

МАРК РОЗОВСКИЙ

М.Ч. и современный театр.

Лекция для своих

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... Объёмы 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 преподаёт на трёх языках.

Мой мастер-класс происходил 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!

Врождённая 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 нём ребёнок убивает ребёнка, а мы сочувствуем убийце – сюжет страшный, но сколько в рассказе человечности!..

Когда-то во МХАТе Олег Николаевич Ефремов поручил мне быть режиссёром вечера, посвящённого столетию Михаила Чехова, - на нём, 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, редкий на похвалу, по окончании вечера благосклонно произнёс:

- 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 всё, что сделал и делаю, огромное влияние. Его книга «О технике актёра» - моя

насто́льная 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 нём мы имеем не только легенду, а ещё и МЕТОД, благодаря которому можно великолепно учить молодых актёров, делая из них мастеров. Это сокровище великой русской театральной культуры непозволительно нам растратить 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 развивающая систему Станиславского, во всём величии своём 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 Актёру в помощь новую удивительную терминологию – «психологический жест», «воображаемый центр» и прочая, - пробуйте, постигайте, пользуйтесь – с единственной целью: чтобы на сцене творилось Искусство, а не «эшкүштво», как он иронически любил выражаться.

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 с жизнью как таковой. Психофизика и артистизм актёрской 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 выманивать 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-ти (школа и труппа Суворинского театра, будущий БДТ), а в 20, по просьбе Книппер (сейчас сказали бы «по блату»), показался Станиславскому с монологом царя Фёдора Иоановича 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. Революция.

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

Здесь, с этой роли - начало признания актёрского гения Михаила Чехова, начало актёрских концептов Михаила Чехова, которые впоследствии найдут своё отражение в книгах «О технике актёра», «О системе Станиславского», в письмах и лекциях для актёров 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. Либакону – 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, Фрибэ, Калев, Фрэнгер — 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 способом достигал филигранного блеска в исполнении. В роль немедленно проникал лиризм, а без него сопереживание мертво. Уровень актёрского мастерства в образе Аблеухова был самым высоким именно потому, что изобретательность Михаила Чехова нашла театральный аналог «Петербургу» Белого, — с точки зрения искусства невыполнимая задача была выполнена блистательно. Почему? Да потому что Михаил Чехов был русским Чарли Чаплином — гротескным и трагическим актёром одновременно.

В безумном Эрике XIV произошло небывалое сотворчество Чехова и Вахтангова, которые брали друг у друга всё, что можно было взять, — получались копии рисунка, похожесть игры актёров-близнецов. Пьеса Стриндберга репетировалась в параллель с «Ревизором», — и это надо было уметь — работать над противоположным материалом с двумя гениями-режиссёрами. М. Чехова некоторые критиковали: излишне «истерит», мол, слишком экспрессивен, но никто не упрекал актёра 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 весёлый 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...» .

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 шёл актёр — 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» : «...Как вихрь врывается на сцену студентик Гвоздики. 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 врёт хозяйке, что получил на экзамене пятёрку, 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, Гвоздикиков 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 даёт студенту перевести дух, оно стремительно несёт его куда-то ввысь. Он прикрывает 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 нём «недюжинного человека».

В устах Михаила Александровича это звучало особенно комедийно, так как он играл простодушного, весьма недалекого парня. Этот контраст становился гомерически смешным, когда, изрядно хлебнув пива, студентик заявил:

— Полюбила она во мне...Гения!

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

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

Гвоздикиков-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 неё, как в носовой платок.

Наконец, схватившись за глаз, он с превеликой серьёзностью 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 Гвоздикиков весьма нетвёрдыми 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 отдалённом уголке парка.

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

И вот сюда совершенно случайно ноги принесли Гвоздикикова, 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, пойдёте ... Давайте болтать...

Ответ: «Кого болтать?» — звучал у Гвоздикикова-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 её лицу, он на мгновение узнает её, 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! Чёрт 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 курносим 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 её 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 возбуждённо жестикулировал, то, как задремавший ребёнок, 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-далёко, 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 смущённо 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 её 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, актер заставлял зрителей слушать неотрывно, почти гипнотически, а ведь его Хлестаков одновременно поражал и обилием движений. Фантанными 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 лёгкое, 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 всевозможные позы, облик его меняется почти ежеминутно. Ребячья 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 году. В. Громов в уже упоминавшемся труде «Михаил Чехов» вспоминает:

«В январе 1927 года Чехов дважды играл Хлестакова с артистами Ленинградского академического театра драмы. На первом же спектакле в сцене вранья он сразмаху 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 ещё 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 своём вранье и беспомощно барахтается в нем.

Овацией ответил зал на эту молниеносную выдумку актера. И аплодисменты возобновлялись ещё много раз, когда Хлестаков — Чехов, выскочив из кресла, с невероятным темпераментом повёл 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, — в ней рассказывалась, впрочем, и сегодня актуальная история — о том, как фанатики-священники травили художника. И вот финал: огромная лестница с тремя маршами, получив наверху, у самых колосников, смертельный удар, Пьер-Чехов по-цирковому скатывался вниз — да так стремительно, что зрители вскрикивали, думая, что актёр разбился, пролетев три марша. Но это был высший класс артистизма — актёр оставался цел и невредим (Сравнить съезд Голубцова-Феофана в «Истории лошади», падение Чернявского и Сарайкина — в роли конюха Васьки в том же спектакле, или полёт вниз по лестнице Репетилова в исполнении Сарайкина и Заболотного).

Трюк артиста-счастье режиссёра. Так называется глава в моей книге «Режиссёр зрелища» — близость к М. Чехову здесь очевидна.

Хотя «Архангел Михаил» в Первой Студии МХАТ так и не вышел. Качество спектакля создателям показалось неудовлетворительным.

Дальнейшие опыты продолжали и развивали найденное, – М. Чехов оставался актёром 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 землёй 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 актёрской техники...» - М. Чехов из письма в редакцию газеты «Известия», сентябрь 1928 года.

Сутевое в нашем театральном деле является художественное борение 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, уводило 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 всё 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 Фёдоровича 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 «передаётся» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растёт, достигает зрелости, идёт на спад и, быть может, возрождается... Истинная традиция живёт в противоречии... Каждый художник ощущает своё 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, который поломал 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 облакаются в одеяния одного образца. Однако, не заимствуя ничего из одеяний Бетховена, Брамс следует бетховенской традиции. Заимствование приёмов не имеет ничего общего с сохранением традиции. Приёмы 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: «Поймём 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 БЕСПОРЯДКА и грубых вождельных, 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 мирознание во многом отходит от провозглашённого Стравинским живого академизма. О чём это говорит? Лишь о нашем бескультурье.

Вот почему произвол форм невыносим. Он свидетельство падения вкуса, распространения дилетантства и тотального непрофессионализма, такой вседозволенности приёмов 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 даже я бы сказал – 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 ту самую пятёрку великих режиссёров, которых очень чтит и возвышал в своих лекциях и даже в Голливуде рассказывал о них Михаил Александрович Чехов. Значит, это ещё 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 актёра, кроме как в кино. Но по общему абсолютному мнению, насколько мне известно, каким бы блистательным киноартистом Михаил Чехов не являлся, а его даже выдвигали на Оскар, как вы наверняка об этом знаете, в своё время как актёра, тем не менее, он всё-таки был звездой театра. Абсолютно единственный и неповторимый — это был великий мастер, который вобрал в себя всё лучшее из всех открытий тех режиссёров, с которыми он работал и был их современником, и с которыми лично был знаком, и просто с молодых 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 с самых молодых ногтей. Во-первых, своей живостью, во-вторых, своей фантазией, в-третьих своей серьёзностью, 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 актёрского мастерства, но заметим, что трагики обычно с комедийными ролями, как правило, не справляются, а вот комики, не все, но всё-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 всё было в новинку. Давайте задумаемся вот о чем, - что произошло в России в начале XX века? Произошёл 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 прочитаем, 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, Владимир Владимирович Набоков. Я говорю о писателях, которые, вообще были языкотворцы в русской культуре, начнём с таких писателей. Импрессионизм, футуризм, экспрессионизм, имажинизм, акмеизм... И все это за пять минут до пролетарской диктатуры и соцреализма...

Я немножко сумбурно буду говорить, потому что всё, что я говорю, это, как вы видите, не мой манифест, а это всего лишь некое моё 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, вот это новое слово, оно пришло и в театр! Вы понимаете, в конце XIX века кончилась, практически, эпоха того театра, который мы называем театром без режиссёра. Пять тысяч лет существовал до этого театр, и пять тысяч лет, вы вдумайтесь только в это, режиссёр как таковой не являлся главной фигурой, которая создаёт 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, будучи - это, по словам самого Михаила Чехова говорю, он 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 во след этому режиссёру, вдруг, в его же недрах, 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, так сказать, Треплева Мейерхольд. Правда, потом, в конце, он говорил, что никаких новых форм не нужно, 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 как бы слегка обнаружил, мы его и по сей день не разрешили. По сей день в нашем театре, по крайней мере в российском театре сегодня, 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,

просто назвать, но как сделать театр живым и как избавиться от мертвечины в театре? Главный вопрос в сценическом искусстве. И вот приходит Мейерхольд, и тогда начинается тотальный режиссёрский театр. То есть начинается то, что мы называем обязательным режиссёрским решением. То есть они привносят в театральную жизнь, эти два, три художника, если, конечно, считать, что ещё 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 государственным театром, и система Станиславского была, как картошку, так сказать, на полях сажают, так её стали 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. Враньё, одним словом. Но это позже – в 30-ые... В 40-ые и особенно в 50-ые...

