа обрела собственное здание и стала именоваться **«Эбби-театр»**.

Йейтс видит в Лондоне постановки Гордона Крэга «Дидона и Эней» и «Маска любви» и воспринимает эти спектакли, как создание поэтической реальности на сцене. Но главное, что поразило поэта, это новое понимание трагического. Йейтс стремился к созданию новой трагедии, опираясь на античную тему рока и елизаветинское единство трагического и комического.

В **1910** г. он публикует статью **«Трагический театр»**. Ее основная идея – трагическое наиндивидуально. Задачей трагедии становится преодоление личностного начала. Йейтс стремился реализовать на сцене эти идеи.

Его дружба с Крэгом вылилась в сотрудничество при постановке «Песочных часов» Йейтса и «Избавителя» Августы Грегори в Эбби-тиэтр (премьера 12 января 1911 г.). Здесь впервые было опробовано мобильное сценическое пространство, создаваемое крэговскими **ширмами**.

Принцип ширм позволял легко переносить место действия, смещая его с центра. Само пространство приобретало трагическую сущность: **контраст пространства, сдавливающего человека, и метафорического светлого открытого пространства без актеров, создающего атмосферу глобальности происходящего.**

Узкие вертикальные ширмы уходили в темноту, как бы разрушая портал. Дополнительные площадки на сцене, организованные ширмами, напоминали склепы, скрывающие персонажей.

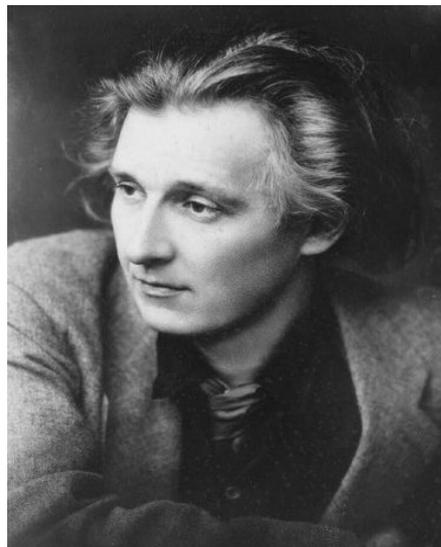


Йейтс, Уильям Батлер

Крэг и театр Станиславского



К.С.Станиславский



Гордон Крэг



Василий Качалов

В 1908 году Станиславский пригласил Крэга в МХТ для постановки «Гамлета». В этом спектакле англичанин был одновременно и постановщиком и художником. Крэг полагал, что только при соблюдении этих условий возможно создать целостный спектакль, настоящее произведение искусства. Его сорежиссёрами стали К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий.

Режиссёры разделили свои функции: Крэг занимался постановкой спектакля, Станиславский — работой с актёрами. Сразу же возникли разногласия. Не смогли договориться даже об исполнителе главной роли. «Художественники» настаивали, чтобы Гамлета играл Качалов, а не Станиславский, как того хотел Крэг. «Слишком умный, слишком думающий», — возмущался англичанин Гамлетом Качалова.

Крэг трактовал «Гамлета» в традициях символизма. Участников репетиций поражали яркий темперамент и музыкальность Крэга, пластичность его движений, поз, поворотов. По свидетельству очевидцев, в его показах ощущалось что-то от марионетки, от куклы. Крэг говорил Качалову, что «движения Гамлета должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену».

Режиссёр формировал образ спектакля с помощью ширм — вертикальных плоскостей, бывших как бы продолжением архитектурного объёма зала. Таким образом, сцена и зал составляли единое целое. Свет, падающий на поверхность ширм и отражённый в свою очередь, должен был организовать действие, создать необходимое настроение.

Премьера «Гамлета» состоялась 23 декабря 1911 года и вызвала массу противоречивых откликов. Спектакль получился не таким, каким задумывал его Крэг. Известно горестное восклицание Крэга: «Они меня зарезали! Качалов играл Гамлета по-своему. Это интересно, даже блестяще, но это не мой, не мой Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои „ширмы“, но лишили спектакль моей души». Расставание Крэга с руководителями и артистами Художественного театра после премьеры «Гамлета» было многозначительным. Крэгу преподнесли огромный венок с надписью: «Благородному поэту театра».



