Введение. 2

Московский период. 2

Актерское искусство Чехова. 2

Чехов и Станиславский. 4

Чехов и Вахтангов. 7

Студийные эксперименты: от «системы» Станиславского к методу Чехова. 8

Зарубежный период. 10

Германия. 10

Франция. 12

Латвия и Литва. 12

Англия. 14

Америка и Голливуд. 16

Наследие. 19

Книги о технике актерского искусства. Наследие Чехова в Западном театре. 19

Американская книга «К актеру» (1953 г.). 20

Заключение. 21

# *Введение.*

Михаил Александрович Чехов (Петербург, 1891 – Лос-Анджелес, 1955), племянник Антона Чехова, ученик Константина Станиславского, играл в Первой студии Московского Художественного театра (МХТ) с 1912 года, был ее директором с 1922 года и директором МХАТ-2 (1924-1928 гг.). В 1928 году Чехов эмигрировал из России, как оказалось, навсегда. Сложнейшие причины его отъезда выясняются только теперь; связаны они с политикой “укрощения искусства” сталинского периода, и с поисками нового театра, основанного на антропософии. В 1928-1938 гг. Чехов работал в Европе (Германия, Франция, Латвия, Литва, Англия), а в 1938-1955 гг. – в Соединенных Штатах.

Долгие годы имя Чехова было предано забвению, а когда о нем снова вспомнили (начиная с конца 1950-х гг.), то его жизнь в эмиграции изображалась в мрачных красках, как мемуаристами – партнерами и учениками Чехова, - так и театроведами. Актриса МХАТ-2 Серафима Бирман пишет: ”Так силен был Чехов, только пока он приникал к земле русской. Эмигрировав, он пал как актер. Годы его заграничных скитаний печальны и бесплодны. Там был уже не тот Чехов, которого знали мы, товарищи по Первой студии и МХТ”.

Естественно, что с началом перестройки и гласности, с возвращением эмигрантской культуры в Россию деятельность артистов стала предметом изучения не только западных, но и русских театроведов. Мотивы эмиграции Чехова, которые были очевидны не только для русских современников, но и для актеров его театра в Америке, в последние годы признаны и в России.

До сих пор творчество Чехова было представлено в виде двух отдельных этапов – московского и зарубежного. Одной из моих задач является попытка соединить эти периоды в единое целое и, по возможности, показать “сквозную идею” (по словам Станиславского) творчества Чехова, логику его внутреннего действия и Мышления, чтобы можно было лучше понять его работу в театрах и студиях на Западе, а так же его педагогическую и литературную деятельность.

# *Московский период.*

## Актерское искусство Чехова.

Попытаюсь создать “опыт характеристики” московского периода жизни и творчества Чехова, так как именно он определил всю дальнейшую деятельность этого артиста. В Америке, говоря об истоках своей книги “О технике актера” (1946), Чехов писал, что “подгляд начался в России”. Подразумевался метод актерского искусства, а с ним были связаны все сферы деятельности Чехова – актерское творчество, философия жизни и театра, книги и статьи, руководство МХАТ-2.

В жизни Чехова в России можно выделить два периода. Первый период работы в Первой студии в 1912-1917 гг., актерский успех, школа Станиславского и занятия с Вахтанговым. Второй – после духовного кризиса – 1918-1928 гг.: студийные эксперименты с новой техникой актерского искусства, большие роли в постановках Станиславского и Вахтангова, руководство МХАТ-2, отъезд в 1928 г.

Личность и артистическое своеобразие Чехова невозможно свести к одной или нескольким темам. Индивидуальность Чехова нужно искать не только в его ролях, но в том мироощущении, которое выражается в этих ролях и режиссуре, в педагогике и в литературном творчестве. Искусство актера зависит от общественной атмосферы, от смены эстетических форм, в свою очередь определяемых “климатом эпохи”. Чехов принадлежал к поколению 1890-х годов. Время, когда он пришел в театр (1910-1920-е годы), было временем театральных исканий учеников и оппонентов Станиславского; в литературе появилось поколение постсимволизма и акмеизма. Тогда же по стране прокатился целый ряд социально-политических кризисов. И Чехов, будучи человеком эпохи символизма, остро ощущал кризис начала века.

Чехов ощущал и изображал на сцене противоречивость человека, в этом плане близким ему писателем был Достоевский. С молодости Чехов серьезно занимался философией; впоследствии появился интерес и к религии. В начале 1920-х годов он сдружился с одним из крупнейших символистов Андреем Белым, и они совместно поставили роман “Петербург”. Чехова интересовали не социальные проблемы, а “одинокий Человек, стоящий перед лицом Вечности, Смерти, Вселенной, Бога”.

В историю русского театра Чехов вошел вместе с основанной Константином Станиславским и Леопольдом Сулержицким Первой студией МХТ, в которую Чехов поступил в 1912 году. (Перед этим Чехов окончил театральную школу в Петербурге и полтора года играл в Суворинском театре). Насколько Сулержицкий и Вахтангов являлись символом Первой студии в области режиссуры, настолько Чехов был символом в области актерского мастерства, - считает Марков. Все крупные роли Чехова были сыграны в Первой студии. И только Хлестаков – вне ее стен, в самом МХАТ. Его актерский путь – путь студий. Душевный реализм и сострадательный гуманизм Первой студии нашли в Чехове своего талантливейшего выразителя. Опыт работы в Первой студии и ее организация, репертуар и дух оказали определяющее влияние на всю будущую деятельность Чехова. Именно здесь сформировался Чехов – актер и тот “прообраз” его искусства, который предопределил не только развитие его метода, но и цель его стремлений на Западе.

Метод Чехова основывался на его актерском опыте. Поэтому необходимо дать краткий обзор особенностей Чехова как артиста. В Первой студии Чехов играл своих знаменитых стариков. Его первой ролью был старик Кобус из “Гибели «Надежды””. За ней последовала роль Фрибэ “Праздник мира”, роль Калеба “Сверчок на печи”, роль Фрезера “Потоп” и роль Мальволио “Двенадцатая ночь”.

Впоследствии Чехов привез спектакли “Потоп”, “Сверчок на печи” и “Двенадцатая ночь” на Запад и показал их в своих театрах. “Михаил Чехов был величайшим актером в образах, которые вроде и не давали такой возможности,— писал Марков.— Мы привыкли, что к властителям дум принадлежали исполнители Лира, Отелло, Чацкого, Незнамова. Чехов играл рольки, какие-то эпизодики. А в “Празднике мира” даже старик Фрибэ, вечно бормочущий, преданный как собака, стал явлением необыкновенным. <...> Разные характеры, разные жизненные пласты, разные мировоззрения”. Вероятно, так возникло умение Чехова создавать из эпизодов нечто значительное, умение даже из небольшой роли сделать “маленькое произведение искусства”, именно этому умению пожилой Чехов впоследствии обучал своих американских студентов.

Все современники Чехова сходятся в понимании уникальности его актерского дарования. По их мнению, Чехов был величайшим актером XX века. Воздействие Чехова - актера на зрителя было феноменом, который до сих пор никто не может полностью объяснить. “Это чудо, которое нельзя разгадать”, - утверждали все актеры и режиссеры, которые видели Чехова на сцене - среди них Сергей Эйзенштейн, Игорь Ильинский и многие другие. Об этом рассказывают М. Кнебель и другие очевидцы. Необходимо выделить из потока разнообразных оценок некие доминан­ты, чтобы показать, в чем именно состояла особенность таланта артиста. Подводя итоги первого периода жизни и творчества Чехова, Марков писал: “Такого актера давно ждала русская сцена. Это о нем были пылкие мечтания и дерзкие пророчества теоретиков и философов театра”.

Важное наблюдение о Чехове - актере высказал А. Мацкин. Для объяснения «тайны влияния Чехова на зрителей двадцатых годов всех поколений, всех социальных категорий» критик нашел толстовское слово - ***заразительность****.* Чехов обладал способностью заражать своим чувством зрителей. “Его гений актера прежде всего гений общения и единения с аудиторией; связь с ней у него была прямая, обратная и непрерывная. <...> Я никогда не слышал такой настороженной тишины в театре, как на его „Гамлете"”.

## Чехов и Станиславский.

Ко времени отъезда из России у Чехова сложилась довольно стройная система “новой актерской игры”.

За границей Чехов называл своими учителями Станиславского, Сулержицкого и Вахтангова. Тема «Чехов - ученик и оппонент Станиславского» интересовала и современников Чехова и позднейших исследователей его творчества. Современники называли Чехова самым блестящим из учеников Станиславского. В 1915г. Чехов говорил о молодежи Первой студии: «Мы представляем собой собрание верующих в религию Станиславского...». Интерес к вопросам актерской техники возник у Чехова еще со времени его знакомства с системой Станиславского. Чехов отличался особенно увлеченным интересом к экспериментам Первой студии, возможно, потому, что его актерская природа была созвучна «системе». Станиславский говорил молодым актерам МХТ: «Изучайте систему по Мише Чехову, все, чему я учу вас, заключено в его творческой индивидуальности. Он - могучий талант, и нет такой задачи, которую он не сумел бы на сцене выполнить».

Станиславского и Чехова объединял их актерский опыт и неудовлетворенность актерским искусством. Эта неудовлетворенность выражалась в «отвращении к дилетантизму» у учителя и в отказе от «мертвого», неодушевленного театра у его ученика. Как Станиславский, так и Чехов интересовались глубинными вопросами своей профессии. Это был тот редкий случай, когда «актер сам мучительно докапывался до тайн творчества»; тот случай, когда актер являлся очень крупной творческой личностью.

Чехов был одним из первых толкователей системы Станиславского. Начиная с 1918 г. Чехов проводил в студиях собственные изыскания в области театральной педагогики.

Система Станиславского взволновала его как своей высокой целью (поисками путей к истинной духовности творчества), так и подробнейшей разработкой технологии, конкретностью работы с учениками. В системе Станиславского Чехов усмотрел способ совершенствования человека. «Система,— писал он в 1919 г.,— учит актера узнавать недостатки свои и общечеловеческие и бороться с ними».