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 Гумилёв, или Ахматова, или Мандельштам, они творили ещё до революции, изумительные стихи писали. Молодой, юный Мандельштам! Начинается подключение самого разного рода сил в борение вот этих направлений. И Михаил Александрович, будучи родственником великого Антона Павловича, вдруг возникает на перекрёстке этих борений. Сначала он, конечно, не ощущает себя никаким лидером. Он поначалу играет, играет, играет, играет... Боже! Одно перечисление ролей, которые сыграл Михаил Чехов в своей юности и молодости, поразительно, и совершенно несравнимо с участием любого актёра 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 всё-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 XX 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 актёр, 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 растёт, как он двигается, какой он «сопля», как он философствует. И он пишет всё 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, придёшь ко мне сегодня ужинать, я тебе покажу, как надо себя вести аристократам, ты совершенно не умеешь себя вести. Ты актёр, 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 занялся философией? (имелось в виду его увлечение философией) Ты что, Мишка, с ума сошёл? Думаешь, кафедрой будешь заведовать? Ты кафедрой не будешь заведовать! Ты актёр! Твоё дело играть, играть, а не заниматься философией!» - так он его, как говорится, отделявал по-отечески. Но Мишка всё 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 актёров 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».

Я сейчас чуть-чуть поломаю наш разговор. Давайте мы зададимся вопросом: «А что такое театр?». Мы уже подошли немножечко к вопросу о том, что безрежиссёрский театр был до конца XIX века во всём мире. Были антрепренёры. Они брали команду артистов, распределяли роли. Кто-то там старший был. Ведущий актёр, исполнитель главной роли. Что он делал? Иногда мизансцены разводил, иногда не разводил, они сами «разводились», эти актёры, потому что они были достаточно опытными, им хорошо и быстренько 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, этот вкус. Безусловно, потому что он писал очень острые вещи, на злободневные темы. Представляете, какие названия: «Бешеные деньги», «Доходное место», «Не всё коту масленица» и т.д. Какое название не возьми, «На всякого мудреца - довольно простоты», народно сказывает характер, которым автор задавал тон в глубинке, 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 всё 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. Коратыгин. Их спектакли посещал ещё Белинский, который обожал театр, и написал потрясающие статьи о театре!.. Их надо знать всем, кто занимается театром, прочитать по несколько раз, прочувствовать, как Белинский воспевает театр, театральную игру. Это основа основ. Вот на этой волне вдруг возникает конец театральной эпохи. Конец, когда хозяином оказался не антрепренёр, 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 всём догадывались. Но в Александринке вообще ни о чём не догадались, поэтому был полный провал первой «Чайки». Потому что они играли слова, и всё рухнуло сразу. Как только началась поэтика, как только началась игра настроений, переливы настроений, вторые планы, подтексты, возникли актёрские, 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 ранги Шекспира в мировом театре. И он держится и по сей день на этом месте. Почему? Потому что сколько не копай, всегда что-то новое в его пьесах открывается. Научимся копать, копать, копать, копать и откроются такие бездны... Я к чему это всё веду? А к тому что в начале XX века возникли новые люди, вместе с приходом новой режиссёрской 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, собственно, 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, всё-таки такого поэтического мышления в чистом виде. Гамлет говорит и стихами, и прозой. В общем, это некое «фэнтэзи», 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 режиссёра, 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 своём 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 «Низшее Я». В каких взаимоотношениях «Высшее Я» с «Низшим»? 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 смыслах, 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 – актёрской 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 ... Он 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 всё 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 взбудрили театральный XX 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 серьёзность такого разделения, ибо оно в результате ведёт к заикливости приёмов и шорам режиссёрского мышления. Куда интереснее раскрепоститься и избавиться от заскорузлых штампов того и другого театра, хотя их шедевры невозможно отрицать. 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 60-ые 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 всё же, смею думать, его текст, преображённый 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 изощрённее она была, тем сильнее воздействовала. «Современная музыка - это незнакомая музыка», - говорил Стравинский. То же самое можно было сказать о театре. *Con 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» апархических действий, подменяющих собой само понятие

искусства гармонии. За множественностью приёмов не просматривается метод, благодаря чему в большом изобилии мы видим всякую «псевдятину» с претензией на мастерство.

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 завершённость. Каскад ролей требовал феерического разнообразия в актёрских изъяснениях таланта быть узнаваемым даже в самом смелом гротеске. Ритм есть чисто музыкальная организация поведения персонажа в движении по сцене, - Михаил Чехов, создавший 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.

Актёрская психофизика, таким образом, как бы чередовала в стык или с интервалами мелодику и додекафонию жизни персонажа, и это всегда поражало зрителя, видевшего Михаила Чехова в игре и не понимающего, КАК такая игра удастся ему, КАК он такое может!..

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

Сегодня технике актёра в драматическом театре почти не учат. Считается даже зазорным по окончании театрального вуза заниматься упражнениями, этюдить, просто учиться осваивать ритм и форму игры. Редкий актёр «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 – демонстративный отказ в подобной практике.

Приходилось не раз убеждаться в абсолютной растренированности иных знаменитых артистов, которым в пору 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?

Ещё 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 наострились играть мастерски эти 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 актёрской 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 неслыханным творцом.

Как «воспламенить чувства». Упражнение М. Чехова наивно – «сделайте лёгкое движение рукой в гармонии с окружающей вас атмосферой». – и «ваша рука пронизана атмосферой и в движении своём выражает и отражает её». Не это ли называется «священнодействием»? В сегодняшних театральных училищах умные, тонкие педагоги по актёрскому 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 весёлая и очень полезная для воспитания актёрской отзывчивости и ритмики нападения в адрес партнёра.

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

Вера в потустороннее окрыляла Михаила Чехова. Она должна всякий раз, когда мы берёмся 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, чьё 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 созидать 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-четвёртых, вы проникаете в него». Этим четырём действиям Чехов поручал ПРОЦЕСС внимания на сцене. Этим и, по-моему, определяется психофизика партнёрства, когда чувственное «я» актёра 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...ээээ...космизм». Но когда мы задумываемся об этом космизме, то мы придём 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 чёрным». Это короткое признание Михаила Чехова говорит о раздрыгке 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... 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 учёные, 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 всё 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». Ещё вселенную мы можем в телескоп наблюдать, чёрные 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 квази-театра, но всё 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. Учёные 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 не 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 режиссёр? 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, всё улетучилось! Мимолётное 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 полёте 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 её, живя в образах. Классические его фокусы в образе Хлестакова, когда он показывает квадратный арбуз. Арбуз квадратный 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, рассвобождения твоего «я», прислушивание к себе, как твоё 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 образ. Он искрится. Игра актёра 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 партнёрства. 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 моё действие не является действием само по себе моим, а моё 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 партнёра. И, когда я в кругу 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 партнёр мне что-то не послал. Я атакую, ибо знаю (чувствую) причину своей атаки. Партнёр зависим от меня, я — от партнёра. Это пинг-понг реплик и действий.

Если в моём сознании не отразились его действия, его загадка, я должен попытаться её 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 должно 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 – актёр, сделавший роль.

Очень важное значение Чехов придавал, кроме того содержания, о котором мы так много говорили уже, конечно же, он уделял ещё огромное внимание форме. Форме изъяснения. 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 изъяснения — 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. Пол зала 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— ещё один урок Михаила Чехова, адресованный современной сцене.

Снова — техника. О технике актёра он очень много говорил и писал. О чём 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 актёру: «Иди от себя», а он никуда 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 актёры 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. Ещё есть замечательные артисты, и были всегда. Талантливых людей очень много. Но я имею в виду личностную актёрскую недоразвитость. Ведь Михаил Чехов тоже был поначалу недоразвит. Не сразу он стал Михаилом Чеховым. Он был Мишкой, и всё. И выпивать любил, в карты играл до 9 утра. Женился на какой-то одной, дитя родил, потом развёлся, потом снова... Богема, она и его взяла, но он в ней не погас, не потух, не утонул. Он всё 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 актёры задают какой-нибудь вопрос, я им говорю: «А вы читали Станиславского? Как называется труд Станиславского? — «Работа актёра над собой». Не «Работа режиссёра над актёром», а «работа над собой»!. Михаил Александрович мечтал, чтобы с ним Мейерхольд работал. Но не удалось, не сошлись звезды. И в 28 году он уже всё понял про советскую власть и про советское тиранство. А ещё впереди был год великого перелома - 29 год, страшный. В 30 году стреляет в себя Маяковский. А с Булгаковым все сталинские конфликты, терзания чего стоят!

