

Марк Розовский



Михаил Чехов и современный театр

Прочитана 3 апреля 2019 г. в Театре «У Никитских ворот». Посвящена творчеству Михаила Чехова, великого русского артиста (1891–1955), племянника Антона Павловича Чехова, ученика и сподвижника К.С. Станиславского, чью методику актерского мастерства он развил и углубил, а также применил на собственной практике (см. книги «О технике актера», «Путь актера», «Лекции в Голливуде» и др.).

Ключевые слова: Михаил Чехов, система Станиславского, метод Мейерхольда, школа Михаила Чехова, Театр «У Никитских ворот», антропософия и мистика, импровизация и пластика, проблемы актерского мастерства.

It was read on Apr 3rd 2019 at «At the Nikitsky Gate» theater. Dedicated to the works of Mikhail Chekhov, the great Russian artist (1891–1955), nephew of Anton Chekhov, student and associate of K.S. Stanislavsky, a methodical acting workshop, which he developed and deepened, which is also applicable to his own practice. (ref. «On the technique of acting», «Path of the actor», «Lectures in Hollywood» etc.)

Keywords: Mikhail Chekhov, The Stanislavsky system, Meyerhold's method, Mikhail Chekhov's school, The Nikitsky Gate Theater, Anthroposophy and mysticism, Improvisation and plastic, Problems of acting.

В самый канун Года театра в России, в конце прошедшей осени, я получил приглашение из Вены – провести мастер-класс на тему «Михаил Чехов и современный театр». Предлагалось прочесть лекции и дать несколько практических занятий. Приглашение исходило сразу от двух организаций – Michael Chekhov Theater Lab Vienna и Chekhov Studio Vienna – не удивляйтесь: имя Михаила Чехова известно всему миру – подобные театральные общества в больших количествах существуют в США и Канаде, Англии и Ирландии, Германии и, кажется, даже в Австралии. Эти лабораторные группы, можно сказать, в хорошем смысле помешаны на Михаиле Чехове, с упорством фанатиков-энтузиастов изучают творческое наследие великого русского актера, ведут преподавание по его системе. Объемы и результаты их трудов поразительны. В Вене я познакомился с руководительницей местной чеховской команды Ириной Продеус, получившей за свою работу о Михаиле Чехове звание магистра на факультете театроведения в Венском университете. Замечу к слову, что она преподает на трех языках.

Мой мастер-класс проходил на территории Русского Дома в Вене, который любезно предоставил нам аудитории и сцену и вообще проявил замечательное гостеприимство. Между прочим, в двадцати метрах от Русского Дома расположился Дом антропософии – той самой, которой так увлекался Михаил Александрович в своих духовных поисках. Случайно ли?

Я не слишком верю в приметы, но тут про себя, признаюсь, ахнул – надо же, какое совпадение!

Врожденная скромность не позволяет мне говорить об успехе моих лекций и занятий, но было бы неправдой назвать наше общение чем-то пустым и зряшным. Особый эффект произвела моя постановка рассказа Антона Павловича Чехова «Спать хочется». Михаил Чехов считал этот рассказ гениальным, ибо в нем ребенок убивает ребенка, а мы сочувствуем убийце – сюжет страшный, но сколько в рассказе человечности!..

Когда-то во МХАТе Олег Николаевич Ефремов поручил мне быть режиссером вечера, посвященного столетию Михаила Чехова, – на нем, помнится, блистательно выступали Сергей Юрский, Белла Ахмадулина, сам Ефремов, критик Александр Свободин, и последним номером на этом вечере был именно этот рассказ – «Спать хочется» – в исполнении артистов театра

«У Никитских ворот». Помнится, Ефремов, скупой на похвалу, по окончании вечера благосклонно произнес:

– Ты давай... Мишу не бросай!

Я и не бросил. Теперь, по прошествии лет, могу признаться в том, что никогда раньше не афишировал и не манифестировал: Михаил Александрович Чехов был всегда и остается моей путеводной звездой в искусстве театра, я в меру своих сил считаю себя его горячим приверженцем, начиная с первых шагов в «Нашем доме» и, конечно же, во всей режиссерской теории и практике на протяжении жизни. О да, Станиславский, Немирович, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров... А вслед за ними – Товстоногов, Райкин – святые имена моих учителей, но «Миша», как его амикошонски звали и в России, и в Америке, – оказывал и оказывает на все, что сделал и делаю, огромное влияние. Его книга «О технике актера» – моя настольная книга. Его школа – это и моя школа, которую я постоянно применяю в Театре «У Никитских ворот». Убежден, что роль Холстомера лучше и глубже всех сыграл бы Михаил Чехов, будь он жив в наше время!.. В работе с Лебедевым и Юматовым я не раз ссылался на открытия и опыт Михаила Чехова – роль человеколошади требовала именно этого!.. Конечно, мы, сегодняшние, не видели Михаила Чехова на сцене вживую. Однако в памяти о нем мы имеем не только легенду, а еще и МЕТОД, благодаря которому можно великолепно учить молодых актеров, делая из них мастеров. Это сокровище великой русской театральной культуры непозволительно нам растронжировать и забыть.

Судьба Михаила Чехова и трагична, и высока. При советской власти его считали чуть ли не изменником, потом – изгнанником, и только в новой России к нему вернулось полнейшее признание, хотя мировая слава его, нерасторжимо продолжающая и развивающаяся система Станиславского, во всем величии своем расположилась и на холмах Голливуда, и на нашей родной земле. «Кто находится внутри меня?» – вопрошал Мастер театральной игры. И призывал войти в «тайную лабораторию нашего подсознания», придумывая Актеру в помощь новую удивительную терминологию – «психологический жест», «воображаемый центр» и прочая; пробуйте, постигайте, пользуйтесь – с единственной целью: чтобы на сцене творилось Искусство, а не «эшкучштво», как он иронически любил выражаться.

Михаил Чехов, 1922 г.



Взаимное перетекание реальности в ирреальность было самым существенным, самым необходимым признаком настоящего театра в понимании Михаила Чехова, ставящего знак равенства между жизнью во снах и медитациях – и жизнью как таковой. Психофизика и артистизм актерской личности, по Чехову, должны иметь первоосновой философичность и душевность великого русского гуманизма. Если его нет, тогда и театра нет, лишь пустота, одна пустота вокруг.

М. Чехов писал: «...Наше подлинное «я» неизмеримо больше и богаче тех его проблесков, которые иногда озаряют наше творчество... надо постоянно выманывать это наше ВЫСШЕЕ Я... Мы как бы приоткрываем маленькую дверцу темницы, через которую может бежать на волю тот великий узник...»

Здорово сказано, не так ли?.. А потому – не будем «бросать Мишу».

Чехов прожил короткую жизнь – 64 года, но играть начал с 19 лет (школа и труппа Суворинского театра, будущий БДТ), а в 20 по просьбе Книппер (сейчас сказали бы «по благу») показался Станиславскому с монологом царя Федора Иоанновича и был принят в МХТ (филиал), где и началась по существу его творческая карьера. Бессловесные служебные роли, вводы, неудача в Епиходове, несыгранная главная роль Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского (на этой точке предпочтение было отдано Москвину), далее не получившийся Треплев... Душевная травма, депрессия, около года Миша почти не выходит из дома. А на улице 1917–1918-й. Революция.

Год 1921-й. И вот К.С. и Миша создают Хлестакова в «Ревизоре». Первый большой триумф. Хлестаков – фигура фантазмагорическая. Юнец. Эталонная работа, гоголевская поэтика...

Здесь, с этой роли – начало признания актерского гения Михаила Чехова, начало актерских концептов Михаила Чехова, которые впоследствии найдут свое отражение в книгах «О технике актера», «О системе Станиславского», в письмах и лекциях для актеров Голливуда.

Давайте и мы взглянем на некоторые фотографии образов Михаила Чехова. Что бросается в глаза?

Уникальная работа с гримами. «Я бываю разным, смотря по обстоятельствам», – М. Чехов из письма М. Либакову – художнику «Петербурга» А. Белого. Михаил Чехов очень хорошо рисовал. Любил делать шаржи на самого себя, но что это если не подталкивания себя к образу, к гримам, к походкам и прочей пластике? Выразительность внешнего вида поразительна. Кобус, Фрибе, Калев, Фрзэр – сплошь характерные роли. И вот секрет: М. Чехов сознательно старит своих героев – Кобусу на вид лет 120, Мальволио из «Двенадцатой ночи» – тоже старикашка. Меняя возраст, М. Чехов получает новые возможности для выразительности своей яркой, гротескной игры, которая, впрочем, никогда не теряла своей естественности. Правда неукоснительно соблюдалась. Или юнцы, или старики, или – или!.. Этот принцип дает чисто клоунскую первооснову игры, в которой можно с успехом сочетать трагедию и буффонство, можно изобретательно импровизировать в образе – ведь старость и юность предполагают внешне изобразительные крайности. Овладевая подобными масками, М. Чехов простым спосо-



Михаил Чехов в роли Калеба Пламмера (1918 г.), Мальволио (1920 г.), Аблеухова (1925 г.) (слева направо).