Чехов сформировался под влиянием театральной этики МХТ. В молодости он любил «игру в жизни», но Станиславский объяснил ему, как скверно для актера непрерывно играть, «представлять» в течение почти целого дня. Чехов сделал вывод: «Как вредно быть на сцене „как в жизни", так же вредно быть в жизни „как на сцене"». Он писал: «Строгая дисциплина, серьезность подхода к работе и постоянный наблюдающий „глаз" Станиславского приучили меня относиться к театру по-иному». В Германии в первый год эмиграции Чехов сравнивал «атмосферу цирка» и суеты в театре Рейнхардта с атмосферой серьезного искусства в МХТ, вспоминал «трепет и волнение актеров и особую, незабываемую тишину этого единственного в мире театра». Для Чехова характерно было восприятие искусства как могучего средства нравственного воздействия на людей. Такой этический пафос был унаследован Чеховым и от русской культуры, и от своих учителей.

В системе Станиславского для Чехова было важно стремление найти пути управления работой подсознания: «Конечная цель всякого учения (как и всего предлагаемого метода) есть пробуждение творческого состояния, умение вызывать его произвольно»,— писал Чехов в книге «О технике актера».

В русской системе актерского искусства наиболее трудной чертой для применения в западном театре было перевоплощение, являвшееся неотъемлемой частью искусства Чехова - актера и педагога. «Ни один из его образов не походил на другой, всякий раз это был новый человек и всегда субъективно - через перевоплощение — самовыражающийся, более того, самоутверждающийся, Чехов»,— вспоминал Марков в 1976 г. В книгах и статьях Чехова выражена его убежденность в том, что искусство актера определяется глубиной внутреннего перевоплощения. Добавлю: оно определялось и богатством внешнего перевоплощения. Много написано о разнообразных ролях Чехова. «Чехов был и художником, во всяком случае, в гриме своих ролей,— отмечает Бирман.— Знал душу своего героя и в гриме искал и находил ее выявление». В Америке его называли «человеком с тысячью лиц». За рубежом он стал применять в педагогике идеи итальянской комедии масок, а в Голливуде темой его занятий стали характерность и образ. В книге «О технике актера» одной из важных тем была «правда внутреннего и внешнего перевоплощения»21.

В период существования Первой студии Станиславский особенно много почерпнул из учения йогов. Неудивительно поэтому, что в 1913 г. Александр Блок, слушая рассказ Станиславского о начале курсов в Студии, вспоминал теософские упражнения - они тоже были основаны на йоге.

В Первой студии он и Сулержицкий проводили упражнения на внимание, сосредоточенность и общение, и также на дыхание и равновесие, на основе учения йогов. Разделение бессознательного на две области — подсознание и сверхсознание — происходит именно из этого учения. Станиславский рекомендовал воспользоваться практическим советом индийских йогов от области сверхсознательного: «возьми некий пучок мыслей, и брось их в свой подсознательный мешок, и жди готового результата от подсознания». Это разделение на «подсознание» актера, связанное с жизненными явлениями, и на «сверхсознание», возвышающее человека и выражающее «жизнь человеческого духа», использовал в своем методе Чехов. Хотя он отрекался от «йогизма» как мировоззрения во имя антропософии, несомненно, что его практика во многом была основана на том же варианте учения йогов, который практиковался в Первой студии.

В первоначальном варианте системы, на котором строились учебные занятия Первой студии, Станиславский исходил из мысли о правде чувств в качестве материала для сценического образа. Акцент делался на творческом процессе переживания, т. е. на первой ступени актерской работы. Проблемами воплощения, создания образа, образной формы спектакля студийцы, по существу, не занимались. Важно, что для ученика система раскрывалась в практической работе, и тогда обнаруживалось, что дале­ко не всегда терминология Станиславского соответствовала тому, что он реально делал в качестве воспитателя актеров, отмечал Марков. В ту пору «система» еще не была сформулирована в теоретических трудах. Исходные идеи многих чеховских принципов возникали из учений Станиславского. Некоторые спорные моменты, полемика и расхождения родились позже.

В систему Станиславского входила и идея внутреннего зрения актера. Мысль Чехова о воображении сходно с тем, что Станиславский называл «кинолентой видений». Кнебель указывает на сходство: «Мысль Станиславского, что „видения" обладают удивительной силой (они не только штампуются, но и становятся богаче и многообразнее от каждого возврата к ним мысли художника),— эта мысль будто бы очень близка утверждению Чехова, что нужно активно ждать созревания воображаемого образа». В работе над «видениями» Станиславский нашел один из многочисленных путей к созданию образа. Ждать активно означает задавать ему, образу, вопросы; об этом говорит и Станиславский. Он нашел способы «подталкивания воображения», особый психотехнический прием - задавать вопросы. Этим приемом — среди многих других — Чехов пользовался и в последние годы своей жизни в Америке.

Станиславским был испробован новый метод создания драматургического материала. Согласно его идее текст создавался коллективом: поэтом и актерами. Станиславского никогда не покидала мечта о возможности создать пьесу внутри театра. Этот коллективный способ создания драматургического материала был впоследствии использован Чеховым в его английской Студии.

Чехов указывал на многообразные возбудители творческой природы актера. В своей студии Чехов уделял огромное внимание проблеме атмосферы. Мысли и практическая деятельность Чехова по развитию понятия «атмосфера» представляют большой и оригинальный вклад в педагогику, считает Ю. Вертман. Чехов рассматривает атмосферу как средство, способствующее созданию целостного образа спектакля, и как технологию создания роли. Студийцы выполняли множество упражнений и этюдов, чтобы понять, что такое атмосфера. Слову «атмосфера» Михаил Чехов придал более точный терминологический смысл. Теория атмосферы Чехова-актера возникает, прежде всего, как результат осмысления художественных принципов Чехова-драматурга. «Атмосфера для М. Чехова оказывается мостиком из жизни в искусство (и обратно),— пишет Сухих.— Главное свойство атмосферы — способность разнообразных трансформаций внешнего сюжета, создание необходимого подтекста».

Для понимания дальнейшего развития метода Чехова важно осознать, что Станиславский пытался создать актерскую «таблицу умножения», профессиональную азбуку, без которой никогда не обходились ни живописцы, ни певцы, ни музыканты. Душу и тело артиста он попытался представить в основных «элементах», вроде «периодической таблицы» Менделеева. «Целый ряд „клеток" остался незаполненным, открыт для будущих практиков сцены»,— отмечает Смелянский.

В переломные для Чехова годы (1920—1922) его собственные поиски и влияние принципов условности и театральности режиссуры Вахтангова привели его к новым ориентирам в творчестве. Именно в этот период у Чехова сформировались те мысли об искусстве, которые сыграли решающую роль в его отходе от идей Станиславского, считает Кнебель и заявляет: «От Станиславского он „отворачивался"». Разногласия между Станиславским и Чеховым в сфере теории актерского творчества носили весьма принципиальный характер; о них написал и сам Чехов и его ученики. Очень хорошо эти разногласия проанализированы в книге Марии Кнебель. «Одним из наиболее непоследовательных учеников Станиславского» называл Чехова Марков, указывая на то, что методы работы с актером у Чехова и Станиславского во многом непохожи. Чехов выдвинул свое понимание сценического образа, во многом отличное от учения Станиславского. Одним из существенных положений новой техники репетиций Чехова была «теория имитации». Она заключалась в том, что актер сначала строил свой образ исключительно в воображении, а затем старался имитировать его внутренние и внешние качества. В своем «Ответе на анкету по психологии актерского творчества» (1923 г.) на вопрос: «Служат ли жизненное событие или собственные переживания материалом для актерской работы?» Чехов писал: «Если это событие не слишком свежо. Если оно выступает в сознании как воспоминание, а не как непосредственно переживаемое в данную минуту. Если оно может быть оценено мной объективно. Все, что еще находится в сфере эгоизма, непригодно для работы». Именно в индивидуальном переживании артиста Чехов видел коренное противоречие актерской профессии.

Модификация системы Станиславского, предпринятая Чеховым, была чрезвычайно важна. Он спорил одновременно и со Станиславским, и с Мейерхольдом, и с Вахтанговым, и с «отношением к образу», и с полным перевоплощением. В подтексте положения Чехова об объективном отношении к образу содержится полемика с тенденциозностью современного ему театра. Эта дискуссия была очень важна для автора «системы», суть которой заключалась в предложении артисту «идти от себя». Актер не может стать ни Гамлетом, ни Отелло, но может вообразить себя в обстоятельствах Гамлета и Отелло,— утверждал Станиславский. Он предлагал актеру «идти от себя», то есть от своей жизни, своего духовного и душевного опыта, эмоциональной памяти, сопоставимых с опытом чужой души и чужой жизни, которую артист призван воплотить. Именно эту установку системы активно критиковали многие, и, пожалуй, наиболее острой и основательной была критика Чехова. Он считал, что предложение «идти от себя» может привести к «омещаниванию актерского образа, к натурализму, к забвению величайшей основы вдохновения — воображения артиста».

Отношения Станиславского с Чеховым были похожи на отношения отца с сыном: можно сказать, что Станиславский дал жизнь Чехову. Здесь важна историческая последовательность: метод Чехова мог появиться только на основе системы Станиславского. И Чехов понимал ее в совершенстве. Система росла как могучее дерево, техника же Чехова появилась как его ветвь. Чехов строил философскую систему — Станиславский же интересовался более узкими профессиональными вопросами. Станиславскому была присуща традиционная религиозность; он не одобрял ни атеизма, ни философских занятий молодого Чехова. Оба они - учитель и ученик - искали опоры для системы в науке и природе: Станиславский в научных трудах по психологии творчества, а Чехов — в философии и «науке о духе» — антропософии.

## Чехов и Вахтангов.

Во второй период своей московской деятельности, после душевного перелома, Чехов играл в Первой студии короля «Эрик XIV» и мастера Пьера «Архангел Михаил». Как уже было сказано, в МХАТ он играл Хлестакова. В 1924—1928 гг. в МХАТ-2 Чехов исполнял роли Гамлета, сенатора Аблеухова «Петербург» и Муромского «Дело».