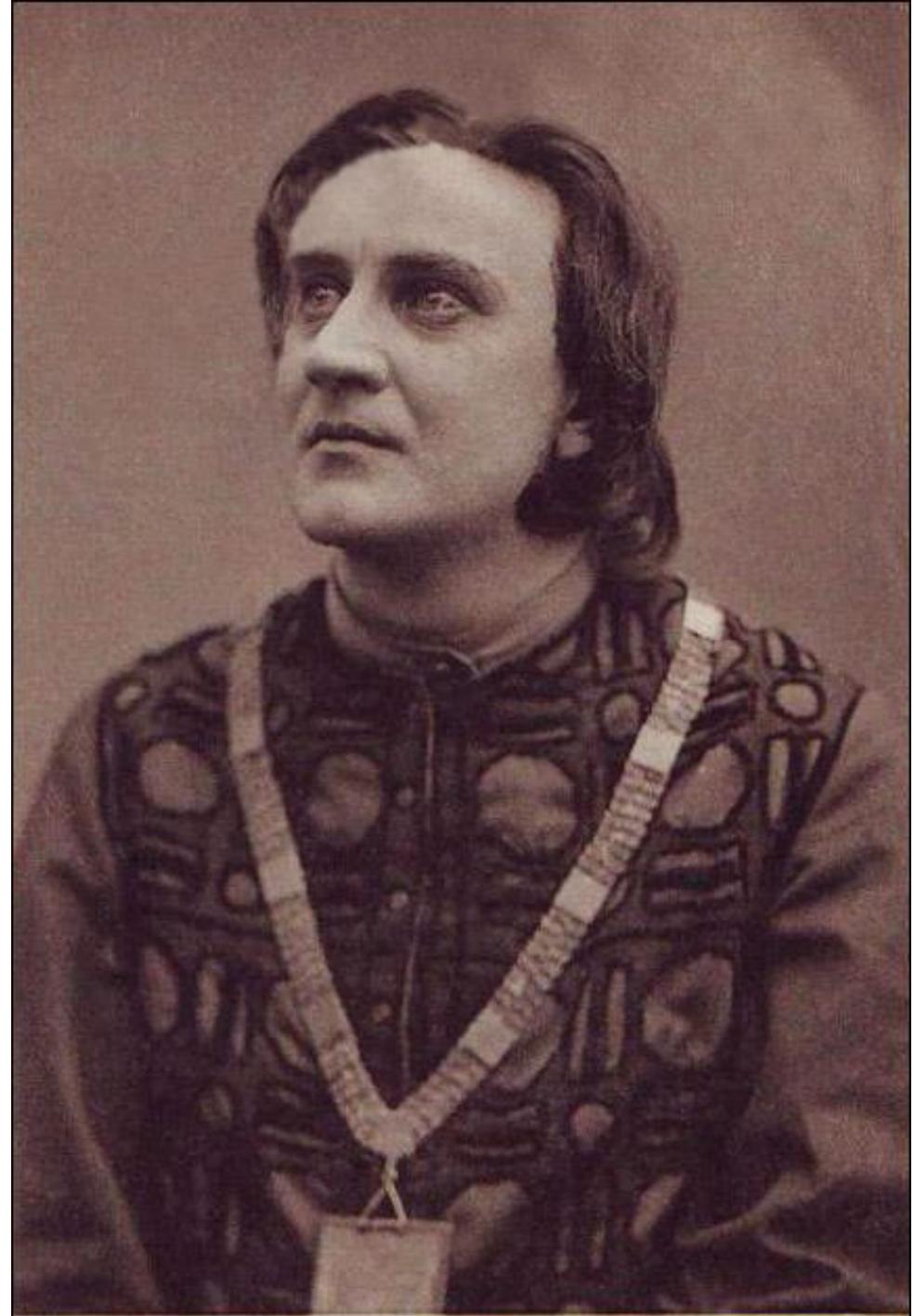
„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



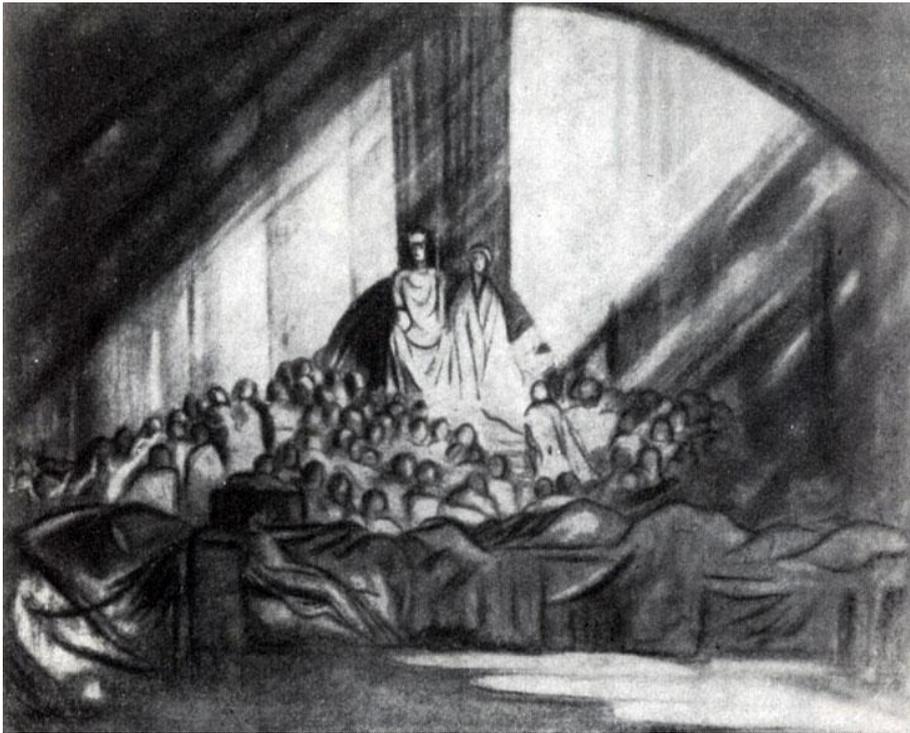
„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ—В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина. Худож. фот. К. А. Фишеръ. Москва. 1912 г.