Когда актёр просто талантлив, этого настолько мало! Это должен знать каждый актёр! Талант даётся от Бога, он называется – Божий дар, а ваша-то заслуга в чём? 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 режиссёр должен объяснять ему, как надо играть. Но, скорее, режиссёр 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 актёра должен быть этакий «воображаемый центр». Центр, который диктует не столько поведение, сколько ритмы, которыми выражают себя актёры, но это, как я понимаю, аритмия, паузы, ускорение, замедление - это всё внешняя сторона. А если нет «воображаемого центра», если ты не прислушиваешься к своему «Я» и живёшь без ощущений вот этой отцентрованности главного, смыслового, то формально тебе ничего не удастся. Центровка внутреннего внимания понуждает актёра 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 актёре - анемия! Ваше «Я» спит. Я вижу, как оно спит - «Я» актёра. Воображение отсутствует. Более того, актёр начинает работать, по-разному конечно, все начинают, есть такие актёры, которые тяжело начинают, но потом блестяще играют, но, как правило, актёр, современный актёр, молодой актёр, не воспитанный в духе Михаила Чехова актёр, 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 придёт 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 всё 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. Актёр должен любить играть; 2. Актёр должен любить свою роль; 3 Актёр должен любить процесс подготовки роли, как он готовит роль; 4. Актёр должен любить свою готовую роль; и дальше совершенно фантастическое. 5. Актёр должен любить публику, которая рукоплещет ему за то, что он играет. Это всё 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 актёры, ух, как же я их люблю за это, когда они обсуждают как не самому, а партнёру 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 твоё 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 ждёшь, чтобы я тебя нянчил. Да что же это такое? Ты – мастер (хотя, может, он таким и не является), но ты должен приходить на репетицию с полной уверенностью в том, что ты сделаешь это». Да, могут быть тупики, могут быть какие-то депрессии. Русский актёр, он такой, вы знаете, на нём 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 всё не то! Ночи не спит, мучает себя, жену, детей, друзей... Начинаются скандалы, и он идёт на репетицию в растрёпанных 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 прочтём 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 освобождён, ты знак, ты начинаешь быть фантазёром и поэтом. И вдруг он всё 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 всё время к своему подсознанию обращаться с абсолютным доверием. К этому взывал 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% живём и работаем. Мы на 97% здесь присутствующих 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 актёра, я смотрю - глаза горят? Горят. Голос? Голос - есть. Так, как он двигается - 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. Актёры 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 всерьёз» — не исполнительство, а судьба творца...

Конечно, у Михаила Чехова трагическая биография. Революция и всё, что революция сделала с художниками, это было абсолютно преступное действие. Мейерхольда в Большом сталинском терроре ждала участь трагика - трагедия. Его расстреляли, как вы знаете. Между тем, Константин Сергеевич Станиславский, будем помнить об этом всегда и везде, сказал именно тогда, когда у Мейерхольда отняли театр и он был на грани ареста, Станиславский, будучи ещё живым в тот момент, сказал всего три слова, но они на время спасли жизнь Мейерхольду, он сказал: «Мейерхольд театру нужен». И Сталин дождался смерти Станиславского, и лишь потом пренебрёг словами Станиславского. Мейерхольд был арестован и расстрелян.

Художник в мясорубке истории. Россия во мгле.

На улицах стреляли. Кто-то рядом кончал самоубийством... А кто-то из знакомых и близких оказывался в большевистских застенках «нездоровье, а может быть, просто трусость, по-прежнему держит меня дом». Тут вспомним, к примеру, депрессии Александра Блока, мечущегося между воспеванием революции и вымыслом поэта: «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос», а впереди кого? Впереди красноармейцев, вооружённых и топающих по мостовой. Поневоле испугаешься! Тут вспоминается и Мейерхольд, под свист пуль бегущий в Александринку на репетиции своего «Маскарада»! Бесстрашие художника – это испытание на его гигантизм и зрелость.

Уход с «Потопа» - чудовищный проступок М. Чехова 13 декабря 1917 года. Это потрясение для всех – и участников спектакля и для самого артиста, который совершает этот несусветный для любого театра антитеатральный дурацкий акт. Понятно, что Михаил Чехов был в нервном перевозбуждении, в полуобморочном состоянии. Далее последовало извинительное письмо К.С. Станиславскому и студийцам Первой студии с мольбой сохранить его на жаловании, плюс откровение – «с Олечкой развёлся». Той самой, которая и с Гитлером, и с НКВД имела в последствии близкие отношения, до сих пор покрытые тайной.

Жить было невыносимо, а у Артиста непредсказуемый характер творца. Сам Михаил Чехов рассказывал («Жизнь и встречи»): «Станиславский ставил мольеровского «Мнимого больного». Вместе со всей тогдашней молодёжью театра (Готовцевым, Вахтанговым, Сушкевичем, Чебаном, Диким и другими) я принимал участие в пантомиме докторов в конце пьесы. Всё шло благополучно, пока вдруг во мне не проснулся мой революционер-моралист. Я собрал своих новых товарищей (да простит мне читатель) в уборной для мужчин (этого требовала конспирация) и там стал внушать им вольнодумные идеи. Стыдно, говорил я им, вы позволяете угнетать себя, вы бессловесно носите по сцене какие-то клистиры. Вы, взрослые люди, художники, позволяете обращаться с собой как со статистами в опере. Где ваше человеческое достоинство? Где артистическая гордость? Может быть, у некоторых из вас есть жены и дети — как же вы можете смотреть им в глаза, не краснея? Качаловы и Москвины играют всё, что хотят, захватывают себе лучшие роли, а вы молчите и трусливо кланяетесь им в коридорах театра! Проснитесь! Протестуйте! Вдруг дверца одного из кабинетиков уборной, щелкнув задвижкой, отворилась, и передо мной во весь свой рост встал Станиславский. Зловещая, метерлинковская тишина воцарилась в уборной. Подойдя ко мне вплотную, Станиславский долго и молча рассматривал моё побелевшее, задранное кверху курносое лицо. Затем он взял меня за ворот моей тужурки и легко приподнял на воздух. Когда мои глаза оказались на уровне его лица, он грустно и со вздохом сказал:

— Вы язва нашего театра, — и, опустив меня на пол, не спеша вышел из уборной.

С тех пор революционер во мне замер на многие годы...»

Однако можно представить, как тяжело было свободному духу, метущемуся сознанию и растерзанному нервному подсознанию художника совмещаться с идеологемами и гнетущими требованиями переломного времени. До этого революция, я имею в виду классовое сознание, которое выдвинула на первый план диктатуру пролетариата и вообще классовый подход к художественным произведениям, спутала все карты для художников, воспитанных Серебряным веком. Приведу маленький пример. В 1928 году, как раз, когда Михаил Чехов покидает родину и уезжает в Германию, идёт и дискуссия о «Белой гвардии» Булгакова во МХАТе. И эстетические противники Станиславского и Булгакова обвиняют в предательстве революции МХАТ, Станиславского и, прежде всего, Булгакова-автора. Маяковский называет его чуть-ли не предателем, изменником, тот самый Маяковский, который вот-вот застрелится, потому что сам не выдержит лжи. Тоже трагическая фигура, весьма и весьма. Гигант, талантище, но пошёл в услужение дьяволу. Так вот, Булгаков отвечает Мейерхольду страшным по своему содержанию ответом. Он в одном из своих произведений описывает смерть Мейерхольда, который упал якобы с колосников. В какой-то своей постановке, погрязшей в формализме, Мейерхольд падает с колосников и разбивается насмерть. Это всё пишет Булгаков, в художественном произведении. Представьте себе Мейерхольда, который читает о себе такое из уст Булгакова. Легко ли психологически, лёжа на диване читать о собственной смерти? Так вот один художник при жизни умерщвляет, делает трупом другого художника. То есть вдумаясь: до каких степеней восходит эта неумолимая классовая борьба, взаимная ненависть эстетических противников?!

Теперь я задаюсь вопросом. Я лично: «А кто бы лучше всех поставил в театре «Мастера и Маргариту»? Станиславский? Нет. Мейерхольд! Только Мейерхольд! А если бы ещё Чехов Миша сыграл Мастера... Вы понимаете этот абсурд? Они в одной стране, но как художники, настолько крупные, настолько серьёзно себя выявлявшие себя в истории и культуре, эти гении оказываются по разные стороны баррикад!.. В результате Мейерхольд теряет свой театр, и Станиславский пытается его спасти, не смотря на всё, что творится вокруг. Вот он – подвиг во время террора. Вот поведение великого достойного русского интеллигента. Сказать «Мейерхольд театру нужен!» и умереть.

Почему Михаил Чехов уехал из советской России до всех этих жутких событий? Да потому и уехал, что понимал, в каких катаклизмах придётся ему участвовать. Выживание Дон Кихота, за которым охотятся с одной стороны - сталинщина, с другой - гитлеризм.

В 1928 году Михаил Чехов уезжает из страны, где 11 млн человек скоро оказываются под Большим террором, 4 млн казнено, смерть, смерть, смерть... Потом Великая Отечественная война, которой могло бы не быть, если бы не договор Сталина с Гитлером по разделу Европы. Ещё 42 миллиона погибших. В каждом из нас проговорилось время, но нашим предкам выпало, как никому, стоять ежеминутно не на жизнь, а насмерть.

Повторяю, как выжить в этой мясорубке истории художнику, имеющему идеалистическое мирознание? Как выжить просто честному человеку? Доброму человеку, милейшему человеку. Почитайте его письма друзьям, коллегам. Образ добрейшего, милейшего человека, который так мало прожил. Что происходит с ним? Он мечется. Он едет сначала в близграничную Латвию, затем Берлин, где он объясняет свой невозврат на родину тем, что он хочет заняться немецкой речью и изучить немецкий театр. И всё то, что ему в немецком театре покажется интересным, он хочет привить русскому театру. Можно задуматься, ведь в это время, в полной форме в Германии творит Брехт.