Важное значение имели отношения Чехова и Евгения Вахтангова (1883—1922), старшего товарища и преподавателя системы Станиславского в Первой студии. «На его занятиях система оживала, и мы начинали понимать ее действенную силу,— писал Чехов.— Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса». Роль Вахтангова в преодолении ряда противоречий системы, с которыми сталкивался в процессе ее практического освоения и сам Станиславский, и его последователи, была огромна.

В режиссуре Вахтангова Чехова интересовали возможности актерского искусства, о постановочных же решениях он не пишет. Чехов так подвел итоги работы Вахтангова: «Я ценил его, как актера и педагога, но всегда считал, что его настоящее дарование и сила проявлялись в его режиссерских работах и идеях». Чехов многому научился у Вахтангова в режиссуре — и богатству выразительных средств, и работе с актерами в процессе репетиций. «Он всем существом чувствовал разницу между психологией ***режиссера*** (показывающего) и ***актера*** (делающего)». Идея индивидуальности актера как основы его творчества занимала Чехова всю жизнь.

Чехов был продолжателем Вахтангова в деле применения системы Станиславского в новом искусстве. Многие идеи Чехова, а также способы репетиций по его методу перекликаются с положениями Вахтангова. Назову некоторые из них. Например, идея «раздвоенного сознания» актера сродни принципу остранения у Вахтангова. «Раздвоенное сознание» является важнейшим понятием метода Чехова. (Станиславский в данном случае говорит о самоконтроле). В области самоконтроля актера Вахтангов приводил в пример Чехова-исполнителя и сам следовал ему в собственной игре.

Важными элементами мастерства актера Вахтангов считал чувство ритма и выразительную пластику Он требовал, чтобы актер умел подчинять данному ритму все свое существо, весь свой человеческий организм: и движения тела, и движения мысли, и движения чувств. Он говорил: данный ритм надо принять внутрь, тогда все физические движения тела сами собой, непроизвольно подчинятся этому ритму. Эту задачу воспитания в учениках ритмической выразительности и пластичности тела Чехов перенял для своего метода. В МХАТ-2 Чехов вел занятия по ритмике движения, о чем свидетельствуют многочисленные записи Вахтангова. «Тело в пространстве и ритмы во времени — вот средства актерской выразительности»,— заявлял Чехов. Актер МХАТ-2 А. И. Чебан рассказывал о занятиях Чехова по ритмике движения и по имитации в борьбе с натуралистическим переживанием.

Интерес Вахтангова к искусству слова разделял и Чехов. Но если Вахтангов интересовался разными манерами речи, артикуляцией и вопросами зависимости речи от дыхания, фразировки и мысли, то Чехов шел дальше, к теории звукожеста, заимствованной у Штейнера. Подобно Вахтангову, Чехов не отделял пластики от речи, и это являлось одной из причин его увлечения эвритмией, искусством «видимого слова».

«Психологический жест» как способ репетиций был, развернут Чеховым и широко применялся им в дальнейшем. О возникновении «психологического жеста» в показах Вахтангова Чехов рассказывает так: «он обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел показывать актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он *показывал, играл* *схему, канву, рисунок роли*». На репетиции «Эрика XIV» он показал Чехову рисунок роли на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут. «Он дал мне основной, волевой каркас, на котором я мог распределить потом детали и частности роли».

## Студийные эксперименты: от «системы» Станиславского к методу Чехова.

К самостоятельным опытам по технике актера Чехов пришел в период кризиса, когда он открыл студию у себя дома в Москве. Чеховская студия просуществовала с 1918 по 1922гг. Это была первая из многих студий актера. За границей Чехов организовывал студии в Берлине и Париже, в Риге и Каунасе, в Англии и США. Идея студийности в разных обликах проходит через всю жизнь Чехова параллельно с актерской практикой и сочинением книг.

Подобно Станиславскому Чехов изучал и познавал искусство театра с позиции актера, а не с позиции режиссера, как это делал Мейерхольд, и своей лаборатории Чехов окунулся в сложность творческого процесса актера. «Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением», —определяет свое направление Чехов. «Я преподавал то, что *сам* пережил от общения со Станиславским, что передал мне Сулержицкий и Вахтангов. Все переломлялось через мое индивидуальное восприятие, и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве». Чехов, будучи очень своеобразной творческой личностью, пытался найти самостоятельные ответы на беспрерывно возникавшие в актерской практике вопросы.

В студии Чехов интересовался проблемой психотехники, а не строительством театра и созданием репертуара. Актер искал первооснову театра, изучал возможности его составных элементов — звука, жеста, движения. Четыре года существования Чеховской студии сыграли в жизни ее ру­ководителя важную роль: начало восстанавливаться его здоровье и сфор­мировались важнейшие элементы его метода. Занятия в Чеховской студии прекратились через год после того, как ее Руководитель снова стал играть в спектаклях Станиславского и Вахтангова. После смерти Вахтангова Чехов стал руководителем Первой студии (1922 г.). Первая студия отказалась от слияния с МХАТ. У Чехова единственного была ясная художественная «программа», видение цели театра. Свою новую систему эстетического мышления Чехов реализовалв Первой студии, которая была переименована в 1924 г. в МХАТ-2. Эксперименты первой половины 1920-х гг. в области театральных форм и новых принципов актерской игры были связаны, прежде всего, с его именем. Чехов одновременно проводил регулярные занятия и в театре и у себя дома. На Арбатской площади находилась его квартира с круглой комнатой, служившая для занятий с актерами. Участники были из актерской молодежи разных театров. Там же происходили и некоторые антропософские встречи.

Как было указано выше, пытаясь разрешить вопрос о слове и жесте, Чехов применял метод Штейнера — так называемую эвритмию — к речи и движению. Это новое искусство движения предполагает, что каждый звук заключает в себе определенный жест, который может быть воспро­изведен движением человеческого тела. В звуковой эвритмии («видимая речь») речь истолкована не как система коммуникации, а как звуковой и ритмический материал, который может быть выражен языком тела.

Чехов узнал об эвритмии от Белого (который потом со свойственной ему одержимостью стал вовлекать в эти поиски актеров) и от его жены К. Н. Васильевой. С эвритмией Чехов мог познакомиться в Москве, где он видел показы упражнений русских антропософок. Начало поисков Чехова и Андрея Белого можно отнести ко времени работы над «Гамлетом», когда они впервые объединились для экспериментирования.

Одно из новых упражнений, которое Чехов перенес из домашней студии в театр, называлось—«мячи». Репетиции с мячами помогали перейти «от движения к чувству и слову». По мнению Чехова, актеры вкладывали в свои движения «художественное содержание наших ролей»; «мы учились практически постигать глубокую связь движения со словами, с одной стороны, и с эмоциями,— с другой». Упражнение служило одним из выражений требования Станиславского: не произносить авторских слов до тех пор, пока не возникнет внутреннее к ним побуждение. Принципы работы Чехова предвосхищали «метод физических действий» Станиславского.

Результаты экспериментов Чехова проявились в спектакле «Гамлет»: в некоторых сценах задачи развития пластики и музыкальности актеров выходили на первый план. Постепенно начал возникать синтез из «системы» Станиславского, эвритмии и собственного метода Чехова.

Рассмотрим ситуацию, сложившуюся в МХАТ-2 перед отъездом Чехова из России. Важнейшие постановки «Смерть Иоанна Грозного» и «Дон Кихот» были разрешены Чехову с условием, что он сам не будет играть главную роль в трагедии А. К. Толстого, а «Дон Кихот» должен был быть поставлен так, «чтобы тем уже и забить в кол в гроб идеализму окончательно»,— писал Чехов. Трагедия была поставлена, а «Дон Кихот» не был разрешен цензурой. Обе эти постановки потребовали своего воплощения в дальнейшей работе Чехова. В то время внутри театра возникли конфликты; усилилась деятельность ГПУ. Конфликт в МХАТ-2 возник из-за несогласия группы актеров (во главе с режиссером А. Диким) с той линией, которую проводил Чехов. В 1926 г. эта группа начала борьбу за влияние, за лидерство. Чехов объяснял ситуацию, приведшую к своему уходу из театра, так: «Их соблазняла не только личная выгода в этой беспроигрышной борьбе (где они становились под защиту партийной идеологии), но и мысль, что, избавив театр от моего влияния, они тем самым предотвратят и все опасности и невзгоды, могущие обрушится на него». В этой борьбе на стороне Чехова участвовал нарком А. В. Луначарский, всегда доверявший артисту.

Весной 1927 г. оказалось, что конфликт в МХАТ-2 все еще не был разрешен, и Чехов попросил освободить его от обязанностей директора театра. Луначарский не принял отставки Чехова. В январе 1928 г. отмечали пятнадцатилетний юбилей МХАТ-2. В феврале во время спектакля «Эрик XIV» у Чехова случился сердечный приступ. В марте 1928 г. после собрания коллектива возник новый конфликт. Чехов подал заявление об уходе из театра. По поводу заявления Чехова 73 актера написали, что они считали Чехова единственным руководителем МХАТ-2. В прессе началась травля, против Чехова как «итальянского фашиста» (он дважды ездил в Италию на летний отдых). После этого Чехов еще продолжал свою работу, играл на сцене, спешно ставил актуальную для того времени пьесу и обсуждал новый вариант пьесы «Дон Кихот». В мае он попросил разрешение на выезд за границу с женой Ксенией Карловной на два месяца для лечения. Последний раз он выступал на русской сцене в Москве 20 мая 1928 г. (в роли Муромского) и в Ленинграде 25 июня 1928 г. (в роли Калеба). В начале июля Чехов с женой уехал в Германию. Чехов писал в книге «Жизни и встречи», что не был уверен, что останется за границей насовсем.

Основные причины отъезда Чехова были связаны с его театральными и религиозными убеждениями: после начатой против него травли он был вынужден уйти из МХАТ-2, в просьбе о предоставлении ему театра классического репертуара ему отказали; как член антропософского общества он находился под угрозой ареста.