бом достигал филигранного блеска в исполнении. В роль немедленно проникал лиризм, а без него сопереживание мертво. Уровень актерского мастерства в образе Аблеухова был самым высоким именно потому, что изобретательность Михаила Чехова нашла театральным аналогом «Петербургу» Белого – с точки зрения искусства невыполнимая задача была выполнена блистательно. Почему? Да потому что Михаил Чехов был русским Чарли Чаплином – гротескным и трагическим актером одновременно.

В безумном «Эрике XIV» произошло небывалое сотворчество Чехова и Вахтангова, которые брали у друг друга все, что можно было взять, – получались копии рисунка, похожесть игры актер-близнецов. Пьеса Стриндберга репетировалась в параллель с «Ревизором» (и это надо уметь – работать над противоположным материалом с двумя гениями-режиссерами). М. Чехова некоторые критиковали: излишне «истерит», мол, слишком экспрессивен, но никто не упрекал актера в наигрыше. Острая, предельно эксцентричная форма существования удивляла публику. Миша был стремителен и фееричен, его органика завораживала сменами темпоритмов и какой-то живой сверхчеловеческой правдой. Каждый выход на сцену Михаила Чехова становился не просто событием, а вызовом архаике театра, опережающим время моментом творчества. М. Чехова гнал вперед веселый ветер импровизации.

«...Искусство Чехова в притяжениях и отталкиваниях трагического и комического, в уничтожении граней между тем и другим, в том, что его трагизм – «буффонен», а его буффонада – трагична,

в том, что именно он и есть эксцентрик театра, что его игра – эксцентриада, жонглирующая страстями, жестами, словами, мимикой, духом и телом...» («Театр и музыка», 1923, № 5).

Надо понимать – это уже была школа, не только актерская индивидуальность, пусть и уникальная. Чехов нащупал метод, то есть язык и стиль игры, только ему свойственный, только ему присущий. Невозможно было точно определить, от чего шел актер – от внутреннего к внешнему, или от внешнего к внутреннему. Скорее всего это был многокрасочный синтез, свободное и легкое парение в роли. Позволю себе обширную цитату из книги В. Громова «Михаил Чехов» (Серия «Жизнь в искусстве». Изд. «Искусство». Стр 61–63): «...Как вихрь врывается на сцену студентик Гвоздик. Фуражка заломлена на затылок, тужурка нараспашку, и вся душа нараспашку! Он счастлив, безмерно счастлив: он выдержал экзамен, чего, по-видимому, сам не ожидал! Его руки машут во все стороны, ноги ходят ходуном!

Так стремительно начинал Михаил Александрович свою роль в инсценировке «Свидание хотя и состоялось, но...».

Не помня себя от счастья, студентик отчаянно вопит: «Гром победы раздавайся!...» – и так стучит каблуками, пускаясь в пляс в своей комнатухе, что пугает хозяйку дачи.

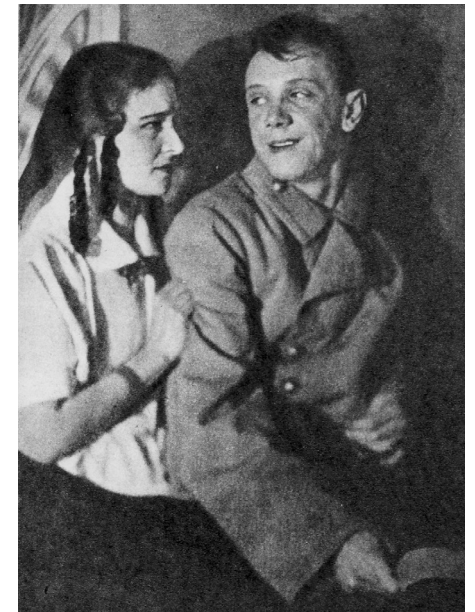
В упоении он врет хозяйке, что получил на экзамене пятерку, хотя сдал всего на троечку. Но почему не приврать, когда счастье затопляет его, когда жизнь так прекрасна, когда хозяйка, оказывается, уже заранее купила ему несколько бутылок пива, а на столике его ждет письмецо на розовой бумаге от Сонечки!

Деловито обнюхав конверт, Гвоздик точно устанавливает, что он надушен резедой, а в письме – о, восторг! – объяснение в любви и назначение свидания «ровно в восемь часов около канавы, в которую вчера упала с головы ваша шляпа».

Счастье не дает студенту перевести дух, оно стремительно несет его куда-то ввысь. Он покрывает письмо поцелуями, восклицая множество раз: «Любим! Любим! Любим!!!»

Его мысли, чувства и желания летят галопом. Его распирают блаженство и гордость. Да, гордость, потому что он немедленно решает, что Сонечка полюбила в нем «недюжинного человека».

В устах Михаила Александровича это звучало особенно комедийно, так как он играл простодушного, весьма недалекого парня.



Михаил Чехов (Гвоздик), Софья Гиацинтова (Сонечка) в спектакле Первой студии МХТ «Свидание хотя и состоялось, но...». 1922 г.

Этот контраст становился гомерически смешным, когда, изрядно хлебнув пива, студентик заявил:

– Полюбила она во мне... гения!

А пиво Гвоздик пил так усиленно, что зрители ахали и хохотали, поражаясь, как вообще можно выпить такое количество – батарея бутылок выростала около его ног.

Питье шло вперемишку с хвастовством, а хвастовство перемежалось попытками постигнуть сразу всю медицину и доказать человечеству, что он действительно гений.

Гвоздик-Чехов множество раз вспоминал о письме Сонечки и до такой степени зацеловывал его и заливал пивом, что бедная розовая бумажка превращалась в какую-то мокрую тряпочку, и пьяненький студент сморкался в нее, как в носовой платок.

Наконец, схватившись за глаз, он с превеликой серьезностью заявлял:

– У меня в глазах кто-то ...пищит! Надо выйти на воздух, а то я ослепну.

И, опрокинув по пути всю скромную меблировку своей комнаты, Егор Иванович Гвоздиков весьма нетвердыми шагами отправлялся невесть куда, забыв не только о назначенном свидании, но вообще обо всем на свете.

Свидание, однако, состоялось.

Открывалась как бы вторая картина инсценировки: скамейка где-то в отдаленном уголке парка.

Здесь нетерпеливо, а вернее сказать, терпеливо ждет своего любимого Сонечка. Уже десятый час, а свидание назначено в восемь!

И вот сюда совершенно случайно ноги принесли Гвоздикова, который в темноте ничего не видит да к тому же не соображает. Вместо одной Сонечки ему мерещатся двое мужчин, и он готов вступить с ними в рукопашный бой.

А наивная Сонечка в восторге:

– Как вы хорошо представлять умеете! Ну, пойдемте... Давайте болтать.

Ответ: «Кого болтать?» – звучал у Гвоздикова-Чехова особенно смешно, так как произносился на низких нотах, весьма грозным голосом без малейшего соображения, где он, с кем он и что с ним!

Ситуация давала Чехову повод для лавины трюков.

Вот Гвоздиков сквозь густой туман в мозгу вспоминает, что получил письмо от Сонечки. Наклонившись совсем близко к ее лицу, он на мгновение узнает ее, но вдруг сразу меняет тон:

– Ну и что же? Глупо... Слово «нестерпение» [именно так произносил это Чехов] в слове «не» пишется не чрез «ять», а чрез «е». Грамотей! Черт бы вас взял совсем!..

Тому, кто не видел Михаила Александровича в этих инсценировках, может показаться, что и текст Гвоздикова грубоват и трюки слишком резкие, рискованные. Но внутреннее и внешнее изящество Чехова, его обаяние в этой буффонной роли были особенно чарующими. Гвоздиков покорял юностью и весельем. Этот простофиля со смешным курносым носом был изящен – как это ни парадоксально – даже и в своей неуклюжести, даже в самом крайнем опьянении был изящен и легок в каждом смешном жесте – вплоть до того, как поспешно, одну за другой, он открывал бутылки пива, или, уже сильно опьянев, наливал себе пиво и не замечал, что держит кружку вверх дном, а пиво льется на пол.

Вся сцена с Соней в парке была насыщена каскадом неожиданностей: Гвоздиков то узнавал Соню, то совершенно забывал об ее присутствии и целиком отдавался ловле комаров и майских жуков; то говорил с ней смущенно и нежно, то надменно объяснял, что «может служить причиной вывиха нижней челюсти»; то возбужденно жестикулировал, то, как задремавший ребенок, склонялся к ней на плечо; то строго обучал Соню грамматике и сыпал латинскими медицинскими терминами, то, наконец, мирно засыпал, растянувшись на садовой скамейке с таким наслаждением, будто это мягкая-мягкая постель.

Негодующая Сонечка хватала фуражку и несколько раз ударяла ею Гвоздикова, сердясь и плача, плача и сердясь. А потом бросала фуражку далеко-далеко, в глубину парка.

После этого Соня и Гвоздиков выходили на авансцену и читали финал рассказов:

– На другой день Гвоздиков послал Соне письмо следующего содержания...

Гвоздиков-Чехов смущенно бормотал текст своего извинительного письма: «Не мог вчера явиться, потому что был ужасно болен. Назначьте другое время...» Письмо кончалось подписью: «Любящий Егор Гвоздиков».