„ГАМЛЕТЪ“ Шекспира. Моск. Худож. Театръ.
Гамлетъ —В. И. Качаловъ.
Изд. А. А. Горожанкина, Москва.



Крэг трактовал «Гамлета» в традициях символизма. Участников репетиций поражали яркий темперамент и музыкальность Крэга, пластичность его движений, поз, поворотов. По свидетельству очевидцев, в его показах ощущалось что-то от марионетки, от куклы.

Крэг говорил Качалову, что «движения Гамлета должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену». Кроме того, режиссер формировал образ спектакля с помощью ширм — вертикальных плоскостей, бывших как бы продолжением архитектурного объема зала. Таким образом, **сцена и зал составляли единое целое.** Свет, падающий на поверхность ширм и отраженный в свою очередь, **должен был организовать действие,** создать необходимое настроение.

Премьера «Гамлета» состоялась **23 декабря 1911** года и вызвала массу противоречивых откликов. Спектакль не получился таким, каким задумывал его Крэг. Известно горестное восклицание Крэга: «Они меня зарезали! Качалов играл Гамлета по-своему. Это интересно, даже блестяще, но это не мой, не мой Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои «ширмы», но лишили спектакль моей души».

Расставание Крэга с руководителями и артистами Художественного театра после премьеры «Гамлета» было многозначительным. Крэгу преподнесли огромный венок с надписью: «Благородному поэту театра».

Еще одним опытом сотрудничества Крэга с крупнейшими театральными деятелями своей эпохи стала работа с **Элеонорой Дузе**, предшествовавшая постановке в «Эбби-театре» и следовавшая за неудавшейся постановкой в «Лессинг-театре».

Дузе предложила Крэгу оформить **«Росмерсхольм»** – спектакль, созданный «по мизансценам» Люнье-По, во флорентийском «Театре делла Пергола».



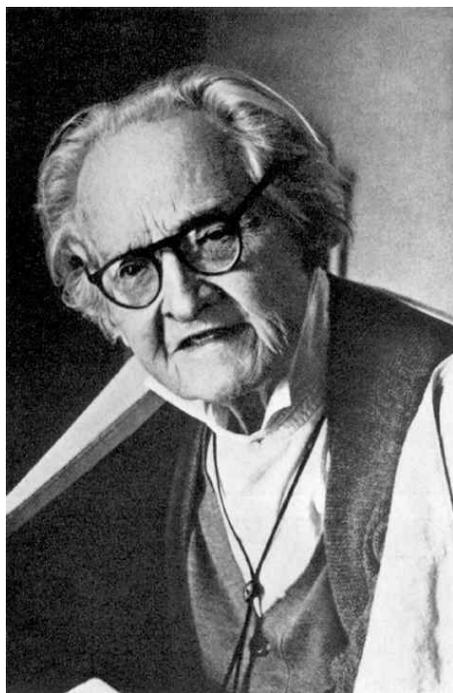


Премьера состоялась 5 декабря 1906 г. В спектакле главным действующим лицом была, бесспорно, Ребекка-Дузе. Сценическое пространство строилось таким образом, чтобы в центре его постоянно оказывалась Ребекка. Этим определялось и его художественное оформление.

Айседора Дункан сравнивала гостиную в Росмерсхольме с египетским храмом и готическим собором. Круглый стол стоял в окружении роскошных ковров и тяжелых занавесей сине-зеленых оттенков, ниспадавших живописными складками. Вертикальные линии декораций были прорезаны тоннелем в глубине сцены, уносящим эту комнату-собор в черный космос. Атмосфера мощи, величественности, в которой как бы скрадывались предметы бытовой обстановки, царила в спектакле. Посреди этого таинственного пространства — белоснежная Ребекка в одеянии сивиллы.

Это был спектакль о всепобеждающей любви, с вагнеровским мотивом объединения влюбленных в смерти, об «обновлении человеческой души», обретающей гармонию в единстве двух душ ценой потери жизни, человеческого индивидуального счастья. Известна фраза Дузе: «Духи Росмеров, облагораживая душу, разрушают счастье».