Проследим события второй половины 1928 г., приведшие к разрыву (пока не окончательному) с Россией. Летом 1928 г. и Мейерхольд и Чехов находились на отдыхе за границей. По этому поводу в прессе развернулась ожесточенная кампания. Их обвиняли в дезертирстве, отступничестве и т. д. (Мейерхольд возвратился на родину в декабре 1928 г.). В августе Чехов обдумывал свое будущее, что нашло отражение в целом ряде писем из Берлина в Москву. Он остался в Берлине на год с тем, чтобы изучить актерскую технику, которая давно его интересовала - так актер мотивировал свою просьбу об отпуске А. И. Свидерскому в сентябре 1928 г. Че­хов обратился с ходатайством о предоставлении ему годичного отпуска в Главискусство и к А. В. Луначарскому. В первом письме к режиссеру и актеру МХАТ-2 И. А. Берсеневу он сообщал: «Я остаюсь за границей на год минимум. Из МХАТ-2 — ухожу. Я уже написал об этом в Москву длинное и всестороннее письмо. Я пишу, что могу работать на театральном поприще только в том *единственном случае,* если мне будет дан свой собственный театр для классических постановок». Письмо Чехова к коллективу МХАТ-2 было опубликовано в «Известиях» (8 сентября 1928 г.). В нем он писал о том, что воля большинства членов коллектива не соответствует его, как руководителя театра, идеалу и художественным целям. 21 сентября в «Известиях» было опубликовано письмо Чехова в редакцию. В нем Чехов объяснял «советской общественности» причины своего ухода из театра и пребывания за границей. Чехов также предъявлял требования о том, что по возвращении в Москву он должен быть «совершенно свободным в своих исканиях». Его планы были следующими: «Я предполагаю создать свой собственный театр, в котором пойдут исключительно классические вещи, переработанные при помощи новой актерской техники».

Через год стало ясно, что возвращение невозможно. Начался «год великого перелома», по словам И. Сталина, а за ним годы первой пятилетки, генеральная чистка, время процессов и коллективизации. Личной трагедией Чехова стало то, что вскоре были репрессированы антропософы, в том числе и режиссер МХАТ-2 В. Н.Татаринов и другие его друзья. В Берлине в 1930 г. Чехов понял, что становится «немецким актером». Он еще долго не порывал с Союзом: советским подданным он оставался до 1946 г.

Чехов уехал из России замученный театральными интригами и политической травлей; он увозил с собой огромный опыт театральной работы и мечту о работе над новой актерской техникой, мечту о самосовершенствовании и театре классического репертуара.

# *Зарубежный период.*

## Германия.

После переезда в Европу Чехов хотел за рубежом осуществить свои творческие планы, связанные с идеей устройства нового театра. Он собирался заниматься педагогической работой («нужна студия»), режиссурой («Дон Кихот») и новым театральным делом (театр классического репертуара). Знакомство берлинцев с Чеховым - актером произошло еще во время гастролей Первой студии в 1922 г. Михаил и Ксения Чеховы приехали в Германию в июле 1928 г. на летний отпуск. К моменту, когда артист получил отпуск, он уже вступил в контакт с Максом Рейнхардтом, известным режиссером и директором Немецкого театра в Берлине.

Сразу появилось несколько предложений насчет работы: в кино, в театре, в студии. Чехов вспоминает, что Рейнхардту сообщили о его приезде. «Рейнхардт „радовался моему приезду" и приглашал в Зальцбург погостить и переговорить о предстоящей работе».

О немецком театре в конце 1920-х гг. писали, что театральная жизнь в столице и за ее пределами била ключом. С поразительной быстротой в Берлине открывались театры легкого жанра - фарса, комедии, оперет­ты, мюзик-холла, «обозрений», бесчисленное количество варьете и мелких кабаре. К 1927 году в столице на пятьдесят один театр (всего десять из которых были драматическими) приходилось девяносто семь варьете. С экспрессионизмом в основном было покончено. Большой дом для представлений был превращен в шикарный мюзик-холл. Уступал позиции и театр Макса Рейнхардта. На вопрос Чехова, почему Рейнхардт не ставит больше классических вещей, тот ответил, что “не время; публика не хочет этого сейчас. Но театр еще увидит классиков”

В театрах Рейнхардта Чехов сыграл три роли: в переводной пьесе Уоттерса и Хопкинса «Артисты», в пьесе О. Дымова «Юзик» и в новой пьесе Фрица фон Унру «Фея». Роли не могли удовлетворить Чехова ни по содер­жанию, ни по творческим возможностям. «Артистов» Уоттерса и Хопкинса Рейнхардт поставил в Немецком театре весной 1928 г. Эта пьеса, привезенная режиссером из США, была ответом духу времени и требованию массовых увлечений.

Чехов пишет, что вся система репетиций у Рейнхардта коренным образом отличалась от привычной в МХТ. Когда приехал Рейнхардт и начались «настоящие репетиции», до премьеры в Венском театре оставалось несколько дней. Репетиции проходили по ночам на квартире. По его убеждению, эти репетиции вызывали под утро нервное возбуждение, которого он добивался, и именно оно делало репетицию «отличной». Его не интересовал анализ текста: «Актеры на репетициях скороговоркой болтали надоевшие им роли, и я с трудом улавливал реплики». На генеральной репетиции попробовали в первый раз костюмы, гримы, свет и полные декорации. В общей сутолоке появились новые исполнители — настоящие клоуны и артисты кабаре. «Рейнхардт пригласил их для того, чтобы создать атмосферу цирка и позабавить публику», - писал Чехов в мемуарах. Первый и единственный раз он с ностальгией добавлял такие строки: «С тоской и нежностью вспомнил я далекий, любимый МХАТ с его атмосферой. Станиславского, на цыпочках ходящего за кулисами, Немировича-Данченко, всегда строгого, но такого доброго и ласкового в дни генеральных репетиций, трепет и волнение актеров и особую, незабываемую тишину этого единственного в мире театра». На этой бестолковой нервной репетиции на игру никто не обращал внимания: «Свет, декорации, костюмы, вставные номера клоунов и акробатов заняли все время».

После венской премьеры в ноябре 1928 г. сообщали об успехе Михаила Чехова; в нем видели будущего актера немецкого театра. В Вене в торжественной обстановке, при необычайном стечении публики прошла премьера «Артистов». Рецензенты отмечали, что, хотя Чехову пришлось бороться с чужим для него языком, он показал совершенно исключительную игру и вызвал бурные восторги публики. В Вене Гуго фон Гофмансталь поздравил Чехова телеграммой: «Вы - прекрасный немецкий актер и обещаете очень многое, поздравляю Вас и нас».

Общение Рейнхардта и Чехова длилось недолго, но было интенсивным, они сотрудничали только в двух постановках. Работу Рейнхардта Чехов наблюдал в течение двух лет Манера работы Рейнхардта была чужда Чехову. “Готовя постановку, он продумывал ее в одиночестве у себя в кабинете. Он записывал мизансцены, общий план постановки и детали игры, создавая „Regiebuch" [режиссерский экземпляр]». По этим указаниям ассистенты вели подготовительную работу на сцене с актерами, и Рейнхардт являлся только к концу репетиций. Такой способ репетиций был полной противоположностью принятому в МХТ. Но присутствие Рейнхардта изменяло все: «общая атмосфера репетиции поднималась». О манере Рейнхардта управлять репетициями, молча и внутренне играя за актеров Чехов писал так: «Он говорил мало, но актеры сами вычитывали в его выразительном (и всегда чуть смеющемся) взгляде либо похвалу, л ибо осуждение себе. Наблюдая за ним, я заметил: он не только смотрел на актеров и слушал их. Он непрестанно играл и говорил за них внутренне. Актеры чувствовали это и старались угадать, что хочет профессор от них. Это возбуждало их актерское честолюбие, их чувство соревнования и желание достигнуть того, что могло бы удовлетворить их Профессора. Они делали внутреннее усилие, и роли их быстро росли. Так молча режиссировал Рейнхардт одним своим присутствием, одним взглядом и достигал больших результатов». Вероятно, Чехов усвоил что-то из такой манеры репетировать в своих последующих постановках.

Рейнхардт был для Чехова и артистом-мастером выразительного слова, интуитивно угадавшим то, что Чехов нашел на уровне теории у Штейнера и над чем он сам работал долгие годы. Вот что Чехов писал в то время, когда создавалась его книга о технике актера: «Поражала меня в Рейнхардте его способность произносить для актера слова его роли так, что, казалось: укажи он пути к развитию этого искусства выразительного слова - и начнется новая эра в театре. Но он не указы вал этих путей. Больше того: он просмотрел, что пути к новому, выразительному слову уже указаны. Его же родной язык был первым, на котором Рудольф Штейнер продемонстрировал новые методы художественной речи».

Неудовлетворенность Чехова своей работой в немецком театре навела его на мысль оставить театр и посвятить себя изучению “духовной науки”. Весной 1929 г. Чехов даже хотел стать священником в «Христианскойобщине», организации протестантских священников, близко связанных антропософией. 2 марта он писал своим немецким друзьям - антропософам Бауэру и Моргенштерн, что хочет «отдать театральные силы на службу священника». От этой мысли Чехов отказался по многим причинах появились новые театральные планы, друзья-антропософы отсоветовали, против была Ксения, глубоко веровавшая в православную доктрину Однако христианские идеи в духе антропософии руководили артистом до конца его жизни. По словам Г. Жданова, который учился у Чехова в Берлине и впоследствии стал его ассистентом, антропософия была “якорем в жизни Чехова”.

Самой счастливой порой в творчестве Чехова немецкого периода было время его работы в театре “Габима”.

"Чехов появился в театре «Габима», когда тот переживал кризис и когда велись дискуссии о путях еврейского театра. Одна из важнейших дискуссий состоялась в доме Маргот Клаузнер в Берлине; обсуждались варианты еврейской и европейской культуры. Философ Мартин Бубер высказался за театр «Габима», где ставились лучшие произведения мировой литературы и где осуществилась возможность создания универсального театра. Эту задачу взял на себя Чехов, первый из приглашенных в Берлин русских режиссеров. Вторым был Алексей Грановский. (Перед этим в Палестине Алексей Дикий, недавний лидер чеховской оппозиции в Москве, в театре «Габима» поставил два спектакля.) Важно и то, чтогабимовцы — старые друзья Чехова — были учениками школы Станиславского и Вахтангова.