А Сонечка с возмущением произносила текст своего письменного ответа: «Шляпа ваша валяется около беседки. Можете ее взять там. Пиво пить приятнее, чем любить, а потому пейте пиво. Не хочу вам мешать. Уже не ваша С...»

«P.S. Не отвечайте мне. Я вас ненавижу».

Михаил Александрович вносил в эту комедию такое тепло, что, посмеявшись вдоволь, публика всегда уходила с ощущением: Сонечка, конечно, простит нескладного, но милого Гвоздикова, потому что он ею действительно «любим, любим, любим», и следующее свидание будет безоблачно счастливым.

Тема человеческого счастья была основным подтекстом этих буффонад, поэтому даже самые озорные импровизации актера вызывали симпатию зрителей».

Роль Хлестакова – театральное чудо в исполнении Михаила Чехова, молодого, но уже многоопытного актера. Биограф Чехова Виктор Алексеевич Громов отмечает, что Чехов на русской сцене был всего 17 лет, но сколько сделал и как играл: «Действительно,



Михаил Чехов в роли Хлестакова.
1921 г.

актер заставлял зрителей слушать неотрывно, почти гипнотически, а ведь его Хлестаков одновременно поражал и обилием движений. Фонтанными брызгами летели от этой фигурки жесты и жестики, повороты и поворотики. Хлестаков-Чехов то хватался за попадающиеся на пути предметы, то комически бессмысленно тыкал рукой в пустоту. Даже спина его играла: по ней можно было догадаться о его настроении. В опьянении он доходит до детского восторга и кружится на заплетающихся ногах; играет руками, играет скатертью, под которую готов залезть, чтобы проверить получаемую взятку. Рассматривая орден Аммоса Федоровича, он по-ребячьи ложится на стол, а за деньгами, которые выронил перетрусивший судья, Хлестаков-Чехов быстро-быстро лезет под стол и оказывается на четвереньках.

Его легкое, изящное тело было пластичным и музыкальным. Оно как бы «выпевало» всю внутреннюю сущность образа в стремительном темпе и ритме скерцо. Словно какая-то озорная пружинка была вставлена в этого человека. Он принимает всевозмож-

ные позы, облик его меняется почти ежеминутно. Ребячьа вспыльчивость, взбалмошные выходки скручивают и раскручивают эту пружинку с невероятной быстротой в самых неожиданных направлениях».

На сцене МХАТа Хлестаков-Чехов играл всего 52 раза, далее были отдельные выступления в Ленинграде, в Риге и, наконец, с группой актеров Голливуда в 1946-м г. В. Громов в уже упоминавшемся труде «Михаил Чехов» вспоминает: «В январе 1927 г. Чехов дважды играл Хлестакова с артистами Ленинградского академического театра драмы. На первом же спектакле в сцене вранья он с размаху бросился в кресло, и сиденье его внезапно вывалилось вниз, на пол. Большинство зрителей утверждало, что это был заранее подготовленный трюк. Такое – безусловно ошибочное – мнение можно оправдать: Чехов, провалившись внутрь кресла, не смутился, не стал неловко оттуда выбираться. Наоборот, он принял эту случайность как дар, как великую удачу, и стал дерзко, вдохновенно импровизировать. Прежде всего он еще глубже втиснулся в кресло, так что видны были только комично трепыхавшиеся худые руки и ноги. И зрителю стало ясно: петербургский «елистратишка», так же как в кресле, завяз в своем вранье и беспомощно барахтается в нем.

Овацией ответил зал на эту молниеносную выдумку актера. И аплодисменты возобновлялись еще много раз, когда Хлестаков-Чехов, выскочив из кресла, с невероятным темпераментом повел дальше сцену вранья, но теперь каждый раз, собираясь присесть на какой-нибудь стул, вдруг вздрагивал и быстро оглядывал или ощупывал сиденье. Убедительность актера была настолько сильна, что легко было ошибиться – принять эту вдохновенную игру за заранее подготовленную».

Но были и провалы. Роль скульптора – мэтра Пьера, который создавал статую Михаила Архангела, – Михаил Чехов играл не слишком выразительно (сказывались длинноты пьесы Н.Н. Бромлей, сюжет которой, впрочем, и сегодня актуален: фанатики-священники травят художника). И вот финал: огромная лестница с тремя маршами, у самых колосников, наверху, Пьер-Чехов, получив смертельный удар, по-цирковому скатывался вниз – да так стремительно, что зрители вскрикивали, думая, что актер разбился, пролетев три марша. Но это был высший класс артистизма –

актер оставался цел и невредим (сравнить съезд Голубцова-Феофана в «Истории лошади», падение Чернявского и Сарайкина – в роли конюха Васьки в том же спектакле или полет вниз по лестнице Репетилова в исполнении Сарайкина и Заболотного). (Хотя «Архангел Михаил» в Первой Студии МХАТ так и не вышел: качество спектакля создателям показалось неудовлетворительным.)

Трюк артиста – счастье режиссера. Так называется глава в моей книге «Режиссер зрелища» – близость к М. Чехову здесь очевидна.

Дальнейшие опыты продолжали и развивали найденное, М. Чехов оставался актером доминирующей острой формы, что бы он ни играл в театре или кино на протяжении жизни – Гамлет, Муромский Сухово-Кобылина, наконец, Дон Кихот и Лир (последние две роли оказались так и не сыгранными) – везде смесь шутовства и горя, личностное существование на грани жизни и смерти, между землей и небом.

Частная странная судьба становилась всякий раз тем обобщением, без которого нет настоящего искусства театра. Лицедей превращался в Автора, в философа, в теоретика и практика цельной художественной системы. Этим объясняется особая значимость Михаила Чехова в русской и мировой театральной культуре XX века.

«Я предполагаю создать свой собственный театр, в котором пойдут исключительно классические вещи, переработанные при помощи новой актерской техники», – М. Чехов из письма в редакцию газеты «Известия», сентябрь 1928 г.

Сутью в нашем театральном деле является художественное бореие традиции и отказа от традиции. В музыке техника додекафонии обновила композиторский язык. Акценты, паузы, повторы, интонационные сдвиги, вариативные множества мотивов привели к часто необъяснимому, немотивированному, но визуально богатому, непредсказуемому массиву форм с целью сбить логику восприятия, поломать какую бы то ни было ритмическую упорядоченность. Стихия хаоса сделалась в XX веке ведущей силой искусства, которое сознательно оттаскивало человека от реальности, вводило в миры поэтических фантазий и абстракций. Театр дематериализовался в дисгармониях, отсюда возникло разрушительное желание ставить Чехова вне Чехова, Достоевского вне Достоевского и т.д. и

т.п. Это не мода, а веление сумасшедшего времени, в котором образы Сальвадора Дали стали более убеждать и волновать, чем образы, скажем, Репина.

И все же «Прекрасное должно быть величаво». Традиция ни на йоту не уступила новаторству. Наоборот, новаторство (даже в самых радикальных изъяснениях) обнаружило свою тайную мечту стать классикой своей эпохи. Тут интересно проследить, скажем, как эстетические пристрастия Михаила Чехова совпадают с позициями русского композиторского гения, жившего и творившего в то же время, в ту же историческую эпоху, что выпала на долю великого русского Актера. Я имею в виду творчество Игоря Федоровича Стравинского.

В его «Музыкальной поэтике» читаем: «Я столь же академичен, как и современен, – и не более современен, чем консервативен... Традиция – не завершение прошлого, а живая сила, одухотворяющая современность... Живая диалектика требует, чтобы обновление и традиция развивались совместно, во взаимопомощи... Традиция – понятие родовое; она не просто «передается» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, быть может, возрождается... Истинная традиция живет в противоречии... Каждый художник ощущает свое наследство (которое оставлено нам не по завещанию) как хватку очень крепких щипцов».

Вдумаемся, эти слова произносит творец, которому было заслуженно присвоено звание главного новатора в мировой музыке. Это человек, поломавший все догмы и стереотипы, на которых воспитывались десятки предыдущих поколений. Но именно из его уст мы слышим следующие откровения: «Традиция решительно отличается от привычки, пусть даже прекрасной, потому что привычка приобретает бессознательно и является механическим фактором, тогда как традиция осуществляется в результате сознательного и обдуманного отбора... Традиция бесконечно далека от того, чтобы быть лишь повторением пройденного, – она подтверждает реальную живучесть того, что сохраняется... Брамс родился на 60 лет позже Бетховена. Дистанция между ними во всех отношениях очень большая, поэтому они не облекаются в одеяния одного образца. Однако, не заимствуя ничего из одеяний Бетховена, Брамс следует бетховенской традиции. Заимствование приемов не имеет

ничего общего с сохранением традиции. Приемы сменяются, а чтобы создать новое, продолжают традиции. Так традиция обеспечивает непрерывность творческой эволюции».

Золотые слова. Утверждение, что искусство может быть основано только на преднамеренном порядке. Любое сочинение движимо страстью к изобретению, но именно великий изобретатель Стравинский пишет далее: «Поймем друг друга правильно: я первый признаю, что дерзание является движущим импульсом в нашей столь прекрасной и обширной деятельности; с тем большим основанием этот импульс не следует опрометчиво ставить НА СЛУЖБУ БЕСПОРЯДКА¹ и грубых вожделений, имеющих целью произвести сенсацию любой ценой. Я одобряю дерзание; ему нет границ, но нет границ и вреду от произвола».