Что ему безумно хочется, так это создать свой театр. Он спускается чуть ниже, в Чехию. Его все любят, ему обещают. Просят прислать смету. Получает ответ. Он работает на идею своей жизни. Пишет письма Масарику, получает поддержку Карела Чапека... Он работает, до деталей прописывает своё предложение. Ему кажется, что всё на мази. Но - отказ, хотя он прошёл все инстанции. Дальше он мечтает покорить Париж, но ничего так и не возникло. Удары судьбы сыпались на него. Он был невероятно чувственным человеком, чувствовал жизнь всей кожей. Нервный человек был. Святой и нервный. Париж, Лондон. Всё мимо. Непробиваемые.

Голливуд. Он понял, что театр не получится. Вдруг - кино? Но тут хотя бы слышали про Станиславского, и наступает полусчастливое время, когда на волне любви к Станиславскому и к Чехову Антону, люди его заметили и ахнули от Мишиной энергетики, интеллекта, техники актёра. Американцы всегда хорошо реагировали на его лекции по технике актёра. Он снабжал их различными элементами, упражнениями, этюдами. Его принимали очень по-доброму и человечно. Это вселяло в него некую уверенность. Ведь ему внимали мировые звёзды, и они учились у него, великого русского актёра.

Но счастья всё нет. Потому что нет своего русского дела. Театра, где бы он мог ставить русскую классику. Он не мог совпасть с американским образом жизни полностью. Тут подступают болезни, сердце. Он умирает в очень раннем возрасте, в 1955-м году. Уходит такая махина живая. Он всегда на сцене концентрировал внимание на себе.

Но его главное поражение, что он так и не создал своего театра. Театра большого стиля. Театра формы и театра-храма. Он был до мозга костей Актёром.

Назвав свою лекцию «Михаил Чехов и современный театр», я рискую дважды: во-первых, Михаил Чехов абсолютно непостижим, а во-вторых, «современный театр» во всём объёме нам неизвестен. Значит ли это, что говорить на эту тему нельзя?.. Мне кажется, наоборот: причина проста, ибо театр и опыт Михаила Чехова и есть на самом деле «современный театр» и этот «современный театр» в моём случае не есть какой-то абстрактный театр вообще, а вполне конкретный, сформировавшийся за три с половиной десятилетия могучий театр под названием «У Никитских ворот». В этом театре поставлено около двухсот опусов в самых разных стилях, на разных театральных языках, и мне думается, пришла пора проанализировать сделанное и задаться вопросом: а есть ли у нас, в нашей практике, какая-то своя школа, имеющая свои отличительные черты. Если школы нет, то и театра нет. Нет труппы, нет единства взглядов на жизнь и искусство, значит всё зря. Всё мимо и всё впустую.

Однако наше дело не гаснет, с каждым сезоном приобретает новую мощь и потому требует самоосмысления. Хватит просто выходить на сцену к переполненному залу, тратиться и получать цветочки в конце. Хватит надеяться на толпу всеведущих критиков, которая де придёт к нам, изучит нас и сделает свои потрясающие ослепительные выводы. Не придёт. Тем более, тогда мы не то, что хотим, мы обязаны встать на свою базу, чтобы раз и навсегда закрепиться на ней. Чтобы окрылить себя для дальнейшего полёта.

Этой художественной базой — ещё раз повторяю, настал момент объявить о том всеуслышанье — для меня является творчество гениального русского актёра Михаила Чехова. Наша разъятость во времени ни о чём не говорит. Потому как речь идёт о прямом сопоставлении наших художественных явлений, об их общих чертах, а так же о том, что, к сожалению, потеряно или даже забыто в нашей сегодняшней театральной культуре. Так давайте разберёмся для начала, что за явление это чудо, называемое «Михаил Чехов» и прикинем мысленно, чем конкретно он нам близок.

Михаил Чехов с его неукротимой жаждой игры во всех театральные жанрах служит образцом актёрского изъяснения, в котором стихия и интеллект срастались в отчеканенную форму, буффонство и страсть переливались в искромётном поведении персонажа, на наших глазах в лёгкую бронзовевшего в строгих позах и монументальных застываниях.

Разве наши «фиксации» из другой оперы?

То, что мы называем «правдой существования», великий артист постоянно перемежал с улётами в какие-то другие пространства, далёкие и от сюжета пьесы и от «предлагаемых обстоятельств», однако тотчас возникали и так называемые «возвращения» в авторские миры, отчего реальность как театральное видение только обогащалась. Какой же смелостью надо было обладать, чтобы зритель верил в несущественное, ждал несусветного, восторгался несусветным!.. Например, рассказывая о своём фантазмагоричном Хлестакове, Михаил Чехов, с одной стороны «постарался найти оправдание всему тому, что делает Хлестаков (ибо нельзя сыграть ни одного образа, не простив ему его недостатков и не найдя того первоисточника их, в котором они, как это ни кажется странным, чисты и непорочны)», а с другой стороны, ориентируясь на гоголевское осознание своей работы и «влияние режиссера» — в данном случае самого Станиславского, «весь этот материал отправил в «подсознание» (так говорят актёры нашего направления) и по прошествии известного времени я получил того Хлестакова, которого Вы видели». (Из письма С.С. Димант, Москва 26.12.21 год).

Тут нам особенно интересны два момента.

«Отправил в подсознание»- до чего чёткое объяснение своего творчества!.. Теперь спросим себя: как часто, работая в сегодняшнем дне, мы «отправляем в подсознание» предложенные режиссёром роли. И вообще— умеем ли, готовы ли к такого рода работе?

Второй момент - как бы мимоходные слова Михаила Чехова - «так говорят актёры нашего направления».

Это что же за направление такое?.. Ясно, что особое, отличающиеся чем-то от общепринятой школы.

Общепринятой школой МХТ была система Станиславского. И Михаил Чехов был её горячим сторонником и проповедником. Это определённый факт. Однако «когда обострилось моё восприятие», пишет Михаил Александрович, «я особенно ярко и глубоко пережил всю ложь «прямых и простых» психологий». На что намёк? На кого? И что конкретно таит фраза «Когда обострилось мое восприятие»?

Под «прямыми» психологиями подразумевались «маски», дававшие однозначный образ. Миша будто стесняется своей чистоты и милоты, он с юных лет начинает жить всеопределяющей внутренней жизнью,- тем, что мы называем «поисками духа», на которые способна только глубокая истовая душа.

Эти поиски духа определяют всю его жизнь, до самой смерти, без этого постоянного процесса невозможно понять его творчество. Вот как он сам рассказывает о себе:

«Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлениях примирить эти противоположности вовне, изживание противоположностей внутри и, наконец, моё увлечение в юном возрасте Достоевским— всё это создало во мне особое ощущение по отношению к окружающей жизни и людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, болезненное и здоровое, великое и малое как некие ЕДИНСТВА. Я не требовал от хорошего человека только хороших поступков и не

удивлялся злой мимике на красивом лице, не ждал примитивной правды во что бы то ни стало от человека, словам которого привык верить, и как-то понимал его, если он лгал. Наоборот, меня раздражала прямолинейная «правдивость», «искренность до конца», беспредельная «поэтическая грусть» или «презрение к жизни без малейшего просвета». Я не верил ПРЯМЫМ и ПРОСТЫМ психологиям...»

Остановимся на этом месте длинной цитаты, чтобы распознать, каков был трамплин для дальнейшего прыжка.

Ставка на сложное постижение любой роли у Михаила Чехова была, можно сказать, маниакальной. Она требовала полнейшей физической и интеллектуальной САМООТДАЧИ уже на ранней репетиционной стадии. Медлительность была не свойственна его художественной личности, которая силилась сходу преодолеть барьер, а для этого необходима была скорость внедрения в творчество, которую ни в коем разе не следует путать с торопливостью в работе.

Говоря с восхищением о Станиславском, М. Чехов упирает на его умение разбудить спящего актёра, воззвать его к энергетическому «желанию художественного самовыявления».

«...благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я нажил всё, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью». И далее, конечно же, самое важное признание: «Правда, я стремительно неся к душевному кризису, даже к нервной болезни...».

Итак, актёр, по Михаилу Чехову, - это некое взрывчатое вещество или, лучше сказать, существо. И при этом некий чистый ангел, явившийся к нам с единственной благодарной целью – творить неведомый мир.

«Эка невидаль!»- восклицаем мы, когда смотрим на что-то устаревшее, привычное, отштампованное... Но «невидалью» является и всякий спектакль, показавший своё уникальное визуальное лицо. Михаил Чехов был участником несметного количества таких представлений. Начав в Суворинском театре с роли царя Фёдора и заслужив за её исполнение поцелуй отца, Миша, по примеру режиссера В.С. Глаголина, игравшего Хлестакова НЕ ТАК, КАК ВСЕ, тоже стал играть НЕ ТАК, КАК ВСЕ.

А как? Как?

«Как жаль, что русские актёры в большинстве своём до сих пор ещё мало любят и ценят форму. Правда, им трудно искать её. Им не хватает специальной для этого подготовки».

Исходя из этого своего вывода, Михаил Чехов сначала накапливает собственный актёрский опыт в профессии, а затем, уяснив для себя главное НАПРАВЛЕНИЕ приступает к созданию школы, получившей в будущем имя «Школа Михаила Чехова».