## Франция.

Причины отъезда из Берлина были и личные, и политические - неудовлетворенность немецким театром и усиливающееся влияние фашистской партии на Германию. Париж показался Чехову театральной Меккой, которая откроет простор исканиям. В Берлине Чехов скучал не столько по русским зрителям, которых там было много, сколько по широкому культурному контексту и поддержке художественной интеллигенции. Париж был центром русской эмигрантской культуры. Чехов рассказывал, что в Берлине ему все чаще вспоминался русский актер и русский зритель и зарождалась настоящая глубокая любовь к родному театру.

Ни о каком другом театральном предприятии Чехов не вспоминает с такой горечью, как об экспериментальном периоде в Париже. Он описывает его как серию анекдотических случаев, период горького разочарования идеалиста. Он был во власти русского утопизма и преисполнен актерским самомнением. “Я не люблю вспоминать парижский период моей жизни. Весь он представляется мне теперь беспорядочным, торопливым, анекдотическим. Увлеченный ролью „идеалиста”, я с первого же дня хотел видеть последние достижения и несся вперед, спотыкаясь о препятствия конкретной действительности”. Самокритика Чехова имеет основания - он пытался осуществить свою театральную утопию в условиях экономического кризиса, в условиях противоречий между ожиданиями русской публики и собственными стремлениями.

Париж был пиком “предпринимательской энергии”, который больше не повторялся у Чехова. Большие надежды не оправдались; высота взлета оказалась равной глубине падения. Это был пик его поисков в живомтеатральном процессе. Затем последовали другие поиски — но уже в студийной тишине, со своими учениками, над новой теорией актерского искусства.

## Латвия и Литва.

После парижской катастрофы в жизни Чехова начался “период удач”, как он сам охарактеризовал эти два года работы в Риге и Каунасе. В истории латышского театра Чехов назван исключительным представителем русской культуры. Он пользовался очень большой поддержкой не только в театре, но и в литературных кругах, так как многие писатели выступали и как театральные критики. К концу своего пребывания в Риге Чехов приобрел много друзей и последователей в театральном мире.

За первые годы работы в Латвии Чехов испытал невероятную нагрузку. В течении 1932 года он поставил в Риге целых пять спектаклей, сам участвуя в них как актер. В Латвийском национальном театре совместно с В. Громовым и актером Я. Заринем им было поставлено три спектакля, а в Театре русской драмы – два спектакля. Директор национального театра Артур Берзинь верил в Чехова и не хотел, чтобы Чехов играл в русском театре. О том, какие конфликты возникли на этой почве, можно узнать из писем Чехова к Яну Карклиню. Хотя Чехов соблюдал условия контракта и много выступал в Театре русской драмы, главные его актерские выступления состоялись с латышскими актерами.

Молодая культура Латвии открывала Чехову возможность осуществить новый, идеальный театр. Слова Чехова приводит его латышский друг, критик Ян Карклинь в своих воспоминаниях. “Большие народы рухнут под итогом материализма и жажды власти,- заявил Чехов в латышской прессе. – Возрождение искусства придет через малые народы. Латыши стоят на перекрестках Европы. Если только большие народы не поглотят или не растворят в себе этот древний, столетиями к земле пригнетенный народ, пробужденные в нем искусство и духовная культура засияют повсюду”. Чехов снова оказался на перепутье: перед ним были, с одной стороны – высокий идеал будущего театра, а с другой – реальность театральной жизни.

Чехов приехал в Ригу с намерением открыть театральную школу. Чехов положил начало профессиональному обучению актеров в Латвии. Несмотря на наличие курсов у нескольких педагогов и существование студий, которые дали латышскому театру целое поколение актеров, квалифицированных педагогов в целом было недостаточно, отмечал Карклинь. Многим не хватало кругозора, основ теории. Тогда появился Чехов, “не пожелавший вернуться в страну большевиков, не стерпевший травли со стороны тамошних интриганов”. Была организована большая актерская кампания для того, чтобы материально обеспечить существование школы, их объединяло желание работать под руководством Чехова.

Помимо профессиональных навыков актерской техники Чехов открывал студийцам целую философию театра. О своей философии театра Чехов говорил как об идеологии “идеального человека”, который воплощается в будущем актере. На занятиях Чехов развивал свои мысли об идеальном театре, который связан с пониманием истоков театра в мистерии - не в религиозном смысле, а как выражение лучшего и даже божественного в человеке. По мнению Чехова, человек является частью космоса; его ритм создан и ритмом природы,и индивидуальными ритмами и чувствами. Улавливание этого ритма - творчество.

На втором месяце курса Чехов представлял общую схему своего метода и спрашивал: «Что влечет нас в театр? Почему я в театре, несмотря на разные неприятности в закулисной жизни, несмотря на тяжелые условия работы? Это какая-то тайна, тайна театра, тайна создания образов». Чехов иллюстрировал свою мысль в творчестве актера схемой. В нее входили такие элементы: мир образов; наше высшее сознание; специальная актерская техника; актерские привычки; общая актерская техника; тело человека.

В третьем периоде начинается воплощение образа, когда актер «беседует» с образом и задает ему такие вопросы: “Что я должен изменит себе, чтобы приблизиться к тебе и внешне, и внутреннее, и чем ты со своей стороны поможешь мне воплотить тебя? Мы не должны забыть, что я могу сыграть данный образ только по-своему, в силу своих данных”.

В четвертом периоде происходит взаимное приспособление, и актер старается максимально изменить себя, чтобы приблизиться к образу, на который он смотрит только внутренне, без попыток внешнего воплощения. В пятом периоде наступает момент потребности воплощения, жажды игры. Образ говорит: «Пора!».

В шестом периоде начинается имитация образа, внешнее его выявление (так Чехов называл “воплощение”) на сцене. “Но он у нас еще не совсем определенный, в нем есть еще неясности, уродливости, возможности и невозможности, а кое-что выступает совсем ясно, например, руки. И вот - надо смотреть только на то, делать только то, что ясно в образе. Я начинаю имитировать его по частям, в данном случае начинаю только с одной руки. Но мы встречаем сопротивление со стороны еще не подготовленного нашего тела и поэтому должны дать возможность образу воспитать наше тело по его усмотрению. Это и будет специальная техника актера для данного образа. И надо запомнить, что мы находим свою роль только через смотрение образа и она готова только тогда, когда образ диктует себя”.

В последнем, седьмом периоде имитация образа заканчивается, образ из мира фантазии переходит в актера. Обращаясь к схеме, где чашей обозначен актер, воспринимающий образ, Чехов говорил: “Слияние актера с образом прошло само собой, и это признак, что актер воспринял образ - чаша наполнена. Процесс воплощения очень сложный и длительный, и нет средств поторопить рождение образа - от этого получается только искажение его”.

Итак, под «теорией имитации» Чехов (в Риге он уже не употреблял это название) подразумевал сложный физико-психологический процесс, в котором поэтапно и нераздельно взаимодействовали душа и тело актера. Впервые Чехов так четко проследил и описал роль внимания и процесс воплощения образа в игре актера. Впоследствии этот опыт вошел в книгу «О технике актера».

Культурный контекст в Литве и Латвии предлагал Чехову перспективу настоящего творчества. Об этом он заявлял в интервью летом 1932 г.Ра**з**очарованный театральной культурой в Центральной Европе, Чехов поверил в обновление искусства в малых государствах, что было невозможно, по его мнению, в Германии и особенно во Франции, где к искусству относятся как к “развлечению довольно дешевого сорта”. Новое искусство могло родиться только в той стране, где есть новое мировоззрение, где есть планы широкого культурного обновления. Не “видимость родины”, близость России, была ему важна - как предполагают русские театроведы,— а надежда на новые формы искусства.

В столицу Литовской республики Каунас (Ковно) Чехов приехал поприглашению директора Государственного театра Литвы Андриюса Олеки-Жилинскаса, чтобы работать режиссером и лектором в драматической труппе.

Чехов был приглашен Жилинскасом участвовать в педагогической работе по подготовке актеров. В литовском театре остро чувствовали необходимость в хорошей школе. В 1924 г. в Каунасе была открыта студия. С 1930 года Жилинскас начал знакомить своих учеников не только с системой Станиславского, но и с принципами другой системы актерской игры - с методом Михаила Чехова. К перевоплощению роли Станиславский шел через переживание, а Чехов - через образ, рассказывал Жилинскас, подчеркивая разницу между реализмом МХТ и фантастическим реализмом Первой студии.

В 1932—1933 гг. Чехов несколько раз вел занятия по технике актерского мастерства с актерами и студентами в студии Государственного театра. Занятия шли на русском языке без переводчика, так как литовцы хорошо знали русский язык. С 18 августа по 29 сентября 1932 г. Чехов провел 16 занятий, а в октябре - ноябре еще серию занятий. Он читал лекции литовским актерам. Конспекты занятий были сделаны Р. Юкнявичюсом на русском языке и изданы только в 1989 году в Москве. Параллельно Чехов проводил репетиции «Гамлета» в Каунасе и в Национальном театре в Риге. В следующий раз Чехов провел четырнадцать занятий по технике актерского мастерства с литовскими актерами с 12 января по 14 февраля 1933 г. Одновременно он руководил репетициями комедии Шекспира театре.

Рижские годы были наполнены активной работой, которая оставила заметный след в истории латышского театра в области педагогики и режиссуры.

## Англия.

В Англию Чехов переехал 12 октября 1935г. вместе с женой. Через год открылась Студия Чехова в Дартингтоне, в Девоне, на юге Англии. Началось «чудо Дартингтона» - так называла этот период Жоржет Бонер,— самое спокойное время театральных экспериментов в жизни Чехова в эмиграции. Идея Чехова об организации нового театра совпала с утопическим замыслом Дороти и Леонарда Элмхерстов создать театр как часть большого центра, призванного способствовать материальному и культурному развитию сельской жизни. Следующие семь лет жизни Чехова были связаны со студией, которая после его переезда в Америку (1939 г.) стала театром.