Повторяю: это не кто-нибудь вещает, а самый яркий поборник новой музыки, нового искусства. К большому сожалению, наше сегодняшнее театральное мировоззрение во многом отходит от провозглашенного Стравинским живого академизма. О чем это говорит? Лишь о нашем бескультурье. Вот почему произвол форм невыносим. Он – свидетельство падения вкуса, распространения дилетантства и тотального непрофессионализма, этакой вседозволенности приемов и пижонского служения всякой дури, недостойной называться искусством. К сожалению, в сегодняшней театральной практике подобный псевдоавангард внаглую взобрался на вершины, пользуясь безграмотной поддержкой той части критиков, чья безответственность и невежество стали отвратным свойством нынешней театральной жизни. Поменялось многое в оценках и в результате стало трудно отличать хорошее от плохого, что низко, что высоко, что пусто, а что содержательно.

Я сразу скажу, что я не специалист по Чехову, но я принадлежу к той плеяде, так сказать, театральных людей, которые и сегодня с большим рвением и, я бы сказал, даже яростью следуют тем великим традициям живого академизма, если вы понимаете этот термин. Того самого живого академизма, который вбирает в себя и открытия Константина Сергеевича Станиславского, и открытия Всеволода Эмильевича Мейерхольда, и открытия Евгения Багратионовича Вахтангова – это я сейчас перечисляю тех самых

¹Выделение М. Розовского. – *Ред.*

великих режиссеров, которых очень чтит и возвышал в своих лекциях (и даже в Голливуде рассказывал о них) Михаил Александрович Чехов. Значит, это еще Вахтангов и, наконец, – Таиров. О каждом он говорил в отдельности, каждого он уважал за его открытия. Прежде всего, говоря о Станиславском, наверное, я буду где-то повторяться, что-то известное вам говорить, но я не знаю, что вы знаете, что не знаете. Я буду говорить о своих собственных представлениях о Михаиле Чехове. Потому что мы не видели этого актера, кроме как в кино. Но по общему абсолютному мнению, насколько мне известно, каким бы блистательным киноартистом Михаил Чехов ни являлся, а его даже выдвигали на Оскар в свое время как актера, как вы наверняка об этом знаете, тем не менее, он все-таки был звездой театра. Абсолютно единственный и неповторимый, это был великий мастер, который вобрал в себя все лучшее из всех открытий тех режиссеров, с которыми он работал и был современником, и с которыми лично был знаком, и просто с младых ногтей, с юношеского возраста, вот буквально с вашего возраста, он окунулся в бурю сначала петербургской, а затем московской театральной жизни. И этот «Мишка Чехов», принятый Станиславским «из жалости», совершенно потрясал буквально всех. Во-первых, своей живостью, во-вторых, своей фантазией, в-третьих, своей серьезностью, глубиной, озорством на сцене, он был совершенно непредсказуемым артистом, импровизатором. Он был великолепным мастером трагедии и буффонства, если так можно выразиться. Вроде бы это два полюса актерского мастерства, но заметим, что трагики обычно с комедийными ролями, как правило, не справляются, а вот комики, не все, но все-таки, комики, которых находили хотя бы иногда на какие-то трагические роли, по своему характеру, они часто блистали не меньше, чем трагики. И, собственно, сегодняшнее представление о лучших достижениях мирового театра возникает тогда, когда мы именно говорим о трагикомедии, но тогда, когда работал Михаил Александрович и его великие сподвижники, – а он был сподвижником этих великих людей, – тогда это не ощущалось, тогда все было в новинку.

Давайте задумаемся вот о чем: что произошло в России в начале двадцатого века? Произошел Серебряный век, знаменовавший новую эпоху ломки всех старых представлений. Серебряный век дал совершенно фантастические образцы великого искусства,

совершенно другого, новаторского, абсолютно свободного, абсолютно интимного, абсолютно эротического, абсолютно фантастического, я имею в виду, прежде всего, конечно, поэзию, но и не только поэзию. Если мы читаем, к примеру, «Огненный ангел» Брюсова, мы подивимся, так сказать, этой прозе, которую и сегодня никто подобным образом не пишет. Я уже не говорю о Набокове, который вырос на этой волне. Я говорю о писателях, которые были языкотворцами в русской культуре. Импрессионизм, футуризм, экспрессионизм, имажинизм, акмеизм... И все это за пять минут до пролетарской диктатуры и соцреализма.

Я немножко сумбурно буду говорить, потому что все, что я говорю, это, как вы видите, не мой манифест, а это всего лишь мое представление. Поэтому я буду тоже в какой-то мере импровизировать и возвращаться к тем темам, которые, так сказать, возникают по ходу нашего разговора, потому что мне самому так интереснее с вами разговаривать.

Так вот, это новое слово пришло и в театр! Вы понимаете, в конце XIX века кончилась практически эпоха того театра, который мы называем театром без режиссера. Пять тысяч лет существовал до этого театр, и пять тысяч лет, вы вдумайтесь только в это, режиссер как таковой не являлся главной фигурой, которая создает спектакль. Только с приездом в Россию мейнингенцев (помните, был такой театр из германского города Мейнингена, который был очень натуралистичен?)... Вот с этого приезда началось увлечение Станиславским натурализмом в театре, гиперреализмом в театре, правдой в театре, и он (по словам самого Михаила Чехова) был совершенно больной человек относительно того, что правда, а что неправда в театре, что естественно, а что не естественно. Для него было очень важно добиться абсолютного натурального соединения жизнеподобия с тем, что театр предлагал на сцене. Понимаете? И вот вслед этому режиссеру, вдруг в недрах театра Станиславского возникает фигура Всеволода Эмильевича Мейерхольда, который первым играл Треплева в чеховской «Чайке»: то есть уже там мечтательно новые формы изобрели. «Новые формы нужны!!!» – возглашал устами Треплева Мейерхольд. Правда потом, в конце, он говорил, что никаких новых форм не нужно, а нужно, чтобы было человеческое содержание, и это самое важное в прочтении пьесы Антона Павловича

Чехова и в понимании драмы образа Треплева. И мы этот конфликт, который я сейчас слегка обнаружил, мы его и по сей день не разрешили. По сей день в нашем театре, по крайней мере в российском театре, никак не можем соединить эти смыслы в одном, в том, что называем – живой театр.

Питер Брук сказал однажды, что вообще театр делится на два вида: живой и не живой. Очень легко назвать, но как сделать театр живым и как избавиться от мертвечины в театре? – это главный вопрос в сценическом искусстве. И вот приходит Мейерхольд, и тогда начинается тотальный режиссерский театр. То есть начинается то, что мы называем обязательным режиссерским решением. То есть они привносят в театральную жизнь, эти два, три художника, если конечно считать, что еще был Немирович-Данченко... Кстати, Михаил Чехов говорил, что Немирович не менее великий, чем Константин Сергеевич, хотя перед Константином Сергеевичем Миша, как говорится, на коленях стоял всю жизнь. Но при этом, он был и критически весьма настроен, в отношении догм системы, в отношении того, как используется эта система, как делают из этой системы догмы. Но это уже произошло скорее при советской власти, когда МХАТ сделался огосударственным театром, и систему Станиславского стали, как картошку на полях, насаждать во всех театрах. И начал торжествовать абсолютный такой идиотский натурализм в социалистическом реализме, с пафосом, «картошка с пафосом» была чем-то невероятным. Это был не живой театр. Бескрылый. Бытовщина, видимость правды, не сама правда. Фальшь. Вранье, одним словом. Но это позже – в 30-е... В 40-е и особенно в 50-е...

А до этого приходит Мейерхольд и говорит: «Нееееет, в театре не натуральность важна, а в театре нужен знак, театру нужна условность. Только через условность, через поэтику, через поэзию возникает настоящая образность. Что вы мне показываете унылое жизнеподобие? Это скучно, и это не поэтично!» И начались борения между этими двумя направлениями. И вот тут, в этих борениях, к мирам искусства подключается масса талантливейших русских людей, которых выплеснул Серебряный век. Это не только поэты такой мощи, как Белый, или Блок, или Брюсов, или Гумилев, или Ахматова, или Мандельштам – они творили еще до революции, изумительные стихи писали. Начинается подключение самого раз-