«Как часто приходится слышать от актёров: «Зачем мне ЗНАТЬ, что такое форма, стиль и пр.? Если я талантлив, мой талант подскажет мне и верный стиль, и нужную форму. Теоретические знания способны только убить мою непосредственность»,— Михаил Чехов всегда гневался на такую позицию, считая такую игру бескультурной.

В связи с этим, разрешите объявить и мою точку зрения на актёрское искусство: я не приемлю так называемую «игру нутром», столь распространённую в русском театре, ибо «нутро», не облечённое в форму да ещё чаще всего малоуправляемое изнутри, из мозгового и мышечного центра, ведёт к тому, что зовётся провинциальной, сугубо безвкусной, хотя, бывает, и яркой, напористой «выдачей». Одной органики мало!.. Одного партнёрства мало!..

Одного, пусть честного, «с выражением» исполнения на сцене текста красивыми голосами - мало!!!

Вот тут-то и возникает школа Михаила Чехова, которая отнюдь не противостоит системе Константина Сергеевича, а РАЗВИВАЕТ её. Именно РАЗВИВАЕТ, и ничто иное.

Но тут же вопрос: в какую сторону?.

Для меня ответ ясен— в сторону Мейерхольда.

Мечта Чехова играть в постановках Мейерхольда была неизбывной и осталась невыполнимой. Тут нельзя говорить: «К сожалению». Тут надо бить в трагические колокола. Эти два гения могли обогатить театр как таковой ослепительными шедеврами. Не случилось.

Они шли навстречу друг другу, но реальность исторического социума разорвала их отношения. Они встретились в Берлине, затем не вышло в Париже, далее в Риге! И уже было договорились о возвращении М. Чехова в Москву— это было во второй половине 1928 года. Однако после отказа на зовы и от участия в московских проектах Михаил Александрович получает словесную пощёчину от Зиновки Райх: «предатель», и мост вмиг был разрушен.

Впрочем, если сузить случившееся с исторической точки зрения (а как ещё сузить нам, сегодняшним), этот разрыв был закономерным, объяснимым и вполне прогнозируемым. Можно не сомневаться, вернись тогда М. Чехов на родину, в году 1937-ом или 1939-ом (когда хранителя людей искусства - Станиславского не стало на свете), один гений пошёл бы к стенке вослед другому.

Суть в другом. Михаил Чехов как художник, как творец, протянул мост между Станиславским и Мейерхольдом – их система и метод нашли в Михаиле Чехове некую сопряжённость— он боготворил обоих, несмотря на то, что они были эстетические противники. К системе К.С. он прибавил изобретения по актёрской технике и с этой своей актёрской техникой он с несомненным успехом внедрился бы в язык и стили Мейерхольда. На Михаиле Чехове театр переживания перекрещивался с театром представления. Влекла поэтика, и потому идеалист и романтик Михаил Чехов мечется всерьёз — в сторону Штейнера с его антропософией и в сторону Андрея Белого с его поисками духа в космическом пространстве. Этот гвоздь Михаил Чехов забил в своё сознание по собственной инициативе. Штейнер влиял, Белый гипнотизировал... Не то, что бы Михаил Чехов попал под их «тлетворное» влияние, как это оценивала уже взрослая к концу 1920-х годов пролетарская совкультура, а, скорее, он сам привёл себя под своды совсем других богаделен, далёких от официоза и разрушительных для большого русского искусства.

Андрей Белый имел формирующую окружение харизму, — оно тотчас превращалось в кружок, салон, некое псевдоподполье, если хотите, ложу. Он умел завлекать людей разного сорта, но когда под его пресс попадал талантливый человек, в данном случае суперталантливый, такой, как Миша Чехов с его нервностью, порывом к высшему, неземному, подсознательному, вырваться из-под художественной воли Бориса Николаевича Бугаева не было никакой возможности. Окультистские теории штейнерства плюс мощь и свобода эрудиции Андрея Белого захватили впечатлительного актёра, повели за собой... Уже не только театральные учителя — Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд «обрабатывали» нашего идеалиста и туманили его мирознание, но ещё были силы таинственные, могучие, подпирающие его крылья для полета в макропространство. Эти кружковые занятия отнюдь не испортили внутренние миры артиста. Наоборот, вдохновили на ещё более острое лицедейство, искания как бы заряжали Артиста на всё новые и новые сценические изъятия.

С ним стало тяжело играть, потому что он наглядно переигрывал партнёров. А. Белый учил новому отношению к тексту, твердил о театральности букв, которые через актёра должны находить в каждом слове свою пластику. Это то же, что я в своей практике называю «звукоречью». Вы тысячу раз слышали от меня это слово — теперь знайте, откуда оно идёт. Андрей Белый предлагал открыто ритмизовать фразы, голосовая партитура которых должна быть расписана и выполнена. Уроки А. Белого М. Чехову сделались полезны чрезвычайно.

Почувяв свою чуждость наставшему времени, Михаил Чехов испытывает новый внутренний кризис и, в конце концов, делает свой окончательный выбор — становится невозвращенцем с Запада в народную совдепию. Это был подвиг великого русского актёра, которому теперь предстояло завоевать мир. И он сделал это!

Но вернёмся к школе Михаила Чехова.

В основе его доктрин было достижение, я бы сказал, синхрона души и тела артиста. Возвышенная душа должна была парить вместе с плотью, но, если душа как-то работала благодаря своим усилиям, то тело артиста в творчестве практически не участвовало. Михаил Чехов разработал целую систему УПРАЖНЕНИЙ, с помощью которых расслаблялись мышцы, обреталась поразительная лёгкость движений, игра тела входила в единство с игрой ума и этим достигалось самое главное качество - СПОСОБНОСТЬ К ИМПРОВИЗАЦИИ.

Здесь я мог бы указать на корреспондирующую с мейерхольдовской биомеханикой связь Михаила Чехова с подсознанием уже не только в духовном, но обязательно психофизическом выражении - с пластикой. Это было безусловным открытием в своё время. Искусство жить душой и телом имело главный секрет или ключ — подчинение каждого мига на сцене ритму, ритму и ещё раз ритму... Сам Михаил Чехов нередко снабжал свои роли диковинной пластикой, столь же выразительный, сколь и оправданной. Бывало, Чехов пушинкой носился по сцене, а бывало, так тормозил странные движения, что его тело казалось гуттаперчевым. Оно жило по своим, никому неизвестным законам, соотносясь и с акробатикой, и с так называемым «психологическим жестом» — самым знаменитым терминологическим открытием Михаила Чехова. Он был придуман с целью воспламенить волю актёра, придать окраске и чувствам действенную внутреннюю силу. Избавиться от анемии можно только пробудившись для выполнения какой либо цели на сцене. Когда «жестикулирует наша душа». И дело тут не столько в пантомимическом качестве игры, о котором толковал в Серебряном веке князь Волконский, сколько в опорном интересе как Мейерхольда, так и Михаила Чехова, к *comedia del arte*.

Для краткости разговора хочу отослать вас к своей программной статье «Этюдить!», в которой нет ссылок на Михаила Чехова, зато есть ссылки на К.С., что, впрочем, не лишает её смысла, просто в то время, когда статья готовилась к печати, я ещё не обладал в достаточной степени практическим опытом, - в Театре «У Никитских ворот» в тот момент воспитание актёра нашей школы было в самом разгаре.

Мои сегодняшние восклицания и призывы достичь СВОБОДЫ изъяснения в состоянии «*anima allegro*» известны «У Никитских ворот» абсолютно всей труппе. Но мало кто знает, что именно Михаил Александрович Чехов придумал неологизм «восторгание» - не восторг, а «восторгание» - не как чувство, а как концепцию игры на сцене в любой пьесе в любом жанре. «Радостная душа» или, в другом переводе «Состояние внутреннего ликования», — вот с чем выходил на подмостки Миша, Мишка, Михаил Александрович, — с той же, как говорится, «*anima allegro*» выходим на сцену и мы, актёры школы Театра «У Никитских ворот».

Может быть, это сопоставление кому-то кажется надуманным или нескромным, — в таком случае всю ответственность я беру на себя, ибо многие годы, целые десятилетия, я таил своё

режиссёрское *credo*, почему – уже объяснил, мне не хватало нескольких десятков спектаклей, чтобы результаты стали очевидными. Не будучи склонен к самооценкам, я всё же хотел бы обозначить близость к методу Михаила Чехова, с наибольшей убедительностью и полнотой выраженного в его основополагающем труде «О технике актёра».

Я же со своей стороны осмелюсь примкнуть к этому театральному «евангелию», которое зову прочесть от корки до корки, дабы уложить в здоровой актёрской голове сие сокровище русской театральной культуры.

Теперь стоит сказать, кто же, по моему предвзятому мнению, являет собой Михаила Чехова (или его часть) в приближенном виде, говоря условно, на современной сцене. Кто способен был подниматься до его высот, показывая из роли в роль ту же степень могучего мастерства и актёрской техники, чтобы мы, сегодняшние, могли тайно отметить: вот Михаил Чехов, но не подлинник и не подражание, а та же сила воздействия, та же магия артистической личности. Кого с ним можно сравнить по масштабу художественного изъяснения. У кого ТА ЖЕ школа?..

Мой список, к сожалению, будет короткий. Но, как я уже извинительно сказал, это МОЙ список.

На первое место я ставлю Аркадия и Костю Райкиных. Их непревзойдённое качество — всегда высший класс актёрской техники.