Открытие Студии Чехова положило начало влиянию русского театрального образования на английский театр. Молодой Студии предстояло выдержать конкуренцию с авторитетными театральными школами в Лондоне.

В английской Студии Чехов интересовался строительством театра созданием репертуара, а не только проблемами психотехники актера. В этом главное отличие Студии в Дартингтоне от предыдущего педагогического опыта Чехова.

Чехов настолько быстро овладел английским языком, что уже в начале 1936 г получил предложение прочесть лекции.

Первыми английскими учениками Чехова были актеры-любители из Дартингтона. Русский мастер постепенно привыкал к чтению лекций на английском языке, и, возможно, таким образом осуществилась первоначальная идея Элмхерстов - воспитание педагогов для любительского театра. Жоржет Бонер рассказывала в воспоминаниях, что по ее приезде в Дартингтон в феврале 1936 г. Чехов уже выступал с лекциями на английском языке. Он читал небольшой группе лекции “О четырех стадиях творческого процесса", которые Элмхерст попросила его прочесть. 4 марта он свободно и выразительно говорил на английском языке перед группой актеров-любителей и играл две маленькие роли на русском языке.

Первое серьезное испытание знаний Чехова-педагога по английскому языку произошло весной 1936 г., когда он проводил курс для Беатрисы, будущей преподавательницы Студии, и Дейдре; всего 18 занятий, в апреле - июне 1936 г. Сохранилось рукописная записная книжка “Уроки с будущими преподавателями». Здесь Чехов впервые излагал свой метод на английском языке. По этим записям можно судить о том, как Чехов объяснял свой метод, «ту чудесную алгебру театра», как будет называть его метод один из студентов.

На первом занятии 8 апреля 1936 г он говорил о сосредоточенности. Упражнения же Чехова напоминали упражнения Станиславского на внимание. Эта лекция была опубликована на английском языке. Из нее можно сделать вывод, что Чехов исходил из восточной философии; в этой лекции повторялись слова о значении сосредоточенности, высказанные в письме Алисе Бонер. Темой второго занятия, происходившего 11 апреля, были качества педагога. “Он должен быть активным, щедрым, и он должен войти в класс как педагог”,— говорил Чехов. На уроке 17 апреля Чехов беседовал на тему “будущего театра”. На уроке 25 апреля Чехов говорил о значении работы, о методе и о “существе”, т. е. об индивидуальности педагога;Чехов приложил также схему, иллюстрирующую разные стадии творчества.

На пятом уроке Чехов говорил на тему “Мир творческой фантазии” и демонстрировал “Схему сосредоточенности”. В нее входят такие элементы, как сосредоточенность:

1. с волей,
2. со всем существом.

В результате возникает проникновение в жизнь и глубину объекта. Все это связано с “образами чистой творческой фантазии”. Увеличение препятствий приводит к усилению силы воли. Это связано с “воображением вещей материального мира”. Внимание (сосредоточенность), по Чехову, может быть обращено на разные по своей сути объекты. Сначала он предлагает обращать внимание на конкретные объекты:

1. обращать внимание без воли,
2. с частичной сосредоточенностью,
3. воспринимая внешние качества объекта.

Все это составляет “мир материальной реальности”. Далее следовали упражнения на “внутреннее внимание”. Интересно, что только на 17-м уроке (4 июня) Чехов говорил об атмосфере, центральном понятии своего метода, которое впоследствии было перенесено в начало его книги “О технике актера”.

В Англии Чехов не изменил своих творческих позиций. Ему было важно совершенствовать актерскую технику и создать театр на новых принципах.

Чехову была дана полная свобода, “сагtе blanche” в осуществлении программы Студии. Вместе с Дороти Элмхерст он написал на английском языке брошюру “Чеховская Театр-студия”, в которой были представлен цели Студии, программа трехлетнего курса и краткая биография Чехов режиссера и педагога. Изящная книжка с портретом Чехова и вида»» Дартингтона была опубликована в мае 1936 г. Книжку рассылали желающим поступить в Студию и в редакции газет. Целью курса была подготовка молодых актеров, способных вывести театр на новый уровень, а также создание постоянной гастрольной труппы.

Студия Чехова ставила перед собой несколько целей. Главная из них сделать театр представителем всего лучшего в духовной культуре. Имени этом аспекте рассматривались классические пьесы мировой литературы том числе и пьесы Шекспира, а также лучшие произведения драматургов! того времени, и пьесы для детского театра. Далее уточнялись направление методологии и идеология Студии: “Первая цель Студии: новые методы занятий. Занятия в Студии будут вестись со всей глубиной и тщательностью в надежде проникнуть во внутренний смысл авторских намерений и таким образом обнаружить наибольшую глубину пьесы и более широкое понимание характера. Направление этой работы всегда будет вести к синтезу элементов в пьесе через главную этическую идею. Во всей своей работе Студия будет бороться против отсутствия идеала в современном натуралистическом театре. Проблемы современности так сложны, запутаны и мучительны, что если театр хочет найти их решения, то он должен оставить путь чистой имитации и натурализма и проникнуть за поверхность”.

Вторая часть программы касалась вопроса создания новой актерской техники, связанной с цельностью спектакля, которая выражалась в его музыкальности. Цель внутренней техники была установлена в полном согласии с идеями Станиславского. В этой части программы объяснены цели Студии в их отношении к средствам выражения: “Чтобы поставить пьесу в этом понимании, необходимо пристальное изучение средств выражения. Это приведет к исследованию средств, которыми располагает актер, и целью Студии Чехова является изучение заново всех возможностей театра. Техника должна быть пересмотрена и оживлена заново; внешняя техника должна быть пропитана духовной силой; внутренняя техника должна быть развита для достижения творческого вдохновения”. Далее заявлено убеждение Чехова в том, что спектакль является синтезом разных элементов: “Студия будет стремиться гармонически объединить все элементы театральной выразительности. Спектакль будет сочинен как симфония по фундаментальным законам композиции, и его сила воздействия на зрителей будет такой же, как у музыкального произведения”.

Третья цель Студии выражает веру Чехова в возможность театра преодолевать языковые и национальные преграды: «Композиция, гармония и ритм - вот силы нового театра. Такой спектакль будет понятен каждому зрителю, независимо от языка или содержания». Чехов не отказался от идеи интернационального театра. С этой идеей связана задача создания творческого коллектива. И, по всей вероятности, Чехов видел свою миссию в западном театре именно в создании театра единомышленников - такого, какими являлись МХТ или Первая студия. В программе был заявлен и идеал актера - человека, обладающего различными театральными профессиями. “Попытка воспитать новый тип актера, режиссера, драматурга и художника составит важную часть работы Студии, не менее важной будет новый тип зрителя. До сих пор в театре работали гениальные режиссеры, замечательные актерские личности, драматурги, владеющие своей профессией. Но где театр терпел неудачи - так это в гармоничной взаимосвязи всех элементов. Чтобы достичь новой гармонии каждый человек театра должен расширить сферу своих знаний и опыта. Актер должен, в какой-то степени, также быть и режиссером, театральным художником, художником по костюмам и даже драматургом и музыкантом; драматург должен знать психологию и практические нужды своих актеров, тогда как режиссер должен быть специалистом в области сценического света, оформления и костюма”.

Закончился первый, экспериментальный год работы Студии Чехова. Программа была выполнена, хотя, видимо, не целиком (например, не была изучена итальянская комедия масок). Студенты получили основные навыки работы по методу Чехова: они научились делать упражнения на внимание и воображение, на психологический жест и атмосферу, на чувство правды и понимание архетипа при создании характера, они выполняли упражнения по эвритмии, упражнение на связь внутреннего и внешнего, а также осознали значение труда. Иногда казалось, что Чехов уходил в эксперименты по актерскому методу в ущерб практической работе, что было характерно и для студийных опытов Станиславского и Мейерхольда. От обычной театральной практики Чехов отказался, потому что она вела лишь в тупик. Для сохранения чистоты намерения и потребовалось уйти в лабораторию. Как было сказано выше, “строить все заново” было его призывом при создании Студии. Это “новое” значило для него возвращение к заветам Первой студии - к ее организации и духу.

Осенью в жизни чеховской Студии произошли коренные изменения, начало которых еще весной положило обострение политической ситуации в Европе. В марте 1938 г Германия оккупировала Австрию, в сентябре был заключен договор в Мюнхене и предъявлен ультиматум Пражскому правительству. В сентябре британский флот был мобилизован, и война казалась неизбежной

Чехов впал в панику. Он потребовал, чтобы Студию перенесли в Америку, где было безопаснее. Чехов мог рассчитывать на поддержку Дороти Элмхерст и Беатрисы, потому что Америка была родиной большинства студийцев и самих хозяек Студии.

Двухлетний период Студии принес внутреннее удовлетворение Чехову и дал возможность уйти в лабораторные поиски и углубиться в целое и в частности собственного метода так, как это не было возможно ни до, ни после Дартингтона. Был собран большой материал для будущей работы и книги. Была набрана труппа актеров, которая составила ядро Студии будущего театра.

## Америка и Голливуд.

Новый дом для Студии располагался в Риджфилде. Начался новый период Театра-студии Чехова, а с ним продолжил и поиски усовершенствования методов воспитания актера для профессионального театра. Переменам способствовали материальное положение Студии и творческие цели ее руководителя. После переезда в США Студия финансировалась из средств Беатрисы Стрейт; выдавалось несколько стипендий, но на подготовку спектаклей денег все равно было мало. Чехов изменил ориентацию Студии: вместо проводимых ранее экспериментов он стал готовить труппу артистов для будущего театра и занимался уже специальными проблемами профессии актера. Студия должнабыластать профессиональной, стационарной труппой для постановки пьес на Бродвее уже в следующем сезоне. Предполагалось поставить два спектакля по романам Диккенса и Достоевского

Создавая план работы Студии, Чехов упростил свой метод, но главные цели остались прежними. В программе Театра-студии заявлялось, что она ставит перед собой четыре цели:

1. Применение метода, который развивает эмоциональную гибкость и физическую технику актера.
2. Развитие техники для разбора формы и структуры пьес.
3. Ознакомление актера с методами и проблемами режиссера.
4. Образование профессиональной труппы в конце курса.