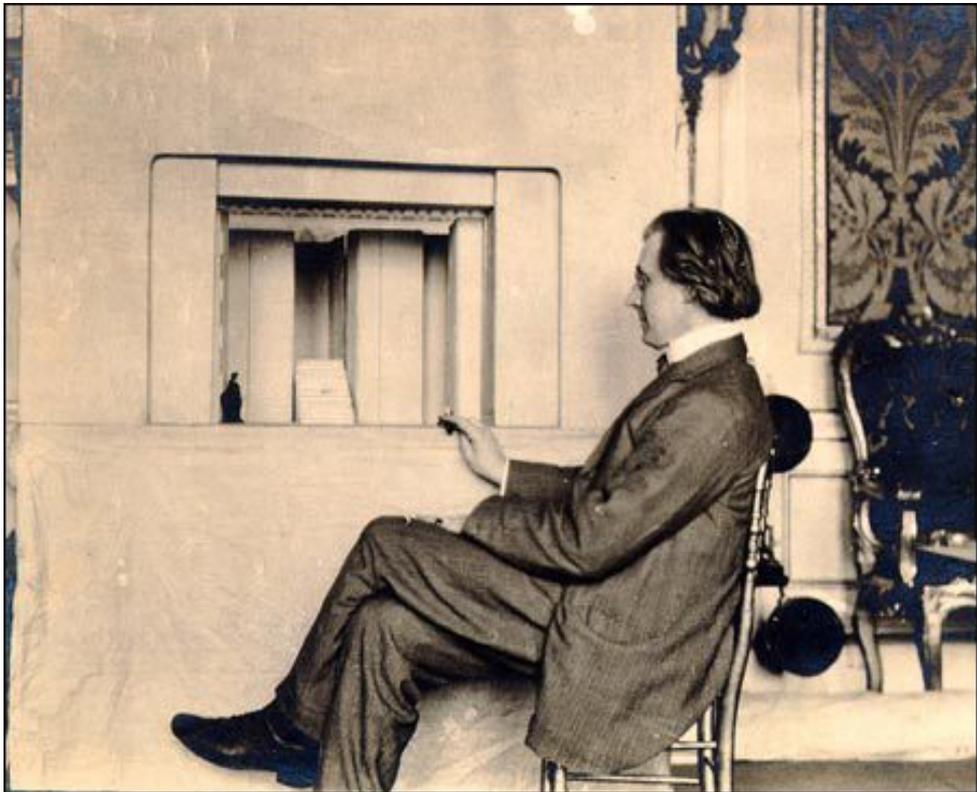
Действительно, и у этого спектакля была трагическая судьба. Элеонора Дузе повезла свой театр на гастроли. Декорации Крэга не вписывались в размеры сцены, и она обрезала их, разрушив тем самым образ спектакля. Крэг, увидев это, пришел в ярость. Дальнейшее сотрудничество великого режиссера и гениальной актрисы, которую Крэг считал идеальным воплощением сверхмарионетки, оказалось невозможным.



В 1910-е гг. Крэг, обосновавшийся во Флоренции, создает здесь своеобразную театральную Мекку – **«Арену Гольдони»**, издает журнал «Маска»; во Флоренцию приезжают ученики и коллеги. Среди них – Жак Копо, создатель парижского театра «Вьё Коломбье».

В 1913 г. **«Арена Гольдони»** была преобразована в Школу театрального искусства. Жак Копо так описывает этот храм театральных экспериментов и грандиозных замыслов: «При первом посещении Арены Гольдони словноходишь в старинное святилище, набитое книгами, эскизами, гравюрами, макетами декораций, застекленными стеллажами с масками, куклами, отдельными деталями костюмов и тому подобным. Вот зеркало, перед которым всю жизнь гримировался Томмазо Сальвини и которое он подарил Гордону Крэгу. Рядом зеркало Генри Ирвинга. Пройдя мимо зеркал, попадаешь на сцену, украшенную цветами, с обстановкой одноэтажного домика – все из дерева, Гордон Крэг сам все это соорудил, и здесь он часто бывает ночами. Гамак, кресло-качалка, стол. Целая гирлянда глиняных колокольчиков – и перед нами «Арена» под открытым небом... Различные студии, мастерская токарных и электротехнических работ, столярная мастерская и множество макетов декораций, над которыми работает Гордон Крэг».

В канун Первой мировой войны Крэг задумал грандиозное музыкальное представление **«Страсти по Матфею»** Баха. Место действия — старинная итальянская церковь св. Николая в живописном горном местечке в Тицино. На протяжении почти двух лет — с 1912-го по 1914-й Крэг, как режиссёр и художник, работал над созданием идеальной архитектурной конструкции для размещения в её пределах более чем сотни исполнителей. Он хотел добиться стереофонического звучания «Страстей», расположив хоры, солистов и оркестр на разной высоте и в различном отдалении от зрителей. Замысел был близок к осуществлению, но война помешала довести его до конца.