Далее, но не ниже (поскольку он для меня первее первых) — это Сергей Юрский. Пред ним преклонялся и преклоняюсь. Боготворю. На той же высоте для меня творчество Андрея Миронова с его лёгкостью, свободой мышц и энергетикой.

На третьей позиции сразу трое — Александр Филиппенко времён наших совместных работ в студии «Наш дом» и над «Мёртвыми душами»... Геннадий Хазанов во всём своём эстрадном величии (гений импровизации, например) и Роман Карцев, Артист безупречный в правдивом гротеске - самом трудном театральном жанре.

Добавляю ещё троих великих Мастеров — Олега Табакова (роль Сальери в моём «Амадее» была исполнена гениально), Евгения Евстигнеева (достаточно одного «Голого короля» в старом, то есть молодом «Современнике») ...

Есть ещё один недостижимый Актёр из Санкт-Петербурга — Сергей Мигицко, посмотрев его в роли Городничего, Михаил Чехов, уверен признал бы его фантастический талант.

Это всё звёзды. Их свет негасим.

Теперь самое легкое. Найти в Театре «У Никитских ворот» незвёздных, но смею надеяться, больших мастеров нашей школы, которые, будучи уже замеченными, замечательны как раз тем, что восхищало Михаила Александровича в коллегах. В своё время он писал: «Причина всех зол театральных — в актёре... Все художники знают свои ИНСТРУМЕНТЫ, ОРУДИЯ, все изучают их, учатся правильно ими владеть. Актёр же не только не учится этому, он даже не знает, что есть у него инструмент, есть орудие, которое так же, как скрипка, как кисть или краски, должно быть изучено, познано и ПОДЧИНЕНО обладателю, то есть художнику. Что мыслит скрипач, например, в том процессе, который он знает как творческий? Он мыслит три вещи в нем: «Я», «мой инструмент», «музыкальная вещь перед мною». Актёр в своём творчестве мыслит ДВЕ вещи: «Я» и «моя роль». В этом «Я» слито в хаосе и незнании своего инструмента, могущего быть отделенным от «я», и незнание «Я» как того, кто бы должен ВЛАДЕТЬ ИНСТРУМЕНТОМ. И, если скрипач или художник ИЗВНЕ получают свои инструменты, орудия, то актёр его носит В СЕБЕ: он сам инструмент свой и первоначально слит с ним».

Так вот, без всякого риска, будто я что-то преувеличиваю, могу заявить, что в труппе «У Никитских ворот» на четвёртом десятке лет существования театра вылупилось огромное ядро артистов — молодых и зрелых, которых можно судить по самому высшему счёту, то есть по меркам Михаила Чехова. Не буду дразнить фамилиями, но у нас имеет место в труппе целая плеяда мастеров, которые демонстрируют на нашей сцене Вашу школу, Михаил Александрович!.. Это не самохвальство, это констатация того, что есть на самом деле. Пусть кто-то не согласится со мной, пусть озлится и лопнет от зависти... Но я сегодня обращаюсь не к ним, не к нашей слепоглухонемой критике и даже не к нашей драгоценной публике, которая как раз нас чувствует и понимает, как никто (иначе почему у нас аншлаги 36 лет подряд?)... Я обращаюсь к Вам, Михаил Александрович Чехов, ибо от Вас я взял, что мог, и теперь — Бог нам судья!.. А наш театральный Бог, сегодня я открыл свой секрет, это Вы.

Выдающийся педагог ГИТИСа, великая последовательница великого Станиславского Мария Осиповна Кнебель, давшая короткое, но глубинное исследование творчества Чехова-актера («Литературное наследие». В 2-х томах. Вступительная статья) отмечала: «Не только товарищей-партнёров, но и критиков Чехов повергал в смятение». И рассказывала о чуде: «В мемуарах и свидетельствах тех, кто с Чеховым играл, можно наткнуться на противоречивые сведения даже о том, какого цвета были у него глаза — они были разными в разных ролях. Что это? Дар перевоплощения? Невиданная сила актёрской выразительности? Я думаю, и то и другое». При этом удивлялась: «во внешнем облике не было ни одной черты, которая намекала бы на его гениальный актерский дар. Небольшого роста, очень худой, курносый... Тусклый голос, немножко прищёпывающая манера говорить».

И вдруг возникала личность, устремлённая к познанию своей творческой природы, схватившая из лекции К.С. Станиславского формулу «от сознательного к подсознательному» и доведшая её — через нервность, психозы, депрессии — через всю оставшуюся жизнь до главной доктрины своего мастерства.

Жанр Михаила Чехова — трагикомедия. Что бы он не играл. Какого бы автора не представлял. Психотехника актёра развивалась от роли к роли — от старика Кобуса («Гибель надежды») — в этом образе 22-х летний Миша потрясал, всем казалось, что ему 200 лет или больше, — затем святочный Калёб — совершенно другой старик («Сверчок на печи»), нежный, сентиментальный, потом Фрэзер в вахтанговском «Потопе» — почему-то с еврейским акцентом. Почему? «Не знаю, Женечка!» — был ответ Миши Вахтангову. И опять-таки многозначительный комментарий на сей счёт Станиславского (он присутствовал на генеральной репетиции): «Это подсознание».

Да, да, именно оно, в те времена, до Фрейда, до гипертрофированной моды на его открытия, в русском театре шло распознавание человека путями интуитивными, неизвестными, при том абсолютно верными.

Мы должны быть благодарны нашим великим предкам за их откровения, посланные нам лично, — иначе зачем мы перебираем канувшее в прорву времени мимолетное искусство.

Михаил Чехов преображался в десятках, сотнях образов, и даже роли, которые он не сыграл, — Лир и особенно Дон Кихот — будучи его невоплощённой мечтой - говорят нам о гигантизме этой фигуры в театральной истории.

Был ли Чехов аполитичен?

И да, и нет. Тяга к искусству, к чистому искусству, в нём преобладала надо всем — ему было всё интересно: и валять дурака с Вахтанговым, когда они оба играли со спичкой и бутылкой или менялись образами «учёной обезьяны», живя вместе в номере гостиницы (доходило до

драки!). Озоровать и доводить своё трюковое озорство до виртуозности, до лёгкости исполнения — часть важнейшая в чеховской и вахтанговской актёрской школе. В Театре «У Никитских ворот» я так же призываю «буффонить», приветствую актёрское хулиганство, но ругаюсь, когда оно переходит все границы и начинает отнимать время от репетиций, то есть мешает серьёзной работе.

А серьёзная работа тотчас превращала Мишу в «стойкого принца», фаната «музыкальности и пластичности речи» — роль Аблеухова в «Петербурге» Белого — тому свидетельство. Он мучился от алкоголя, мучился без алкоголя, страдал от преподавания, страдал без преподавания... В его бурных красноречиях мы не найдём имен — ни Ленина, ни Сталина, ничего о большевизме или царском гнете... Он вроде бы отрешённый, этакий сумасшедший по поводу театра, и всё... Но вот вам Аблеухов, — и в этой работе над образом сенатора совсем другой Чехов, — по меткому выражению М.О. Кнебель, он демонстрирует здесь «глубину социального прозрения». Никакой аполитичности! «Актёру необходимо социальное чувство».

А я о чём талдычу при делании своих постановок? Все ли наши актёры – граждане своей страны?! Квасными патриотами быть легко, друзья мои, а вот гражданами...

«Этот человек, похожий на летучую мышь, был наделён огромной властью — Аблеухов держал в руках «горящую империю» и не собирался отдавать власть, данную ему монархом. Говорили, что чеховский «Аблеухов похож на Победоносцева, — пишет М.О. Кнебель, — Возможно, «совиные крылья» этот сенатор тоже простирал — над своим роскошным, но прогнившим домом. В нём были и сила, и зловещая властность, и страх, и нежность к сыну, но во всём этом — обречённость, историческая обречённость, близость конца».

А дальше у Чехова был сухово-кобылинский Муромский в трагикомедии «Дело». Я спрашиваю: Сухово-Кобылин аполитичен? Муромский — полная противоположность Аблеухову, — он добр и открыт в мире тотального зла, в мире коварства и насилия. В схватке с Варравиным дряхлый старик Муромский-Чехов падал и, лёжа на полу, срывал с себя ордена...

М. Чехов называл актёров «рыцарственными слугами пьесы». Он однажды спросил Мейерхольда:

— Всеволод Эмильевич, в чём суть вашего метода?

— Я хочу показать основное.

Тот же вопрос был задан Станиславскому.

— Константин Сергеевич, а суть вашего метода в чём?

— Я хочу выявить главное.

Две разные системы, а ответ тот же. Это заставило Чехова задуматься о «слиянии этих двух характернейших тенденций русского театра – воображение Мейерхольда и психологизм Станиславского — откроют, я думаю и надеюсь, прямой путь, на который русский театр, как мне кажется, ГОТОВ вступить, чтобы в будущем добиться триумфа» (М. Чехов. «О природе русского театра»).

Эту готовность, смею утверждать, в Театре «У Никитских ворот», мы как раз в меру сил демонстрируем. Что ещё сближает меня с Михаилом Чеховым?

Он родился 16 августа 1891 г. у Александра Павловича Чехова и Натальи Александровны Гольден. Полукровка? Да ещё какая — золото это самое «голд»!