В программу входили следующие курсы по подготовке актеров: Техника актера. Тренаж и развитие фантазии. Сценическая речь по методу Р. Штейнера. Эвритмия. Этюды и импровизации отрывков из пьес. Курс по подготовке декораций, освещения и грима актера. Совместная экспериментальная работа.

История Театра-студии Чехова за 1940— 1942 гг. изучена плохо, документов, относящихся к этому периоду почти не сохранилось. После закрытия театра и продажи имения в Риджфилде архив театра заненадобностью был уничтожен новыми владельцами.

В 1942 г. единственным выходом, который оставался Чехову после закрытия его театра, была карьера киноактера и переезд в Голливуд. Именно здесь нашли прибежище многие русские эмигранты, освоившиеся на больших студиях. Одна из страниц этой малоизученной книги “русского Голливуда” - жизнь Михаила Чехова, проведшего там 1940—1950 гг. С практикой актерского искусства в кино Чехов был уже хорошо знаком: в России он сыграл в шести картинах, в Германии и Франции - в трех фильмах. Самая знаменитая из русских киноролей Чехова, роль официанта в “Человеке из ресторана” Я. А. Протазанова (1927), не удовлетворила требовательного артиста - ему помешало отсутствие слова, плохой сценарий и униженное положение героя, а также собственное незнание принципов работы в кино. Несмотря на отрицательное отношение Станиславского к “великому немому” и его предостережения актерам МХТ о дурном влиянии кино, которое было для него - как и для многих других театральных деятелей - синонимом халтуры, на экране появлялись как мхатовские знаменитости, так и молодые студийцы. В книге “Путь актера” Чехов осуждает свой первый опыт в кино совершенно в духе Станиславского: став жертвой режиссера, который обещал ему деньги и славу, Чехов испытал на съемках чувство фальши и унижения и увидел пьянство и раболепие актеров. И он отказался от дальнейшего участия в съемках. Как было сказано в главе о Чехове в немецком театре и кино, в Германии и Франции он снялся в трех ролях. Рейнхардт заметил кинематографический талант Чехова и хотел направить его в Голливуд; однако Чехов предпочел работу в театре.

В Голливуде Чехов сыграл в десяти художественных фильмах и в одном воспитательном фильме для американской армии.

Чехов приехал в Голливуд в период второй волны эмиграции, когда первая, послереволюционная, уже откатилась.

Чувство неприязни к Голливуду появляется у Чехова очень скоро. Итоги первого года своей голливудской жизни он подводит в письме к Добужинскому от 13 марта 1944 г.: “Моя жизнь скучна, проста и однообразна. Оно и лучше. Работы в фильме сейчас нет. Хоть она скоро и нужна будет, а все-таки не хочется думать о ней. Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм, с его грубыми и глупыми людьми никак заинтересовать не может”.

Несмотря на все трудности, первый фильм обеспечил Чехову прочное место в Голливуде, он получил признание и гонорары по высшему тарифу, мог выбирать себе роли и студию, где будет сниматься. Об этом свидетельствуют его последующие роли, об этом рассказывают и современники артиста.

В фильме известного англо-американского режиссера Альфреда Хичкова «Зачарованный» (1945) Чехов, наконец, получил роль, которая дала ему возможность раскрыть свой талант - роль старого психиатра Макса Брулова.

В России Чехов - кроме исполнения больших ролей - прославился мастерским изображением небольших сцен. Используя этот опыт, Чехов доказал, что “маленькое произведение искусства” можно сочинить на любом, даже незначительном пространстве. Так учил Чехов своих студентов; так поступал и он сам в своих ролях в кино. Актриса Мала Пауэре, ученица Чехова в Голливуде, вспоминает об одном таком эпизоде из фильма “Зачарованный”: Чехов, закурив трубку, рассыпает коробку спичек и восклицает: “Врач запретил мне курить, но я слишком нервный!”. В этой маленькой сценке выражены и юмор, и легкость, и характерность образа - психиатра, которому тоже не чужды слабости.

Благодаря фильму Хичкока в американской прессе был создан “облик” Чехова-артиста, его “имидж”, который определялся ролью доктора Брулова - доброжелательного умного старика. “Не часто актер, играющий на вторых ролях, привлекает внимание зрителя так, как это сделал Майкл Чехов в роли умного и доброго психиатра...”,— пишет журналист газеты “Нью Йорк Тайме” в заметке “Портрет” и, отвечая на вопросы зрителей, он приводит основные моменты биографии Чехова, которые потом часто повторялись в прессе. Амплуа, сформированное ролью Брулова, стало доминирующим в репертуаре Чехова. “Буду сниматься в роли еще одного милого старика”,—говорил он своему ученику, актеру Форду Рейни, которому он признавался, что его кинороли ему не нравились. Как мы увидим далее, в запасе Чехова были и другие амплуа. Интерес к выдающемуся характерному артисту привлек журналиста Барри Фаррара к Чехову в Долину Сан-Фернандо. Фаррар пишет о том, что после фильма “Зачарованный” продюсеры и критики были в восторге от Чехова и с тех пор его стали усиленно приглашать на съемки. Чехов не хотел играть первую попавшуюся роль, он искал такую, в которой смог бы проявить себя. Поэтому Чехов не заключал договоров на долгий срок и не принял предложения продюсера Бена Хехта,— сообщает Фаррар. Он рассказывает также, что Чехову предлагали открыть свою школу в Голливуде. Имеются в виду занятия по актерскому мастерству, которые Чехову предлагали проводить в Лос-Анджелесе.

Если работа в кино давала Чехову возможность обеспечить себя материально, то внутреннее удовлетворение он получал от педагогической работы и особенно от литературной работы над воспоминаниями и книгой для актера. В 1940-е гг. от поколения мхатовских ветеранов, тех, кто первыми представляли систему Станиславского в Америке, остались немногие. Общим для всех бывших мхатовцев был уход из практической театральной деятельности в педагогику.

Переход Чехова к преподавательской работе совпал с увеличением влияния и престижа системы Станиславского в Голливуде. “Триумфом метода Станиславского» называли в американском театре десятилетие 1945—1955 годов. Триумфу этого метода в кино способствовало появление в Голливуде очень многих актеров Груп-театра и открытие новых школ-студий.

Последние годы жизни Чехова были наполнены творческим общением с актерами. В 1949 г. Чехов возобновил педагогическую работу. В письме Ксении к Жоржет сообщалось, что с середины августа Чехов снова начал давать частные уроки и по вечерам занимался с тремя группами.

За последние годы жизни к Чехову обращалось много американских артистов и некоторые русские. Чехов проходил с ними их роли в кино и помогал им развивать актерскую технику. Участники чеховских занятий были “сливками Голливуда”, по словам Джона Эббота, большинство из них знали американский вариант «метода» Станиславского. “Они боролись и справлялись с психологическим жестом, с импровизацией и с его явно оригинальной („anti-Stanislavskian”) идеей воображения актер’ - писал Эбботг.

В некрологе Чехова ОльгаДюбоклар называеттакие голливудские имена как: Джон Крауфорд, Гари Купер, Жорж Сандерс, Юл Бриннер, Корнел Уайлд, Артур Кеннеди. Они и многие другие прошли через студию Чехова и “почерпнули знания, полученные им еще на далекой родине, где было еще время остановиться и подумать о том, как найти путь к совершенству - физическому, умственному и духовному”. “Ученики боготворили его", - пишет она, добавляя, что в студии Чехова бывали и русские - Аким Тамиров и Тамара Тамирова, Григорий Грей и завсегдатай студии Федор Шаляпин, сын великого певца. Помощником Чехова был польский князьЛеонидас Дударев-Осетинский.

# *Наследие.*

## Книги о технике актерского искусства. Наследие Чехова в Западном театре.

Американский период был для Чехова периодом подведения итогов - не только по внешним причинам, но и по внутреннему побуждению. Та­ким итогом стали его книги, в которых он смог свободно высказать о своих исканиях и сомнениях и, прежде всего, сформулировать свою систему актерского искусства. Две книги под названием “О технике актера” - одна на русском, другая на английском языке, - изданные при жизни Чехова в США, способствовали распространению его метода актерского искусства. Третьей “американской” книгой были воспоминания “Жизнь и встречи”, опубликованные в “Новом журнале”. Чехов рассказал о том, что работа над собой и над системой Станиславского, начатая в Москве, потребовала воплощения в начале 1930-х гг. То, что Чехов писал об опытах в Берлине, можно отнести ко времени, когда он преподавал и ставил спектакли в Риге и Каунасе: “Уже несколько лет я старался привести в порядок свой театральный опыт, систематизировать наблюдения, разрешить ряд интересовавших меня вопросов”. Книга Чехова создавалась в течение многих лет, подвергалась неоднократному редактированию, и в результате возникло несколько редакций на немецком, русском и английском языках.

Серьезная работа над книгой об актерском искусстве началась в Риге в 1932г. Первый вариант этой книги Чехов писал в сотрудничестве с Жоржет Бонер на немецком языке в 1932—1934 гг. (Вероятно, Чехов параллельно писал свои заметки и на русском языке). Рукопись “рижского варианта” и письма показывают, что книга мыслилась Чеховым как теоретическое и практическое руководство по актерскому мастерству. По ходу работы замысел и подход изменились; на них повлиял опыт работы Чехова с балтийскими актерами и занятия с учениками в Риге и Каунасе.

Первые наброски книги, или “брошюры”, как Чехов ее называл, были написаны в летние месяцы 1932г. на курорте в Юрмале на рижском побережье. Каким был этот первый вариант - неизвестно, но из писем можно сделать вывод о том, что в нем пока еще преобладала теория. Возможно, причиной этого был не только интерес Чехова к философии искусства, но и литературоведческая подготовка Бонер. В книге выделялись четыре стадии творческого процесса; упражнения были даны на основе «Короля Лира», над которым Чехов в то время работал на занятиях со студентами. Чехов развивал свой метод на основе системы Станиславского; многое, известное ему, в его рукописи лишь подразумевалось. Чехов пытался излагать свой метод как «алгебру» техники актера, оставив «арифметику» ее создателю, Станиславскому. Попутно происходил процесс акклиматизации русского актера к новым театральным условиям.