После Первой мировой войны Крэг уединённо и бедно жил в Италии, неподалёку от Генуи. Старый его друг Кесслер, посетивший режиссёра в сентябре 1922 года, записал в дневник: «Почти трагично видеть этого бесспорно гениального человека, чьи озарения и идеи на протяжении двух десятилетий живут в театрах всех стран, от России до Германии и от Франции до Америки, вне практической деятельности, словно изгнанника на каком-то острове...»

В 1926 году Крэг был приглашён в качестве художника для работы над спектаклем «**Борьба за престол**» («Претенденты») Ибсена в Королевском театре Копенгагена. Увлёкшись пьесой, Крэг стал фактически соавтором постановки вместе с братьями Поульсен. Размышляя о Крэге, Йоханнес Поульсен отмечал его доброту и творческое бескорыстие: в то время как «европейский театр и даже американское кино одерживают победы и загребают деньги на его идеях, он сам ходит в старом пиджаке с пустыми карманами».

В то время как «европейский театр и даже американское кино одерживают победы и загребают деньги на его идеях, он сам ходит в старом пиджаке с пустыми карманами».

Потому-то даже уже в начале прошлого века, когда в европейские умы прочно вселились идеи прагматизма, имморализма, «воли к власти» и «сверхчеловека», **Крэг** воспринимался как некий **этический анахронизм.**



Со своей женой - Айседорой Дункан

С 1928 года Крэг, по сути, прекратил непосредственную театральную практику, посвятив свою огромную эрудицию, мощный интеллект и дерзкую фантазию сочинению книг и статей о театре. В издаваемом им журнале «Маски» он писал о матери Эллен Терри, о крестном отце — Генри Ирвинге, о жене — Айседоре Дункан, об искусстве режиссуры, о символизме и пьесах Шекспира.

Впрочем, даже просвещенные театралы, спроси их о теории английского гения, скорее всего извлекут из памяти единственный образ: сиротливая, черная фигура среди огромных серых ширм (точнее, экранов — screens) — **актер-сверхмарионетка** (слово это — «сверхмарионетка» — Крэг всегда писал по-немецки — UBERMARIONETTE, возможно, противопоставляя его ницшеанскому термину UBERMENSCH — сверхчеловек).

Кое-кто из режиссеров будущего, чересчур буквально восприняв слова Крэга об «индивидуальностях, восторжествовавших над искусством», даже стал бороться с этими самыми индивидуальностями, будто бы их действительно было слишком много. Впрочем, это было время, когда, по словам Курбаса, чуть ли не все «самые культурные люди возненавидели театр. Гордон Крэг заявляет, что **европейский театр в агонии**».

А рецептом, излечивающим от агонии, Крэг именно и считал **сверхмарионетку**, которая должна была заменить актера (ведь актерская игра, по мнению удачливого актера Крэга, искусством не являлась).

Еще в 1899 году Крэг сделал первый (из дошедших до нас) эскиз к «Гамлету», в котором уже прозрачно просматривались все мотивы его дальнейшего творчества. Ведь шекспировскую трагедию Крэг называл «мистерией», в которой придворная жизнь становилась Голгофой Гамлета, Фортинбрас вместе со своей армией «должны были напоминать архангелов, а финал пьесы — Страшный суд».

Впоследствии он нарисует еще множество мизансцен воображаемого спектакля по этой пьесе, где маленькая, порой похожая на самого Крэга, беззащитная фигурка узника — UBERMARIONETTE — будет судорожно биться между давящих на нее огромных серых стен. Хозяином этой холодной тюрьмы, судя по всему, и представлялся Крэгу UBERMENSCH, «тупица», «диктатор», как называл его сам режиссер, ставя в годы становления гангстерского кино «прямолинейную» антифашистскую **«мелодраму» о Макбете (1928 г.)**, карьера которого органично вписывалась в застенки ширм-экранов.

Во второй половине 20-х годов тучи над Европой снова сгустились. В Италии, где жил Крэг, 3 января 1925 г. произошел так называемый государственный переворот: власть захватил **Бенито Муссолини**, и скоро стало ясно, что фашизм влечет за собой тиранию, что чернорубашечники стремятся к тоталитаризму, к открытой диктатуре. Крэг всегда испытывал глубочайшее отвращение к культуре силы, к тиранической власти. В известной мере он выразил эти чувства в постановке **«Борьбе за престол»** Ибсена, которую осуществил в **1926** г. в Копенгагенском Королевском театре. Спустя короткое время два американских театральные деятеля — режиссер Джордж Тэйлор и художник Дуглас Росс — обратились к Крэгу с просьбой поставить какую-нибудь пьесу в их Кникербокер-театре в Нью-Йорке. Крэг предложил **«Макбета»**, но с условием, что сам он сделает только планы, чертежи и рисунки, а выполнять его предначертания будут американские оформители. Американцы это условие безропотно приняли. Они побывали в Генуе весной 1928 г., Крэг тотчас же принялся за работу, и в ноябре того же года в Нью-Йорке уже состоялась премьера.