ного рода сил в борение вот этих направлений. И Михаил Александрович Чехов, будучи родственником великого Антона Павловича Чехова, вдруг возникает на перекрестке этих борений. Сначала он, конечно, не ощущает себя никаким лидером. Он сначала играет, играет, играет, играет... Боже! Одно перечисление ролей, которые сыграл Михаил Чехов в своей юности и молодости, поразительно и совершенно несравнимо с участием любого актера в нашем замечательном театре сегодня. Но это была юность. И вот тут, понимаете, вместе с революцией, конечно, что-то произошло чуть-чуть раньше революции, но все-таки основные моменты мы можем сказать, что после февральской революции и октябрьского переворота началось другое ощущение эпохи, другое ощущение жизни, другие требования начали предъявляться к художникам. Возникла цензура, возникла пропагандная ориентация. «Слюнявым психоложеством театр не поганьте! Театр, служи коммунистической пропаганде!» – это кто написал? Это великий поэт наш написал – Владимир Владимирович Маяковский, который вообще взорвал поэтику двадцатого века. Который своими ранними футуристическими поэмами потряс русский язык и сделал совершенно гениальные ритмические и чувственные открытия в поэзии. Вы представляете, какие бури, какие волны сталкивались, как таланты жгли и сжигались. И вдруг маленький, тщедушный актер, мальчик-игрун, щенок, и он – то, то, то, то... и это ему хочется... У него прекрасный отец – Александр Павлович, человек душевный и с юмором. Почитайте его письма, как он описывает молодого, юного Мишу, как он в пять лет, в семь лет растет, как он двигается, какой он «сопля», как он философствует. И он пишет все это Антону Павловичу, рассказывает про своего Мишку!.. Это так интересно читать, увлекательно, и это удивительно узнаваемо, потому что чеховская манера, манера вот такого интеллигентного письма, она сохраняется и у Михаила Чехова до конца жизни. Вообще, он был рафинированнейший русский интеллигент, рафинированнейший. Хотя Константин Сергеевич говорил: «Ну, ты Мишка, придешь ко мне сегодня ужинать, я тебе покажу, как надо себя вести аристократам, ты совершенно не умеешь себя вести. Ты актер, ты должен быть аристократом». Но он-то был сам аристократичен: «А ты без воротничка ходишь!» – понимаете? Ну а потом, он его довольно часто отчитывал: «Ты что, Михаил, ты чего

заялся философией? (Имелось в виду его увлечение философией. – М.Р.) Ты что, Мишка, с ума сошел? Думаешь, кафедрой будешь заведовать? Ты кафедрой не будешь заведовать! Ты актер! Твое дело играть, играть, а не заниматься философией!» – так он его, как говорится, отделявал по-отечески. Но Мишка все равно продолжал заниматься философией. Точнее, штейнеровской антропософией. Для нас в советское время она была лженаукой. Могли и посадить за такие увлечения.

Голову он называл не иначе как «черепком» и призывал актеров этим «черепком» работать. «У пессимиста, – писал М. Чехов, – нельзя вырывать смысла его бессмыслицы. Это жестоко, грубо и бесполезно. Ему надо показать другой смысл. И предоставить ему право самому отказаться от прежнего смысла и добровольно принять новый». Сходные мысли я нахожу у многих уважаемых мною настоящих авангардистов, например, Ионеско или Славкина. «Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его», – пишет М. Чехов в книге «Путь актера».

Я сейчас чуть-чуть поломаю наш разговор. Давайте мы зададимся вопросом: «А что такое театр?» Мы уже подошли немножечко к вопросу о том, что безрежиссерский театр был до конца XIX века во всем мире. Были антрепренеры. Они брали команду артистов, распределяли роли. Кто-то там старший был. Ведущий актер, исполнитель главной роли. Что он делал? Иногда мизансцены разводил, иногда не разводил, они сами «разводились», эти актеры, потому что они были достаточно опытными, им хорошо и быстро платили, они ездили по всей России вдоль и поперек, из Вологды в Керчь, из Керчи в Вологду. Был вкус купцов, русских купцов. Он многое диктовал. И драматург Островский его удовлетворял, эти вкусы. Безусловно, потому что он писал очень острые вещи, на злободневные темы. Представляете, какие названия: «Бешеные деньги», «Доходное место», «Не все коту масленица» и т.д. Какое название ни возьми («На всякого мудреца довольно простоты», например) – оно выражает народный характер, которым автор задавал тон в провинциальном русском театре. А русский провинциальный театр, собственно, и возник благодаря купцам. Если вы сейчас приедете в Нижний Новгород, то увидите замечательный театр, который и сейчас работает. Потрясающий театр. Этот театр,

который построен и стоит сейчас уже сколько лет, сто лет или больше, и таких театров масса по всей стране. И в Белгороде, и где только нет. Это все купцы построили, купцы, которые кидали артистам деньги, кидали золото, кольца, бриллианты на сцену, за их прекрасную игру, натуралистичную и патетичную. Но игра-то была... «Качалов-Мочалов», так в шутку в театральной среде говорили. Мочалов был великий трагик. Каратыгин. Их спектакли посещал еще Белинский, который обожал театр, и написал потрясающие статьи о театре!.. Их надо знать всем, кто занимается театром, прочитать по несколько раз, прочувствовать, как Белинский воспевае театр, театральную игру. Это основа основ.

Вот на этой волне вдруг возникает конец театральной эпохи. Конец, когда хозяином оказался не антрепренер, который раньше собирал команды. И вдруг возникает некто, кто говорит: «Нет, это надо не так играть, это не так ставится. Здесь смысл совсем другой. Не в том, что вы играете. Вы играете не так. То есть водевильчик можно так сыграть, а вот Антона Павловича Чехова надо открыть». Вот тут гениально Чехову повезло! Потому что Чехову достался Московский художественный театр. Станиславский, Немирович стали распознавать Чехова. Что внутри, что за словом, какие действия, какие подводные течения, так они и назывались, что за «подводные течения»? Как искать те смыслы, которые спрятаны в глубинах текста автора-классика. Который был современником. Кстати, Чехову многое не нравилось именно потому, что они не обо всем догадывались. Но в Александринке вообще ни о чем не догадались, поэтому был полный провал первой «Чайки». Потому что они играли слова, и все рухнуло сразу. Как только началась поэтика, как только началась игра настроений, переливы настроений, вторые планы, подтексты, возникли актерские, совершенно удивительные изъяснения. И вдруг Чехов стал ведущим драматургом, и вот, вот, вот он стал мировым гением практически, написав всего-то пять пьес, пять полнометражек, главных пьес, так скажем, он становится в ранге Шекспира в мировом театре. И он держится и по сей день на этом месте. Почему? Потому что сколько ни копай, всегда что-то новое в его пьесах открывается. Научимся копать, копать, копать, копать и откроются такие бездны...

Я к чему это все веду? А к тому, что в начале XX века возникли новые люди, вместе с приходом новой режиссерской формации,

объективно необходимой для развития театра, для создания как бы нового театра, или нового в театре, с новыми вкусами, предпочтениями и, главное, ЗАКОНАМИ, и стало очень важно понять, что такое человек. Чехов первым начал нам это предлагать: «Что такое человек?» Человек – это тайна, человек имеет непостижимый внутренний мир. Конечно, и Гамлет имел внутренний мир, конечно, у Шекспира и Отелло имел свой внутренний мир. Но это был мир, как вам сказать, все-таки такого поэтического мышления в чистом виде. Гамлет говорит и стихами, и прозой. В общем, это некое «фэнтези», как бы сегодня это сказали, некая сказка. Спектакль «Гамлет» некая притча, а тут нормальные узнаваемые люди – чеховские герои. Вдруг они становятся абсолютно непредсказуемыми, объективно никак не понять, что же внутри человека. Вот что стало интересовать новый театр, вот что стало интересовать режиссера – и Константина Сергеевича, и Всеволода Эмильевича, который хотел в свою очередь знаково, условно строить образ, но все равно, он (позже, да!) говорил: «Я не ставлю «Ревизора» Н.В. Гоголя, я в «Ревизоре» ставлю всего Гоголя». Вы представляете, все мирознание Гоголя он хотел вместить в рамки одной постановки «Ревизора»! Возникает некое понимание того, что человек непостижим. Тайны человеческого внутреннего мира непостижимы. Вот вы здесь сидите передо мной, и я не хочу допытываться. Но вы знаете про себя в тысячу раз больше, чем я могу предположить в самом своем неожиданном сне. Не хочу сказать, в дурном сне. Но в каком-то смысле, понимаете, я никогда не доберусь до вашего «я». И представьте, вот тут некто Михаил Чехов выходит и говорит: «Нееееет, есть два «Я» в человеке». Какие два «Я»? Есть «Высшее Я», и есть, как он – помните? – выражался «Нижнее Я». В каких взаимоотношениях «Высшее Я» с «Нижшим»? Где они совпадают, а где расходятся? И когда мы понимаем, что у человека есть душа, то мы волей-неволей приходим к тому, что мы вообще не понимаем, что такое человек. Животное или призрак?.. Герой или чудовище? Внутри нас Вселенная или, по Достоевскому, лишь «банька с пауками»?

Каждый спектакль есть новая ирреальность. Сочинение ирреальности составляет цель и суть театрального дела. Чаще всего убедительная и заразительная ирреальность строится из бессознательного представления о значениях и смысле, открывающих

зрителю неведомое понятийное ядро. Это ядро формирует сначала Его Величество Автор, затем Его Высочество Режиссер, а доносит до нас Его Мастеровитость Актер. Спектакль должен плыть в пространстве и времени, как линкор по морю, иногда выскакивая на поверхность, чтобы снова резать волну и стрелять в разные стороны из всех своих пушек.

Эффект постановки достигается с помощью полифонии зрелища – мизансцен, света, звука, ритма и, собственно, главной составляющей – актерской игры, задача которых вместе выразить то, чего на самом деле нет. Театр тем и прекрасен, что на протяжении спектакля доказывает нам, что несуществующее оказывается сущим, всамделишным. Спектакль всегда сигнал из потустороннего мира, из тех бездн и «черных дыр», тайны которых непостижимы.