Осенью 1932 г. Чехов снова взялся за рукопись в Каунасе, где он ставил спектакль.

О характере первой, написанной по-немецки версии книги позволяет судить рукопись (около 370 страниц) в архиве Бонер (1933 год). Она разделена на длинное предисловие и четыре главы (творческие стадии) В предисловии упоминаются такие темы: фантазия, слово, духовная атмосфера, ритм, творческая индивидуальность, борьба с натурализмом и механизацией искусства, путь к индивидуальности актера, мировоззрение, судьба народа, идеальный человек, “я”, работа писателя. Глава первая – “Первая стадия” - начинается на странице 192. В ней вводится понятие «переживание» по терминологии Станиславского. Вместо переживания и абстрактного мышления предлагается другой, важнейший подход: использование мира воображения. На “втором уровне” (стр. 228) предлагается метод работы над ролью. Актер задает вопросы сразу об атмосфере и др. “Цель нашего метода: в течение всей работы сохранять живые, свежие творческие силы...”. “Партитура событий” и “сквозное действие” являются важными элементами метода. В книге подчеркивается роль объективного и сочувственного отношения к явлениям. “Настоящий художник стоит всегда над своей работой во время творческого процесса”. Темой третьей творческой стадии является “специальная техника” (со стр. 292). Творческий процесс изображен на схеме в виде “чаши”.

Далее следуют десять подзаголовков: 1. Идея драмы. 2. Трактовкаартистами идеи драмы (мировоззрение). 3. Образ мира (мироощущение) в драме. 4. Человек и его судьба: а) характер человека; б) этот характер как человеческий тип; в) его внутренний путь; г) направление внутренне пути. 5. Противопоставления (добро и зло). 6. Атмосфера пьесы. 7. События пьесы. 8. Направление воли действия персонажей. 9. Композитция характеров. 10. Оформление речи.

За четвертой, совсем короткой главой следует Послесловие, в котором говорится о том, как можно “облагородить отрицательную роль”. В конце рукописи описаны практические упражнения. Как следует из этой неизданной рукописи, структура книги при разделении ее на “творческие уровни” следовала первоначальному замыслу книги Станиславского, но с сильным уклоном в сторону собственного чеховского метода. В дальнейшем рукопись сокращалась и почти неузнаваемо изменилась.

Книга “О технике актера”, изданная Чеховым за свой счет, вышла в Нью-Йорке в августе 1946 г. Эту редакцию можно считать “авторизованной”, и Чехов был доволен книгой: “Именно это я хотел сказать”. Чехов пишет в предисловии, датированном днем окончания войны 1945 г., что книга была “подглядом” творческого процесса. “Подгляд начался много лет назад, еще в России, и затем продолжался в Латвии, Литве, Польше, Чехословакии, Австрии, Германии, Франции, Англии и Америке. Актеры и режиссеры всех типов, школ, направлений и калибров прошли перед моими глазами. Приведение в порядок, систематизация и упрощение накопившегося материала заняло целый ряд лет”. В книгу вошел опыт театральной школы в Англии и молодого театра в Америке, эксперименты на занятиях с актерами Бродвея. Чехов назвал и идейную основу своего метода - процитируем этот абзац, которого нет ни в первом, ни во втором московском издании книги: “Моя многолетняя работа в области Антропософии Рудольфа Штейнера дала мне руководящую идею для всей работы в целом”. Книга “О технике актера” включает главы и упражнения по всем важнейшим аспектам метода Чехова - воображение и внимание (первый способ репетирования), атмосфера (второй способ), действия с определенной “окраской” (третий способ репетирования), психологический жест, воображаемый центр, воплощение образа и характерность, импровизация, актерский коллектив и творческая индивидуальность. Заканчивает книгу глава о композиции спектакля. В этой главе представлено “видение целого”, или режиссерская трактовка “Короля Лира” - своего рода структурный анализ трагедии

## Американская книга «К актеру» (1953 г.).

Для работы над рукописью книги на английском языке Чехов пригласил нового сотрудника - мужа своего агента Бетти Раскин, Чарльза Леонарда, который работал продюсером и режиссером в Лос-Анджелесе. Он был редактором окончательной версии рукописи, которая увидела свет в 1952 г.

В книге Чехова содержатся следующие главы: Тело и психология актера, Воображение и воплощение образов. Импровизация и ансамбль, Атмосфера и индивидуальные чувства. Психологический жест, Характеры и характерность, Творческая индивидуальность, Композиция спектакля, Разные типы спектакля, Как подойти к роли, Послесловие (глава 11), Темы импровизации.

В книге появились ссылки на Станиславского. Например, в главе 10, где речь идет о работе над ролью, Чехов рекомендует использовать книгу Станиславского (первую часть “Работа актера над собой”). “Гениальным изобретением” Станиславского Чехов считает раздел “Куски и задачи”, сразу подводящий актера к сути роли и пьесы. Этот подход использован в новом разделе чеховской книги — в анализе драмы Артура Миллера “Смерть коммивояжера”, и также в анализе “Вишневого сада” и “Ревизора”.

В главе 11 Чехов впервые пишет о напутствии, полученном им от своего учителя. (Вероятно, оно вдохновляло его многие годы, но раньше это напутствие никогда не публиковалось.) “Приведи в порядок и записывай свои мысли о технике актера,— говорил Станиславский мне.— Ты обязан делать это, и также каждый, кто любит театр и заботится о его будущем”.

В сущности, писательская работа Чехова не прекращалась после издания книги “О технике актера”, так как занятия и размышления Чехова продолжались до конца его жизни, и его лекции и записи издаются и сегодня в новых редакциях учеников Чехова. Он начал писать новую книгу для драматурга и режиссера, но из-за отсутствия времени он работал над ней только урывками. Актеры, студенты Чехова проявляли интерес к новой книге и поддерживали своего учителя в работе над ней. В книгу вошли новые идеи Чехова, например, мысли о “непрерывной игре”. Рукопись осталась неоконченной. После смерти Чехова (1955 г.) Чарльз Леонард и Ксения Чехова вместе собрали наброски, лекции и заметки Чехова и опубликовали книгу.

Чехов умер 30 сентября 1955 г. Отпевание состоялось 4 октября в Спасо-Преображенском храме города Лос-Анджелеса. Чехов похоронен на кладбище Лаун Мемориал, Лос-Анджелес. В некрологе Тамара Дейкарханова писала: “... Станиславский незадолго до своей смерти говорил, чтоеговосприемником и заместителем должен быть М. А. Чехов. В силу обстоятельств актер не смог как должно самореализоваться ни в Европе,ни в|

США. Мировой театр потерял одного из крупнейших изобразителей сложных человеческих эмоций”.

# *Заключение.*

Судьбу Чехова можно назвать органичной, хотя в его жизни было много тяжелых периодов и крутых перемен. После отъезда из Советской России он стал, наконец, свободен от политической травли и театральных интриг и смог использовать свой огромный опыт театральной работы в новых условиях, он смог осуществить на практике идею новой актерской техники и идею самосовершенствования; реализовал он и свою давнюю. мечту - создать театр с классическим репертуаром.

Чехов был человеком удивительно многоликим. Робкий и скрытный в жизни, он был смелым на сцене; в театре он был оппозиционером, упрямым, страстным и нетерпеливым. Чехов писал о себе в “Пути актера”: “Благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать”. Страстная воля, сокрытая в слабом теле, гнала актера из одной страны в другую.

В режиссуре Чехова можно выделить два четких направления. Во-первых, Чехов развивал вахтанговские идеи театральной игры, которая, однако, оправдывается неподдельностью актерского существования. Во-вторых, в репетициях сказок и “Короля Лира” он применял принципы музыкального построения и принципы, характерные для символического спектакля. Самые оригинальные и самостоятельные замыслы Чехова были связаны с фольклорными сказками. Но они служили материалом для экспериментов, и поэтому не удивительно, что на сцене эти постановки терпели крах, как, например, спектакль “Дворец пробуждается” в Париже, или же они вовсе не доходили до сцены - “Золотой конь” по пьесе Райниса в Дартингтоне. Для Чехова эти эксперименты были важны прежде всего в качестве изучения неизвестных областей актерского творчества.

Важнейшим для всей будущей деятельности Чехова явился опыт, который он приобрел в Первой студии: ее организация, репертуар и дух. Именно здесь сформировался Чехов-актер и тот “праобраз” его искусства, который предопределил не только развитие его метода, но и цель его деятельности на Западе. Он изучал и познавал искусство театра с позиции актера, а не с позиции режиссера. В своих лабораториях Чехов окунался в сложный процесс творчества актера. В рижской и английской Студиях Чехов интересовали проблемой психотехники, а не строительством театра. Актер искал первооснову театра, раскрывал возможности его составных элементов - звука, жеста, движения. Чехов представлял свою Студию как идеальный театр будущего - театр свободного, но дисциплинированного творчества как живой организм, где каждый служит другому и работает во имя общих целей. Здесь осуществилась мечта Чехова о “живом театре”, противопоставленном театру-машине.

Для Чехова актер - не только исполнитель, но и творец театра.В книге “О технике актера” он подчеркивает значение творческой индивидуальности, выдвигая этот тезис как часть своего метода.

О методе Чехова как об освобождении энергии актера говорил учении Чехова Херд Хэтфилд: “Чехов, между тем, никогда не говорил о духовных основах своего творчества. Духовная сила, которую Чехов сообщал своим ученикам, позволяла быть более уверенным, незамкнутым. Чехов учил нас: чем больше энергии ты отдаешь в пространство - своей работе, людям, тем больше ее у тебя появляется, она возрождается”. “Ключи от магии театра”, которые Чехов стремился передать актерам разных национальностей - это прежде всего магия существования актера на сцене, передача его энергии зрителю и восприятие энергии от зрителя.

Стремление Чехова к свободному и одухотворенному искусству было присуще этому великому актеру до конца жизни; его он и передал своим ученикам.