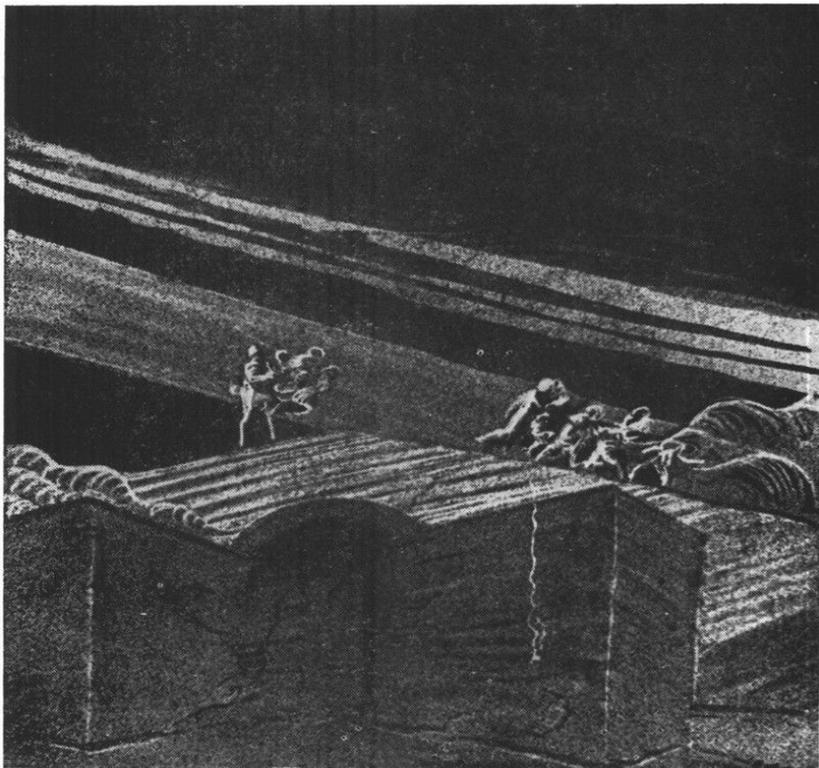
Трагедия, всю жизнь занимавшая его воображение, переводилась теперь в план **прямолинейной антифашистской «мелодрамы»**. На многих рисунках этого цикла Крэг собственноручно начертил столь неуместное для «Макбета» определение: «мелодрама». Снижение жанра, сдвиг в сторону кровавой елизаветинской мелодрамы, чуть ли не уголовной хроники, совершались обдуманно и твердо. **Режиссер упрощал и выпрямлял трагедию, сознательно сводя весь ее смысл к однозначной истории возвышения и гибели тирана**, к «карьере» Макбета, вдруг обретавшей теперь под рукой Крэга нечто сходное с гораздо более поздней брехтовской «Карьерой Артуро Уи».

Эскизы Крэга не содержат конкретных намеков на дуче Муссолини и его камарилью. Но в эскизах запечатлена картина разнузданного, торжествующего зла. Трагедийный сюжет переведен в план злодейской авантюры. **Крэг хотел показать, что макбетова победа влечет за собой деформацию человеческого естества, превращение человека либо в урод-тирана (Макбет), либо в урода-рабыню (леди Макбет).**

Макбет не догадывается, что, поднимаясь все выше и выше по лестнице власти, совершая за убийством убийство, он постепенно превращается в маньяка. Ему кажется, что кровавая лестница ведет вверх, а она спускается вниз — в лабиринт безумия.