Театр приходит из ниоткуда и уходит в никуда. Не будем забывать, что на сцене всегда искусственная жизнь, выдумка, сфера магии и чуда. Но парадокс в том, что все это вместе взятое в нашем восприятии хочется считать правдой. Пределы этой правды не поставлены. Поистине, театральная правда безгранична.

«Наша главная задача – передать в театре непередаваемое» – сказано кем?.. Да человеком, который всю жизнь гнался за натуральностью и естественностью на сцене – Константином Сергеевичем Станиславским! Таким образом, любой хорошо проработанный реалистический театр неминуемо имеет склонность к театру поэтическому, где неправдоподобие планируется и является стимулом к вере в фантомную материальность.

Первым это понял Мейерхольд, чьи фантазии и гротески взбодрили театральные двадцатый век, обеспечили взаимопроникновение игры и музыки, установили примат условной, знаковой формы на сцене и вогнали в эту самую форму взвинченное революцией содержание. Театр как бы раздвоился: психологизм с его человечностью и узнаваемостью невольно стал противостоять образным обобщениям, гиперболам и метафорам.

Театр сделался серийным по двум этим направлениям. Лично мне не по душе серьезность такого разделения, ибо оно в результате ведет к заикливости приемов и шорам режиссерского мышления. Куда интереснее раскрепоститься и избавиться от заскорузлых штампов того и другого театра, хотя их шедевры невозможно отри-

цать. Более того, эти самые шедевры во многом породили эти самые штампы. Так называемый реалистический театр в Серебряном веке, несомненно, проиграл эстетическую битву с театром условным, который сумел предложить удивительное многообразие форм вместо однообразного правдоподобия. Однако революция, требовавшая исключительно классового подхода, парадоксально сделала ставку на МХАТ, а новатора Мейерхольда расстреляла из сталинской винтовки.

Театральное развитие застыло на несколько десятилетий. Лишь в шестидесятые годы стопор куда-то улетучился. И тут как раз наступил обескураживающий период единения стилей и методов. Произошло слияние театра переживания с театром представления, на их перекрестке возник театр нового типа, впитавший опыт Булгакова и Брехта, антитеза превратилась в синтез.

Нескромно сошлюсь на собственный опыт. «История лошади» в БДТ явилась примером этого синтеза, в котором самый психологический на ту пору театр вдруг запел и стал утверждать образы не только в слове, но и в пластике. Зритель удивился этой театральной смеси и уходил со спектакля в потрясении. Конечно, этому способствовал прежде всего Лев Николаевич, и все же, смею думать, его текст, преобразенный и дополненный в театральной игре, изначально таил в себе метафору, – судьба «человеколошади» и герой представления по имени «табун» предполагали новую театральность и новую поэтику на сцене.

Сочинение спектакля стало походить на стройку, начинавшуюся с фундаментов для воздушного замка. При этом резко возросла значимость формы: чем изощреннее она была, тем сильнее воздействовала. «Современная музыка – это незнакомая музыка», – говорил Стравинский. То же самое можно было сказать о театре. *Sop tempo* – вместе со временем. То есть «современный театр – это незнакомый театр».

Но приглядимся... В сегодняшнем «незнакомом» театре царит произвол форм, отсутствие мотивировок сделалось программной установкой, в результате чего зритель привыкает к «художественному беспорядку» анархических действий, подменяющих собой само понятие искусства гармонии. За множественностью приемов не просматривается метод, благодаря чему в большом изобилии мы видим всякую «псевдятину» с претензией на мастерство.



Первое издание книги Михаила Чехова «О технике актера». Лос-Анджелес, 1946 г. Иллюстрации Н.В. Ремизова.

Михаил Чехов всем своим творчеством, всеми своими исканиями отстаивал динамику живого театра, в котором образный массив был всегда простроен и универсален. Любая непредсказуемость имела тайную логику и классическую завершенность. Каскад ролей требовал феерического разнообразия в актерских изъяснениях таланта быть узнаваемым даже в самом смелом гротеске. Ритм есть чисто музыкальная организация поведения персонажа в движении по сцене. Михаил Чехов, созидавший в каждом сценическом мгновении графический рисунок роли, был в буквальном смысле композитором своей органики, подчиняя себя акцентам и паузам, фиксациям жестов и застываниям, взрывчатым импульсам и темпераментным выбросам. Актерская психофизика, таким образом, как бы чередовала встык или с интервалами мелодику и додекафонию жизни персонажа. И это всегда поражало зрителя, видевшего Михаила Чехова в игре и не понимающего, КАК такая игра удается ему, КАК он такое может!..

Удивление вызывала именно актерская техника – та самая, о которой он написал целую книгу, снайперски точно названную – «О технике актера».

Сегодня технике актера в драматическом театре почти не учат. Считается даже зазорным по окончании театрального вуза заниматься упражнениями, этюдить, просто учиться осваивать ритм и форму игры. Редкий актер «хватает» эти задачи, предпочитая играть «нутром», то есть как Бог на душу положит!.. Попробуй заставить народного артиста учиться ритмической азбуке – получишь усмешку в ответ в лучшем случае, а в худшем – демонстра-

тивный отказ в подобной практике. Приходилось не раз убеждаться в абсолютной растренированности иных знаменитых артистов, которым впору объявить об их профнепригодности. Ибо выручают одни лишь давно наработанные штампы, штампы, одни лишь штампы... Критерий Михаила Чехова – свобода правдивого изъяснения, имеющая в основе своей постоянный тренаж и фонтанирующую фантазию. Где она? У кого она?

Еще одна черта Михаила Чехова – видеть роль в развитии. Что это значит? Это значит уметь делить роль на эстетически законченные микроэпизоды, в которых подогрывается окончательный конденсат смысла, и устанавливать мысленно взаимосвязь «я» персонажа с событиями, нарастающими по ходу спектакля. Многие навострились играть мастерски этикие отдельные дивертисменты, пусть даже супервыразительные, но редкими Мастерами всегда будут те, кто чувствует и выражает линию образа, выстраивает во всю длину сложение роли – «от чего-то к чему-то». Только такая целенаправленность вместе с актерской целеустремленностью даст рост художественной целостности взятого в игре произведения. Только в этом случае зритель гарантированно не будет скучать.

Пример Чехова-актера, принимавшего иногда участие в весьма скучных представлениях, говорит об одном – даже в них Миша никогда не был скучен. Почему? Да потому что никогда не был только исполнителем, но всегда, в любой работе, являл себя неслышанным творцом.

Как «воспламенить чувства». Упражнения М. Чехова наивны – «сделайте легкое движение рукой в гармонии с окружающей вас атмосферой» – и «ваша рука пронизана атмосферой и в движении своем выражает и отражает ее». Не это ли называется «священнодействием»? В сегодняшних театральных училищах умные, тонкие педагоги по актерскому мастерству дают упражнения Михаила Чехова, из которых самым популярным является «перебрасывание мячика» друг другу с импровизированными репликами – вопросами и ответами. Вроде бы школьная игра, но всегда веселая и очень полезная для воспитания актерской отзывчивости и ритмики нападения в адрес партнера.

«Попробуйте пережить атмосферу радости как процесс», – призывал Чехов. – «Внутренняя динамика атмосферы – слить вашу волю с ее волей».

Вера в потустороннее окрыляла Михаила Чехова. Она должна всякий раз, когда мы беремся за любую постановку в любом жанре, окрылять и нас. Театр есть фантазм. И даже самый бытовой, самый натуралистический мир на сцене есть итог представления, волшебная игра. Мы всегда должны исходить из ежесекундного выдумывания этого потустороннего мира, чье существование, строго говоря, не есть реальное существование, а только лишь сказка, искусственное достижение того, чего на самом деле нет. Отсюда необходимость таланта, которому единственно Богом дозволено создавать другую жизнь и действовать, куролесить в этой жизни, доказывая, что она абсолютно достоверна. Артисты – слуги мнимости. Они эту мнимость предлагают нам в форме исчезающего зрелища, чем более правдивого, тем лучше выдуманного. Михаил Чехов в таком случае призывал: «Видеть внутреннюю жизнь образа». А как? «Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него». Этим четырем действиям Чехов поручал ПРОЦЕСС внимания на сцене. Этим и, по-моему, определяется психофизика партнерства, когда чувственное «я» актера сопряжено с происходящими событиями в каждом конкретном сюжете пьесы. Ритм и темп – о них нельзя забывать никогда! – при этом давайте уметь снимать напряжение мышц и пробуждать активность множества душевных нюансов у исполнителя роли.

Когда Михаил Чехов работал над образом Дон Кихота, он говорил о космизме мироощущения Дон Кихота. Да! О космическом каком-то очувствовании жизни... Не смогу точно процитировать, но смысл такой: «Космизм, космизм... эээээ... космизм». Но когда мы задумываемся об этом космизме, то мы приходим к тому, что мы вообще ничего не понимаем и ничего не знаем. Космизм – это человек вне быта, улетевший в пространство духа и мистики.

«Борюсь с черным». Это короткое признание Михаила Чехова говорит о раздрызге его души, истерзанной временем и его страхами. «Весь материал я отправил в подсознание... и получил того Хлестакова, которого вы видели». Собственно, работа подсознания и давала Чехову этот самый так называемый «космизм».