И вот изумительно точное пророчество Антона Павловича в письме к сестре Мирии Павловне — год 1895-ый, февраль значит, Мишке четырёх лет ещё нет. «Третьего дня я обедал у Александра... Его сын Миша удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность. Я думаю, что из него выйдет талантливый человек».

Пророчество сбылось. Поразительно!

Племянник дядю не подвел.

А 7 июля 1904 года (Мише на тот момент 12 лет 11 месяцев) он встречается с отцом на вокзале гроб с телом гениального дяди, прибывший в вагоне с надписью «Устрицы» из Баденвейлера.

В августе 1907-го, когда исполняется Мише как раз шестнадцать, он поступает в театральную школу при Суворинском театре (не из него ли родной БДТ) и...

И - понеслось!.. Роли, рольки, ролищи... Сыгранные и не сыгранные. К примеру, хотел играть Левшу у Дикого в спектакле «Блоха» по Лескову. Жаль не сыграл! Ведь было бы гениально!

«Покой нам только снится»... Перечень сыгранного Михаилом Чеховым за всю его творческую жизнь потрясает своим безмерным количеством. А ведь была ещё и огромная, так же успешная работа в кино. И писание писем по сотне адресов (почитайте хотя бы его переписку с Добужинским!). И, наконец, писание книг о театральном искусстве, о мастерстве, беседы и лекции на встречах с коллегами в России, Европе и Америке...

Он поставил перед собой на колени Голливуд, аплодировавший его школе и по сей день помнящий о ней.

А до этого была грандиозная по счастью труда и болезненности история с МХАТом-2-м, выезд на лечение в Германию и попытки Луначарского любой ценой выманить Чехова назад. Но Чехов неумолим. Он объясняет коллективу МХАТ-2-го своё отсутствие так: «Оставаться в театре в качестве актёра, ПРОСТО играющего ряд ролей, для меня невозможно, потому что я уже давно изжил стадию увлечения отдельными ролями. Меня может увлекать и побуждать к творчеству только ИДЕЯ НОВОГО ТЕАТРА В ЦЕЛОМ, ИДЕЯ НОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА».

Но вот телеграммный ответ Главискусства за подписью товарища Свицерского: «Новом театре отказать».

Как отказать? Как же можно Михаилу Чехову «от-ка-зать»?..!

Ещё как можно!.. А.В. Луначарский всё же отстаивает своё: «Чехов хочет очень углублённого, проникновенного, трепетного, возвышенного театра».

— Отказать!

«Чехов всегда живёт в атмосфере этого высокого и прекрасного, по крайней мере, своего творчества. Ему мерещатся большие обаятельные образцы, спектакли какой-то великой значительности».

— Отказать!

«Что же хотите, нет у этого человека того понимания реальной окружающей действительности, которое необходимо для реалистического публицистического театра. Но разве от этого Чехов как артист становится для нас менее ценным?» И всё равно:

— Новом театре отказать.

Могуч дух праведника. Могуч и непобедим его гений.

Михаил Чехов, пишут немецкие газеты, на два года заключил контракт с самим Рейнхардтом, — это и спасло его, и угробило в Европе.

Начинается совсем новая жизнь Артиста, новые скитания по городам и весям...

Таиров: «Швыряться Чеховым — преступление»

Станиславский: «Если ему дадут выполнить мечту о классическом театре, он тотчас вернётся, но из своего театра (имеется в виду МХАТ-2-ой. Прим. М.Р.) он признаёт только небольшую группу».

Тем временем наш Артист в Вене играет в пьесе «Артисты» в постановке Макса Рейнхардта. На немецком языке. И справляется! Имеет большой успех.

Но всё равно – своего театра нет. Нет и счастья. Из Берлина он спускается в Прагу, просит субсидий у президента Чехии Масарика, получает поддержку от Карела Чапека и... снова отказ. Тогда он снова бросается в Берлин, к тому же Рейнхардту и ставит «Двенадцатую ночь» в еврейско-ивритской «Габиме».

О-оо, тут остановимся. Ибо пусть сам Михаил Александрович расскажет о своей работе с артистами, жившими на святой земле:

«Удивительный народ габимовцы! Сколько сильных, но противоречивых элементов сочетается в них: фанатизм служения и холодная рассудочность (во всём, даже в подходе к художественной работе); неразрывная дружба и несмолкаемые споры (не ссоры); полная открытость ко всему новому в театре и замкнутость, преследование каких-то неясным им самим «своих» целей. Общая атмосфера их переживалась как напряжённая, волевая, активная.

Габимовцы народ тяжёлый физически и душевно. (Вспомните «Дибук»). Древнееврейский язык (непревзойдённый по своей магической силе, трагизму и красоте) мало пригоден для любовных монологов Оливии. Как при таких условиях ставить и играть «Двенадцатую ночь»? На первой же репетиции я поставил перед моими друзьями этот вопрос. Габимовцы зашумели, заговорили все сразу (на двух языках — на русском и древнееврейском), замахали руками, каждый в своём ритме, в своём темпе. Ловко ловя в воздухе руки собеседников, они быстро решили вопрос, и все разом обернулись ко мне. Один кричал с угрозой: «Если нужна лёгкость, то сделаем, что нужна лёгкость!», другой убеждал меня по секрету, чтобы я не соглашался ни на что, кроме лёгкости, третий, приложив свою пуговицу к своей, говорил с упреком «Что значит?» (Как будто я уговаривал их быть тяжёлыми). Те, кто стояли близко ко мне, кричали, другие подальше, делали знаки руками и глазами, что, мол, лёгкость будет! Шум перешёл в восторг, новая задача сразу увлекла всех, мы тут же перецеловались и, пошумев ещё немного, уселись за большой стол. Наступила тишина. Габимовская, напряжённая тишина...

Упорно, фанатично и тяжело габимовцы добивались лёгкости. И добились! Такой трудоспособности я не видел нигде, никогда и ни в каком театре. Если чудо может совершиться одними земными средствами, то здесь оно совершалось на моих глазах. Мескин, например, тяжёлый, как из бронзы вылитый человек, обладавший таким низким голосом, что подчас, слушая его, хотелось откашляться, порхал по сцене лёгким пузатеньким сэрмом Тоби и рассыпал шекспировские шуточки и словечки, как будто они и написаны-то были на его родном языке. Барац, маленький, но грузный человек, ходивший на пятках, стаптывающий даже резиновые каблуки, став сэрмом Андреем Эгьючиком, всех удивил,

заставив сделать открытие: «Смотрите, Барац на цыпочках!..» Хохот, веселье, возгласы!.. С каждым днем шекспировская комедия, преображая участников, росла, вскрывая свой юмор и обаяние»

Я дал этот длинный пассаж, чтобы мы почувствовали, с каким упоением репетировал за границей великий русский актёр и режиссёр. Что его приводило в «восторгание». Не так ли и мы должны уметь работать, не так ли и мы должны добиваться этой самой труднодоступной Лёгкости?..

М. Чехов пишет далее: «После работы атмосфера разряжалась: габимовцы пели мне свои песни — свадебные, синагогальные и, наконец, из «Дибук»... Я слушал их, и мне чудилось: кто-то ПРИЗВАЛ их в эту минуту и поёт через них, и говорит, и плачет, и как бы хочет разбудить певцов, но они заснули давно, девятнадцать с половиной веков назад, и пение уже не будит их. И чем веселее становился напев, тем сильнее подступали слёзы, и подчас я не мог сдержать их. Полные неведенья, но любовно смеялись габимовцы над моими слезами.»

Ох, эти слёзы!.. Мечтой о новом театре пронизана вся жизнь Михаила Чехова. С ней, из-за неё он покинул родину, с ней, с этой самой мечтой о Гамлете по-русски и для русской публики он ринулся в Париж.

Здесь, в окружении сомнительных типов, болтунов и всякого рода активных недотеп, Михаил Александрович испытал провал за провалом, так и не сумев победить и заразить искусством публику, желавшую отвлекаться и развлекаться. Денег на новый театр снова не было. Даже Ротшильд не помог. Снова:

— Отказать! — но уже на французском языке. «Из Риги пришло приглашение на гастрольные спектакли с Хлестаковым». Это было спасением.

Тут я снова начинаю заикаться из-за опасения, что меня неправильно поймут. Ведь Рижский Театр русской драмы (ныне он носит имя Михаила Чехова) много позже, в 1978-м году приютил меня, бездомного, нетарифицированного (хотя до этого у меня были работы в БДТ у Товстоногова) режиссёра и дал возможность ставить «Убийец» по «Преступлению и наказанию», «Историю лошади» по «Холстомеру» и «Бедную Лизу» по Н.М. Карамзину. Тот же театр. И то же спасение для меня, пришедшее так же неожиданно, как и для Михаила Чехова. Только я с пустым карманом приехал в Ригу из Москвы, а обедневший безработный Михаил Александрович Чехов — из Парижа.

Моим спасителем был Аркадий Кац. Он как герой-одиночка протянул мне руку. Чехова же встречала и носила на руках вся Рига.

Но чёрт со мной, - я рассказываю о человеке, с которым совпадения случайные не происходят, ибо сам он совершенно не случаен и в то же время драматургия его жизни подобна смене видений. В Риге Чехов преподаёт, играет на двух сценах, ездит на постановку «Гамлета» и «Ревизора» в Литву (Вильнюс, Каунас) на будущую родину Някрошуса и Туминаса, гуляет в рижских ресторанах, тешится с какими-то девушками... Он счастлив, ибо есть работа. Его смотрят Шаляпин и Собинов. Но своего театра по-прежнему нет.