«Макбет». Ведьма, 1928



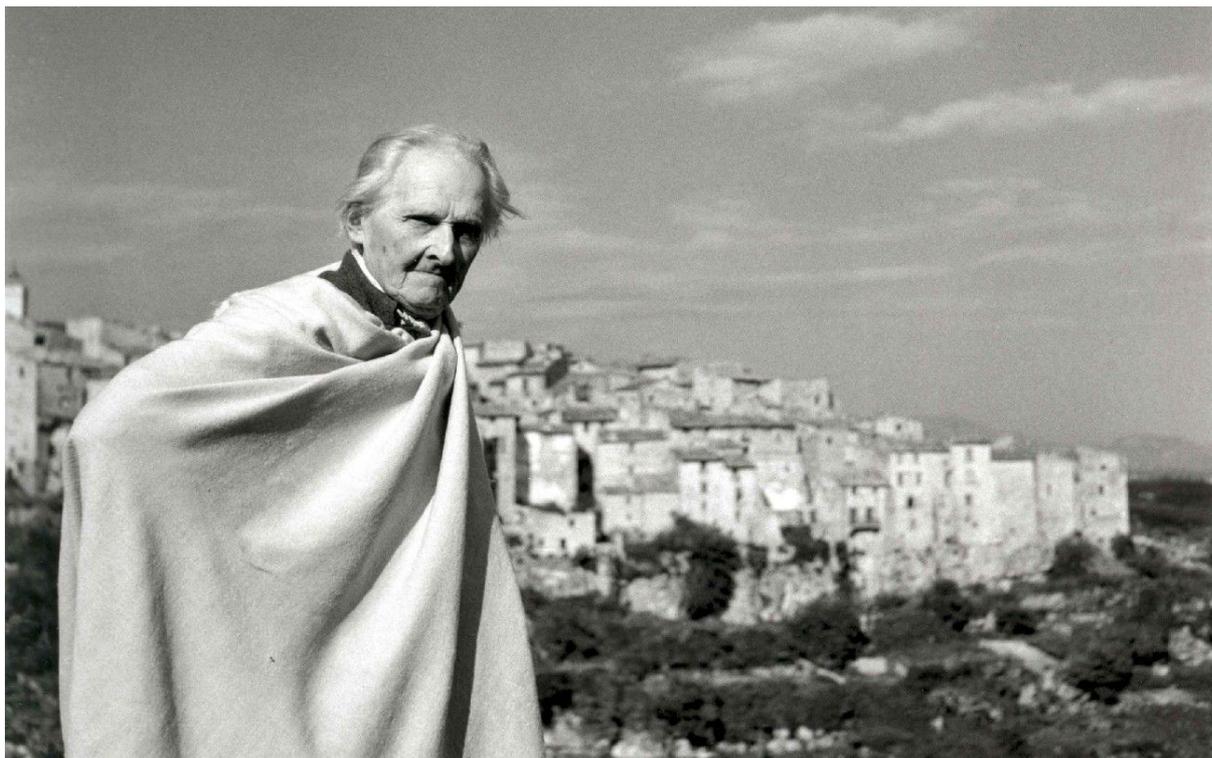
«Не так-то легко определить, что такое фашизм, — писал Крэг в 1927 г., — зато гораздо легче определить, что такое фашист: это человек, который плечом к плечу с другими, без размышлений, идет за своим вожаком».

Подобное восприятие фашистских толп, охваченных массовым психозом, экстазом разрушения, и было выражено в массовках «Макбета»

Вся композиция «трагедии-мелодрамы» по идее Крэга завершалась **апокалиптическим образом разрушенного Дунсинана**: это — мир после гибели тирании, мир, тиранией опустошенный и изуродованный. Сценическая конструкция, сохраняя прежние очертания огромной подковы, полностью преобразалась, превращалась в устрашающий хаос перекошенных линий, в бедлам искореженных катастрофой решеток, патетически искривленных преград, в какое-то подобие гигантской разбомбленной тюрьмы. Ничего похожего на прежнее параллельное и мощное одухотворенное согласие крэговских вертикалей. Раньше движение вверх было на эскизах Крэга беспредельным и запредельным, оно уводило за края сценического портала, уносилось в небеса. Теперь оно кончается в пределах сцены острыми пиками, углами, внезапными обрывами разнонаправленных линий.

Крэг надеялся выстроить спектакль воинственный и горький, **хотел внушить зрителям чувство тревоги за будущее**. В его пометках на макбетовских эскизах 1928 г. нередко встречается выражение «суггестивный» — он имел в виду внушенный образ, внушенную идею, силу внушения, свойственную искусству.

Возможно, самому Крэггу казалось, что в «Макбете» он высказался до конца; во всяком случае, после него он не осуществил больше ни одной театральной постановки, хотя попытки ангажировать его предпринимались достаточно серьезные: **Муссолини** предлагал ему осуществить монументальное зрелище «Камо грядеши» по роману Генриха Сенкевича в руинах Колизея (вот оно — пространство для истинного мастера соцзаказа!), но Крэгг отказался и, спешно покинув Италию, перебрался во Францию; в СССР его пригласили сделать какой-нибудь шекспировский спектакль в не менее монументальном Малом театре, однако, пробыв в 1935 году полтора месяца в Москве, Крэгг на постановку так и не сподобился, возможно, потому что, как писали советские комментаторы, ему «не хватало глубины понимания политических и социальных преобразований в нашей стране».