Вот здесь сидит Аркадий Эйзлер, чью книгу я совсем недавно прочитал. Потрясающая книга, про эти как раз моменты, которые

нам непостижимы. Есть потусторонняя жизнь или не есть потусторонняя жизнь? Все математики, все физики, все ученые, все подряд не веруют в Бога. Вернее, они веруют, но так, как они считают нужным, по-своему. Мы можем по-своему верить в Бога, а физик может верить или не верить. Может, он верит в какого-то другого бога? Потому что он знает что-то о кривизне пространства. Вы знаете что-нибудь о кривизне пространства? Или о кривизне времени? Я ничего не понимаю в этом. Но я не понимаю также этой странной теории физики о том, что жизнь родилась благодаря какому-то доисторическому взрыву вселенной. Мой личный опыт, смейтесь надо мной сколько хотите, физики могут даже хохотать, но я считаю, что все взрывы приводят не к жизни, а к смерти. Раз все взрывается, какая может быть жизнь? Жизнь может возникнуть из умиротворения, из вырастания, из чего-то недостаточно умершего, не до конца погибшего. Вдруг происходит оживление и развивается в невероятную тайну под названием «человек». Еще вселенную мы можем в телескоп наблюдать, черные дыры объяснять и как мы туда будем улетать. Но театр – это то, как сказал Станиславский – что здесь и сейчас. Мы сейчас здесь разговариваем, это тоже своеобразный театр. Я здесь, вы там. Вы слушаете, вы внимаете, я на вас влияю. Это тоже некая форма квазитеатра, но все это тоже театр как общение, как то, что происходит между нами. И тут возникает нечто, что мы называем: человек. Впрочем, мы абсолютно не понимаем, что такое человек. Я недавно пришел к врачу ушному и увидел: на стене висит срез уха. Вы когда-нибудь это видели? Там множество изгибов и каких-то знаков. Ученые и врачи в этом разбираются, но устройство уха человека – это совершеннейшая и удивительная тайна. Кто его, ухо, сконструировал? Взрыв? Тут что-то другое. Во всяком случае, я не верю в теорию «Большого взрыва», как бы я смешон сейчас ни был. Я верю в то, что возникает жизнь из ничего. А жизнь, возникающая из ничего, – это и есть театр! Ребята! Это и есть театр! Поэтому мы создатели мира на два часа, полтора часа, час, пятнадцать минут, мы можем создать мир, которого не было до нас. И который возникнет для того, кто купил билеты или для родственников, или для себя. Режиссер – создатель мира. Режиссер заменяет Бога. Потому что Бог создавал миры и наш мир. А что делает режиссер? Он занимается, простите, тем же самым. Удачно, не удачно... Он перемещает

пространство и нас во времени, бах!— и мы во временах античности. Бах! Вот время Чехова... Главное, что мы верим в существование этого другого мира. Но пусть этот мир краток, ограничен, зато он называется спектакль. Он начался, потом закончился. В жизнь пришло чудо. В нашу реальную жизнь пришло конкретное чудо. И вдруг, с закрытием занавеса, все улетучилось! Мимолетное ушло в вечность!..

И вот, я возвращаюсь к Михаилу Чехову, вот он впервые почувствовал, что непознаваемый человек есть часть этого космического переплетения. Он понял, что человеческое «я» строится на полете воображения, фантазии. И его игра, его лицедейство, желание создать какой-то абсолютно неожиданный, но абсолютно достоверный мир – суть жизни неявной и явной одновременно, и он достигает ее, живя в образах. Классические его фокусы в образе Хлестакова, когда он показывает квадратный арбуз. Арбуз квадратным не бывает, но он с такой верой показывает квадрат, что мы, реагируя на недостоверность, видим достоверного Хлестакова. Мы разгадываем в человеке то, что самим автором было предложено, но продолжено артистом. При товарище Сталине он был предателем, изменником... Да. Тогда было другое время, другая жизнь, другая политика, другой тоталитарный режим. И Михаил Чехов с его абсолютной свободой, мироощущением, верой в потусторонние миры, он вытащил из антропософии эту самую веру в то, что вселенная – это не вера внутри нас, а это каждый из нас. Каждый из нас и есть вселенная. Когда ты ощущаешь внутри себя вселенную, это и есть антропософская вера, вера в некое высшее предназначение, чисто в профессиональном смысле тоже. Ведь тогда его профессия легко катится. Ведь если он как стержень это возымел, тогда он на любой репетиции имеет другую свободу мышц, другую свободу движения, пластики. Он уже другой, у него другая свобода интонации. Другая степень мгновенных трансформаций.

Михаил Чехов всегда играл с полной самоотдачей, сосредоточенностью и выплеском. Выплеск, который имеет обязательный посыл и требует высвобождения мышц, высвобождения твоего «я», прислушивание к себе, как твое высшее «я» борется с низшим. Высшее «я» – это смысл, а низшее «я» – это то, что мешает высшему. И вот в этих противоречиях, метаниях внутренних возникает

*Михаил Чехов в роли Хлестакова.
1921 г.*



образ. Он искрится. Игра актера становится искрометной! И это восхищает зрителей и поражает! А рядом стоит артист, который честно выучил и рассказал текст. Но артист не он, артист – Миша. Общение – незыблемый закон партнерства. Главное – уметь управлять своей психофизикой. А как? Как?!

После высвобождения нужно накопление, затем оценка внутреннего накопления и атака. Это моя личная терминология, которой нет у Михаила Александровича, но простите, я ей пользуюсь в своей практике и считаю, что это абсолютное совпадение с конкретикой и практикой его школы. Реакция. Реакция начинается с ожидания ответа. На этом и строится партнерство.

Константин Сергеевич дал нам очень простую задачу. Она абсолютно гениально сформулирована, только ей не следуют сегодня почти никто. Я говорю об этом с болью и горечью. Я имею в виду, что мое действие не является действием само по себе моим, а мое действие возникает только в связи с вашим. Я должен разгадать вашу позицию и ответить на вашу позицию. Поэтому я ничего не должен сам играть, я должен реагировать. А вот когда я реагирую, я играю. Я в полной зависимости от партнера. И когда я в кругу



Михаил Чехов (Юзик) и Дани Сервас в спектакле «Юзик». Берлин. 1929 г.

блестящих актеров, можно куролесить, баловаться, фонтанировать. Так и делал, мне кажется, Михаил Александрович. Поэтому моя реакция начинается с ожидания ответа. Я никогда ничего не должен раньше, чем мой партнер мне что-то не послал. Я атакую, ибо знаю (чувствую) причину своей атаки. Партнер зависим от меня, я – от партнера. Это пинг-понг реплик и действий.

Если в моем сознании не отразились его действия, его загадка, я должен попытаться ее разгадать: а что «она» имеет в виду, а что «он» имеет в виду, говоря то-то и делая то-то? Я могу десятки примеров такого общения привести, у нас сейчас не чисто практическое занятие, я только называю свою терминологию вослед методу Михаила Александровича.

И вот возникает момент, когда вдруг я среагировал. А дальше что? Ждать следующего мига, что ли? Нет, это будет моя пассивная форма существования в данном микроэпизоде. Мне необходимо найти то, что я лично называю «встречным поиском». То есть я должен искать, действовать в той ситуации, в предлагаемых обстоятельствах, цитируя Константина Сергеевича, наталкиваясь на нечто такое, на что я буду реагировать уже в соответствии с тем, что я знаю по предыдущему своему взаимодействию с другим партнером. И тогда возникает связь от одной реплики к другой. И тогда мы приходим к выполнению линии и свободно играем. Встречный поиск. Во время встречного поиска, вдруг, я должен найти то, что я, опять-таки, называю своей терминологией – «столкновением». Я должен упереться в некую фразу, или слово, или в поворот сюжета. Вот она отвернулась от меня, или он отвернулся, или хлопнул дверью, закрыл окно – какое-то действие... Это долж-

но быть моим столкновением с тем, что я ощутил в процессе действия. Если я это постоянно, непрерывно произвожу в конкретной роли в конкретной игре, я – Михаил Чехов, чуть-чуть! Я – актер, сделавший роль.

Очень важное значение, кроме того содержания, о котором мы так много говорили уже, Чехов придавал форме. Форме изъясления. Тут он был мастер. Посмотрите все его образы в гримах и париках. Парад торжества внешней формы, абсолют индивидуализации.

Несколько слов здесь в качестве примечания.

Бытовая форма изъясления – это то, что испоганило советский театр. Это то, что привело его в такие тупики и в такие маразмы! Я как зритель помню эту тухлятину, мертвечину. На советских сценах каждый вечер Чехова играли. Ползала уходило. Почему уходило? Потому что не было ни драмы, ни боли, ни сопереживания не возникало никакого, ни сочувствия. Михаил Чехов без контактности со зрительным залом, никакой он не Михаил Чехов. В этом смысле Аркадий Исаакович Райкин – это некий зазеркальный комик, который действовал на высокой эстраде методами Михаила Александровича Чехова. Контактность – еще один урок Михаила Чехова, адресованный современной сцене.