Он концертно играет пёстрые рассказы дяди Антона — «Утопленник», «Жених и папенька», «Свидание состоялось, но...», «Забыл» и «Торжество победителя»... А вы думаете, откуда сама идея нашего «Доктора Чехова»?

Возвращение в Париж приносит новое фиаско — русская сказка «Дворец пробуждается» никого не волнует. Финансовый убыток от этой затеи — страшной силы.

Снова спасается Ригой и Литвой. Затем Эстония — Таллинн, Тарту...

У меня был «Убивец» в рижской русской драме, Михаил Чехов многократно играл в Латвии кусок из «Преступления и наказания» — снова наше тайное сплетение художественных интересов, не так ли?

Параллели продолжают — опера «Парсифаль» Вагнера в постановке Чехова и мои оперные постановки в Питере, о которых могу и не упоминать.

Наступает переломный 1935-ый год. Переломный, потому что со своей труппой (труппа — ещё не театр!) М. Чехов переправляется через океан в Америку — спектакли в Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне... Места, знакомые и Театру «У Никитских ворот».

Наконец, везёт Михаилу Александровичу — Беатрис Стрейт, попросившая у него уроки актёрского мастерства, зовёт его в Англию, где её богатенькие родители готовы к меценатству, — идея своего театра – студии мерещится как реальная. Именно театра-студии (!).

В Дартингтоне (юг страны, Девоншир) М. Чехов набирает 20 студентов и начинает серию уроков и лекций. Цель — создать новый тип актёра, новый тип пьес, новый тип аудитории. Курс рассчитан на 3 года.

«Элмхерсты - люди необыкновенные во всех отношениях. Имея необыкновенные материальные возможности, они имеют и идеалы, что в наше время так странно, и они имеют волю к проведению в жизнь своих идеалов, что пожалуй, ещё странней,» — М. Чехов куёт железо, пока горячо: дартингтонская группа переезжает в Америку (из-за угроз со стороны гитлеровского фашизма) и там (Риджфилд плюс Нью-Йорк) Чехов ошарашивает коммерческий Бродвей... «Бесами» Ф.М. Достоевского. Далее в планах — «Лир» и в реализации та же «Двенадцатая ночь» Шекспира, старый шлягер «Сверчок на печи» Диккенса и всегда проверенные инсценировки рассказов великого дяди... Биг саксес! Уандерфул!..Конграулейшнс!..

Приглашения из Холливуда. Игра в шахматы. Война. Фильмы, фильмы, фильмы... Выдвижение на Оскара за роль психиатра в фильме «Зачарованный»...

Преподаёт актерское мастерство звёздам. У него учатся Мэрилин Монро, Юл Бриннер, Клинт Иствуд, Энтони Куинн... На английском языке выходит «Техника актёра». Калифорнийская жара, а сердце - больное. А театра, своего, о котором мечталось всю жизнь, нет как нет.

Из письма В.Э. Мейерхольду (1930. Берлин):

«Театрик хочу!

Но: сколько трудностей, сложностей, неясностей и «не того», что думается!

Но: надежды не теряю.

И: НЕ СПЕША, что-нибудь сколочу.

Ибо: лиха беда начало, а там можно и варьировать, и комбинировать, и видоизменять.

ОДНАКО: для этого надо прежде всего НАЧАТЬ!

Ведь так, дорогой Всеволод Эмильевич? Ву компрэне? (Вы понимаете?)

Признаться, в молодые свои годы (относительно молодые), когда я впервые прочитал эти строки, я заплакал. Или-чуть не заплакал.

Почему?

Потому что есть в русском языке глагол, значение которого предполагает муку творца, однажды пожелавшего осуществить нечто самое желанное, самое бесценное, а нет, не получилось здесь, не получилось там, или получилось лишь частично, и оттого не превратилось во что-то значимое (ты - неудачник, да?), но твоя целевая установка не пропала, она свербит, она зовёт к новой предприимчивости, не отпускает, и снова не даёт спать по ночам.

Этот глагол на вопрос, что он делает, попав внутрь человека, в самое сердце, отвечает звучным словом «СНЕДАЕТ».

Узнав, какая захватывающая страсть всю жизнь СНЕДАЛА (можно сказать и СЪЕДАЛА!) Михаила Чехова, я молодые свои годы заразился тем же самым неукротимым желанием — создать, построить, возвести свой собственный театр того же «классического направления» (название репертуарных опусов могут быть и другими), воспитать и отколлекционировать свою труппу, понимающую тебя с полуслова команду, поселив её в ГНЕЗДО, ХРАМ, ДОМ — по примеру доблестного Михаила Александровича, но, следуя по иной стезе, в совершенно иное время. Мои первые книги о театре назывались «Самоотдача», «Режиссёр Зрелища», «Превращение» и «Театр из ничего»... Они дышат Михаилом Чеховым, хотя в них нет никаких ссылок на него, нет даже упоминания его имени. Почему — другой вопрос. Главное в том, что я был СНЕДАЕМ тем же самым, стараясь добиться той же цели любой ценой, чего бы это ни стоило. Сегодня idea-fix осуществлена в Театре «У Никитских ворот», и я имею право сообщить, откуда наши ноги растут.

Я бил в одну точку.

Он летал по всему миру и добился мировой славы. Он гений, ушедший из жизни в 64 года. Он сделал безумно много, преуспел во многом, но не успел НА СВОЕЙ сцене сыграть Дон Кихота, Лира, Фауста... Мечты сбывались, но не все мечты.

Мы не ничтожны в сравнении с ним. Нет, не так. Мы не ничтожны БЛАГОДАРЯ ЕМУ.

Дело не в родстве и не в тождестве, а в самом «зерне» самовыражения, которое невидимо связывает людей разных, непохожих, даже не совпадающих эстетически, биологически, исторически, но ВЗАИМОЗЕРКАЛЯЩИХ в театральных пространствах исключительно в творчестве.

Маяк подает сигналы кораблям. Кто-то ловит, кто-то не ловит... Многие десятилетия я ориентировался на сигналы, распространяемые Михаилом Чеховым... Речь тут идёт лишь о сходстве призваний, о единящем нас служении Высшему. Оно, служение, не учитывает ни рангов, ни, как сейчас бы сказали, рейтингов. Пред театром, как перед Богом, мы все равны.

Стена? На твоём пути стена? Ты должен проломить стену. Ты обязан жизнью своей заплатить за где-то вдали мелькающий результат. Иногда отступаешь, идёшь на какие-то компромиссы, откладываешь главное «на потом», - это называется «гибкостью», но вот ты снова на боевом коне и скачешь к миражной цели и, обессиливший от пешего хода (конь твой сдох, а друзья покинули!), бредёшь по пустыне духа в поисках воды и оазиса.

Борение за СВОЙ театр требует нечеловеческой энергетики и терпения. Оно способно, как уже было сказано, затмить всё на свете, забыть обо всём на свете и весь свет подчинить такому твоему личному «носорожеству», - ты упёртый, ты твёрдый, ты из гранита кусок мяса можешь вырвать, у тебя «мокси», то есть бульдожья хватка, не позволяющая разжать зубы, уж коли рукав схвачен, — крути, крути меня в воздухе, я не разомкну свои челюсти... У тебя вырос рог и он неуклонно тащит вперёд, ведёт тебя к цели по любым болотам и бездорожью, — это ли не сумасшествие?.. Болезнь растягивается на многие годы, треплет, измощдает

душу, заставляет страдать, ибо боль от потерянного зря времени, от несбывшихся надежд точит и точит, снедает и снедает... Но не злись, держи удары судьбы, ни в коем случае не озлобляйся. Улыбнись, заставь себя улыбнуться и иди к новому старту, упрямо, по-бычьему наклонив голову... Ты снова полон сил. Ты сам заряжен и можешь зарядить всех, кто рядом с тобой... Бейся! Бейся круглосуточно. Круглогодично. Отдыхая, работай. Работая, отдыхай. И ты добьёшься! Мы – добьёмся!

Михаил Чехов - наш светоч. У нас, людей театра, одна генетика. Этому можно только удивиться: все разные, и у всех одно и то же в крови и на уме — жажда играть. До одышки, до разрыва аорты, до последнего сердечного приступа...

... В одной лекции, в одном разговоре о Михаиле Чехове невозможно сказать всё, - нельзя объять необъятное. Но мне хотелось хотя бы пунктирно обозначить наши «переклички на воздушных путях», — ведь встреча тет-а-тет с универсумом Михаила Чехова сегодня чисто символична, но достаточно мотивирована. От его существа идут к нам отчётливо ощутимые свет и звук, их лучи и волны в пространстве нашей сцены струятся в обнимку с нашими посланиями в зрительный зал, где-то скрещиваются и в чём-то отталкиваются, насытившись общением и взаимодействием друг ко другу.

Вам не верится?... Но давайте попробуем сохранять и пестковать эти волшебные связи. Они придадут нам новые силы в строительстве НАШЕГО дела, поставленного на фундаменты Михаила Чехова.

Впрочем, так и должно быть в мире Искусства, перетекающего из жизни в жизнь, из века в век. Ведь, если есть что-то между ними, то это единая всех нас преемственность, нескончаемо живущая общим святым духом.