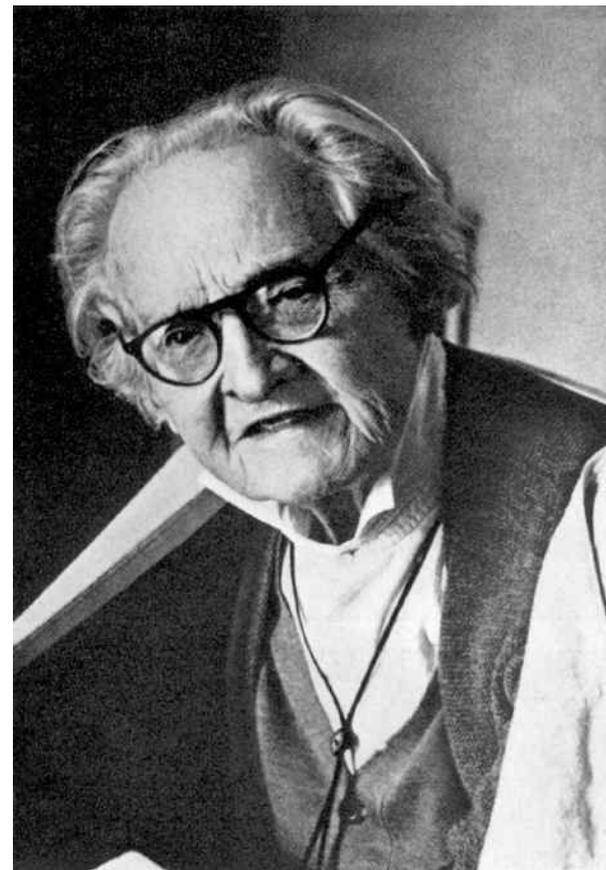


Крэг занимается историей и теорией театра, издает книги «Генри Ирвинг» (1930), «Эллен Терри и ее тайное «я» (1931). На протяжении своей жизни он **издавал три журнала**. Недолгое время в Англии — «**Пэйдж**». Затем в Италии — «**Маску**» и «**Марионетку**». Каждый журнал он расценивал как трибуну для провозглашения своих театральных идей. Он писал под всевозможными псевдонимами. Дольше всех выходил журнал «Маска» — с небольшими перерывами с 1908 по 1928 год.

Крэг **оформил десятки книг**. Он сделал, например, большое количество иллюстраций к «Робинзону Крузо». Великолепно оформил гравюрами, сопровождающими каждую сцену трагедии, «Гамлета» Шекспира.

Книги, написанные Крэгом, посвящены не только театру, хотя эти работы занимают главное место в его литературном наследии. Неоднократно переиздавались его сочинения «**Об искусстве театра**» (1911), «**К новому театру**» (1913), «**Театр в движении**» (1919), «**Сцена**» (1923).

В восемьдесят пять лет Крэг опубликовал книгу воспоминаний «**Указатель к истории моих дней**», но довел летопись своей жизни только до 1907 года.



Он не чувствовал себя одиноким. В многочисленных статьях и беседах с сыном Эдвардом, с режиссерами Копо, Жуве, Барро, Бруком, с театроведами Крэг охотно излагал свои воззрения. Огромный пласт литературного наследия Крэга — его письма к корреспондентам всех стран и народов. Писать письма он умел и любил, причем часто сопровождал их рисунками.

В 1956 году королева английская Елизавета наградила Гордона Крэга орденом Кавалеров почета за его заслуги в области театрального искусства. Он хотел было отправиться за получением ордена в Лондон, но врачи запретили это делать. Торжественное вручение награды состоялось в Ницце. К этому времени он уже был членом или почетным членом многих театральных обществ во Франции, США и других странах.

Но словно в насмешку над королевской наградой, Крэг — самовольно! — произвел себя в кавалеры другого ордена: под дурашливым псевдонимом Том Фул (Том Дурак) он выпустил порадовавшую его поклонников «книгу для сумасшедших», в которую вошло 365 написанных им пьес для театра марионеток. Говорят, в своем домике в Ницце до последнего дня жизни он продолжал разыгрывать в собственноручно изготовленных им декорациях кукольные спектакли.

В честь 90-летия Крэга прошли выставки его эскизов, гравюр и макетов в Лондоне, Париже, Амстердаме, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и других городах.

Гордон Крэг скончался 29 июля 1966 года в Вансе в возрасте девяноста четырех лет.

Будущее все же по справедливости оценило Крэга прежде всего как театрального мыслителя. Можно говорить о воздействии Крэга на Мейерхольда и Брехта, на теории Антонена Арто, о влиянии Крэга, заметном в творчестве Леопольда Йеснера, в сценографии Александры Экстер, Рене Альё, Йозефа Свободы и др.

Список мастеров театра, многое у Крэга почерпнувших, продолжить легко — среди них и Теренс Грей, и Жан-Луи Барро, и Жан Вилар, и Питер Брук, и Джорджо Стрелер, и Патрис Шеро, и Отомар Крейча, и Питер Холл и, конечно же, Юрий Любимов вместе с его сценографом Давидом Боровским.

Но идеи Крэга живут не только в работах тех или иных конкретных мастеров. Эти идеи, провозглашенные и экспериментально опробованные в начале века, изменили язык современного театра, дали ему новые средства выразительности, а вместе с тем вернули ему и некоторые старые, коренные, изначально театру присущие свойства.

По-разному соотносясь и соприкасаясь с театральными идеями Станиславского, Мейерхольда, Брехта, с ними вплотную смыкаясь или же далеко от них уходя, театральная эстетика Крэга стала ныне, к концу столетия, всеобщим достоянием. Она усвоена не только театром, но и кинематографом наших дней — теми искусствами, чья образная энергия и образная сущность сконцентрированы в актере.