Снова – техника. О технике актера он очень много говорил и писал. О чем он спорил со Станиславским? Станиславский говорил: «Нужно идти от себя», – слышали эту формулировку? Так, от себя, хорошо. Я прихожу на репетицию, допустим, и говорю своему актеру: «Иди от себя», – а он куда идти не хочет. А знаете почему? Потому, что он – неандерталец, он ничего не читал, ничего не слышал, он только талантлив. Талантлив! Амбиций у него сорок бочек. Но он ничего не знает о жизни, он ничего не слышал о политике, об эстетике, о Михаиле Чехове и т.д., он ничего не знает! Очень часто талантливые актеры в России – обыкновенные жлобы. Вот они этими жлобами и являются в сериалах, которые вы, увы, может быть, одним глазом видите. Они ни на что не способны. Они талантливы! Они могут имитировать жизнь, но у них нет никакой боли, никакой личностной формы, никакого языка. Всего того, на что жизнь положили наши Великие. Чем восторгался и что сумел воплотить в своем творчестве Михаил Александрович Чехов, всего этого сегодня, почти начисто, нет. Почти. Конечно,

есть Сережа Юрский или Сергей Мигицко. Блистательный артист. Еще есть замечательные артисты, и были всегда. Талантливых людей очень много. Но я имею в виду личностную актерскую недоразвитость. Ведь Михаил Чехов тоже был поначалу недоразвит. Не сразу он стал Михаилом Чеховым. Он был Мишкой, и все. И выпивать любил, в карты играл до 9 утра. Женился на какой-то одной, дитя родил, потом развелся, потом снова... Богема, она и его взяла, но он в ней не погас, не потух, не утонул. Он все равно остался такой личностью, которая была непобедима со всех точек зрения. С нравственной прежде всего точки зрения. Дело в исканиях его, в постоянной, ежедневной работе над собой. Когда мне актеры задают какой-нибудь вопрос, я им говорю: «А вы читали Станиславского? Как называется труд Станиславского? – «Работа актера над собой». Не «Работа режиссера над актером», а «работа над собой»! Михаил Александрович мечтал, чтобы с ним Мейерхольд работал. Но не удалось, не сошлись звезды. И в 1928 г. он уже все понял про советскую власть и про советское тиранство. А еще впереди был год великого перелома – 1929, страшный. В 1930 г. стреляет в себя Маяковский. А с Булгаковым все сталинские конфликты, терзания чего стоят!

Когда актер просто талантлив, этого настолько мало! Это должен знать каждый актер! Талант дается от Бога, он называется – Божий дар, а ваша-то заслуга в чем? Это Божий дар вам, а дальше вы должны оправдать этот самый Божий дар. Вы должны ответить на этот посыл от Бога в ваш адрес и доказать, кто вы, зачем вы пришли на сцену и зачем вы вообще пришли в эту жизнь.

Михаил Александрович Чехов призывал задавать вопросы образу. Образу! На этом он строил свою роль. Вроде бы режиссер должен объяснять ему, как надо играть. Но скорее режиссер на репетициях с Михаилом Чеховым записывал то, что Михаил Александрович говорил со сцены. На полях пьесы записывал за ним. Он задавал, например, вопрос Дон Кихоту, главной роли своей жизни: «Как ходит Дон Кихот?», и получал ответ – Дон Кихот не ходит, он прыгает. Он двигается прыжками! Такая пластика – совершеннейшая неожиданность. Почему? Наверное, потому, что он хотел оторваться от земли. Или преодолеть гравитацию. Это опять космизм, опять некое понимание человека не как конкретного человека, которого он мог сыграть сидящим тихо на

стуле, нет, это космическое мироощущение личности. Как его передать, как в пластике ощущения должны пролагать дорогу чувствам, спрашивал Михаил Александрович Чехов. И для этого у каждого актера должен быть этакий «воображаемый центр». Центр, который диктует не столько поведение, сколько ритмы, которыми выражают себя актеры, но это, как я понимаю, аритмия, паузы, ускорение, замедление – это все внешняя сторона. А если нет «воображаемого центра», если ты не прислушиваешься к своему «я» и живешь без ощущений вот этой отцентрованности главного, смыслового, то формально тебе ничего не удастся. Центровка внутреннего внимания понуждает актера к творчеству, к свободной и целеустремленной игре.

А что сегодня мы имеем? Вот они приходят после окончания театрального училища. Я среди них отбираю тех, кто не все. Но первое, что я вижу в актере – анемия! Ваше «я» спит. Я вижу, как оно спит – «я» актера. Воображение отсутствует. Более того, актер начинает работать, по-разному, конечно, все начинают, есть такие актеры, которые тяжело начинают, но потом блестяще играют, но, как правило, актер, современный актер, молодой актер, не воспитанный в духе Михаила Чехова актер, хотя и получивший образование, получивший диплом – он трус. Он трус прежде всего! У него амбиции огромные, но при этом: «Я заиграю, но вы ждите, когда ко мне придет оно...» Он боится своего воображения, он боится быть свободным. Он зажат до мозга костей. Он зажат! Нет, я не призываю вас кривляться, я не призываю вас все время показывать, какие вы свободные, не об этом речь. Я говорю о том, что талантливый человек, вдруг, не может творить, потому что его «я», я назову вещи своими именами – во внутренней тюрьме.

Внутренняя тюрьма – это то, что люто ненавидел в себе даже Михаил Чехов. Он давал пять заповедей: «1. Актер должен любить играть; 2. Актер должен любить свою роль; 3. Актер должен любить процесс подготовки роли, как он готовит роль; 4. Актер должен любить свою готовую роль; и дальше совершенно фантастическое: 5. Актер должен любить публику, которая рукоплещет ему за то, что он играет. Это все такие простые слова, такие простые вещи, но если мы не заряжены вот этим электричеством, этим великим духом игры, мощи, темперамента, то... надо не появляться на сцене».

Очень любят мои актеры, ух, как же я их люблю за это, когда они обсуждают как не самому, а партнеру надо играть. Они говорят: «Он же не то и не так все делает, а вы ему скажите, он вас послушает». Я таких гоню в шею. Я говорю: «Прости, а где твое собственное творчество? Во-первых, ты отвечай, если ты что-то хочешь выдать, так покажи, и я тебе скажу, правильно или нет, я не уйду от ответа. Но ты ждешь, чтобы я тебя нянчил. Да что же это такое? Ты – мастер (хотя, может, он таким и не является), но ты должен приходиться на репетицию с полной уверенностью в том, что ты сделаешь это». Да, могут быть тупики, могут быть какие-то депрессии. Русский актер, он такой, вы знаете, на нем должна быть тельняшка, которую он на себе будет рвать, у него ногти-когти, он должен вонзить в грудь эти свои когти и вот он круглосуточно терзает себя до кровянки, мучает себя. Он сомневается, у него ничего не получается, и все не то! Ночи не спит, мучает себя, жену, детей, друзей... Начинаются скандалы, и он идет на репетицию в растрепанных чувствах. Он ничего не знает, ничего не понимает, в него вселился бес. И я должен привести его в гармонию? Я привожу его в гармонию. Я начинаю с нуля. Я говорю: «Давай прочтем роль, которую ты и так знаешь. Давай обозначим сверхзадачи, давай обозначим действие, давай исследуем предлагаемые обстоятельства». По самой что ни на есть школе Константина Сергеевича, а дальше начинается школа Мейерхольда. Ты освобожден, ты знаешь, ты начинаешь быть фантазером и поэтом. И вдруг он все начинает понимать. А потом Михаил Александрович в него вселяется и говорит: «Раз ты понял, то давай! Давай, вот тебе подмости, вот оно! Искусство! Давай живи, покажи». И – показывает, импровизируя и фонтанируя. Вот в этом и есть, наверное, самое прекрасное в творчестве актера. Надо уметь делать приказы себе, надо уметь входить в тайную лабораторию своего «подсознания». Надо все время к своему подсознанию обращаться с абсолютным доверием. К этому зывал Михаил Чехов. Именно к этому. Потому что подсознание – это и есть космос. Подсознание – это и есть та вселенная, я уже начинаю повторяться, которая живет в каждом человеке. Мы не знаем своих резервов, мы на 3% живем и работаем. Мы, здесь присутствующие, на 97% не знаем всех фантастических резервов, которые есть у нас. В вашей психофизике, в вашей энергетике, в вашей ритмике, в ваших глазах. Поэтому когда я беру актера, я

смотрю – глаза горят? Горят. Голос? Голос – есть. Так, как он движется – тьфу, коряво. Но ничего, может быть, подучим. Другая – ах, как движется! Но – пустая. Пустая. В ней же как личности ничего нет. Она может двигаться, говорить, но глаза пустые. Две стекляшки. И она своим ртом произносит какие-то замечательные, возможно, слова. Абсолютно не соотнося свое «я» с тем, что она мне хочет поведать от имени персонажа. Она не чарует и не убеждает. Она холодна и мертва. Но эта «актриса» имеет диплом. Следующий!

Это дело кровавое – театр. Да, есть конкуренция. Актеры бывают злы друг ко другу. Они все следят друг за другом. Ох, как же они «рады» успеху соседа... Как привести их к целостному служению, к общей командной игре? Не «читка», а «гибель всерьез» – не исполнительство, а судьба творца...

Продолжение публикации в следующем номере.