



HAL
open science

**Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре
и в кино**

Marie-Christine Autant-Mathieu

► **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu. Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и в кино. 2010. <hal-00694570>

HAL Id: hal-00694570

<https://hal.science/hal-00694570>

Preprint submitted on 17 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

В предисловии к изданному в 1953 году на английском языке методу Чехова Юл Бриннер назвал его «лучшим изданием в своем роде»¹. Потому что всегда и везде обучают дикции и как правильно подавать реплики, но что касается самого главного элемента игры - личности самого актера, о нем речь не идет никогда, либо в самых общих чертах.

То, что Бриннер имеет в виду под «личностью», отличается от «человека-роли» в терминологии Станиславского. По Чехову, «личность» состоит из двух «Я», обычного «Я» и высшего. В игре участвует только высшее «Я».

Теории Чехова берут свое начало в спиритуализме (будучи антропософом с конца 10-х годов XX-го века, он прибегает к эвритмии, этому предназначенному для зрительного восприятия языку, с помощью которого получается выразить на сцене то, что обычно не поддается сценическому воплощению) и являются результатом сложного взаимодействия различных, обогативших друг друга, межкультурных процессов. Покинув Россию в полном расцвете сил (в 37 лет), он объехал Европу (Германию, Австрию, Польшу, Францию, страны Балтии, Англию), после чего в 1939 году обосновался в США, сначала на Восточном побережье (в Коннектикуте), затем на Западном (в Голливуде). Он близко общался с выдающимися личностями: Станиславским, Мейерхольдом, Белым, Рейнгардтом, еврейским театром «Габима», Стеллой Адлер, художником Добужинским, Сергеем Рахманиновым, Беатрисой Стрэйт. Позднее это были звезды Голливуда: Грегори Пек, Ингрид Бергман, Энтони Куин, Элизабет Тэйлор, Мэрилин Монро...

Театральный актер в эмиграции, вне своей языковой среды, Чехов пристально изучал, с одной стороны, сказочные архетипы и с другой - тело как средство выразительности. Как говорил он в Дартингтон Холле:

«Слова несут смысл, но движение проще. Надо начинать работать с движения, с психологического жеста. Наше тело должно говорить»².

Чеховский язык тела в театре можно сравнить с кино-языком Чарли Чаплина. По словам В. Шкловского, Чаплин ничего не произносит в своих фильмах, нет даже поясняющих ремарок между кадрами. Он не говорит, он двигается³.

Интерес к преподаванию и к эксперименту приводит Чехова сначала в театральную студию, а затем в кинематографическую. Но в жестких условиях европейской и, затем, американской экономики слово «студия» все более и более теряет свой смысл. Когда со вступлением США в войну театральная студия в Риджфилде закрывается, вынужденным убежищем для теоретика и актера станет Голливуд. В 1944 году, после первых трудных съемок в фильме «Песнь о России», он пишет Добужинскому :

«Моя жизнь скучна, проста и однообразна — оно и лучше. (...) Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм, с его грубыми глупыми людьми, никак заинтересовать не может⁴.»

В 1953 году он смиряется с тем, что скудные заработки от съемок приходится пополнять при помощи частных уроков актерского мастерства.

¹ М. СНЕКHOV. *To the Actor. On the Technique of acting*, New York, Harper & Brothers Publ., 1953, p.X.

² DWE Arts, 18-B, приведено в: Yana MEERZON. *The Path of a Character*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005, p. 227.

³ За 60 лет. Работы о кино. Москва. Искусство. 1985. С.21.

⁴ М.Чехов. Литературное наследие. Т.1. Москва. Искусство. 1995. С.466.

В жизни Михаила Чехова кино всегда играло лишь второстепенную, утилитарную роль источника доходов. Тем не менее, он участвовал в 23-х фильмах (8 в России, 3 в Германии, 12 в США). Еще будучи в Москве, он снимался в легких фильмах без претензий на высокое искусство (в мелодрамах и комедиях). Он продолжит делать это в Германии, потом в Америке (но там все становится не так просто с появлением звукового кино). Парадокс, но актер, известный благодаря своей игре и педагогической деятельности в театре, имеет большой опыт работы в кинематографе. Именно поэтому в течение пяти последних лет своей жизни Чехов добавит к теории театральной игры размышления о кино- и теле- актере.

I. TO THE ACTOR

Изложение своего метода, учебник «To the Actor», Чехов пишет в Голливуде, между 1942-м и 1955-м годами, во время своего вынужденного «отдыха» от театра. Наброски книги сделаны еще раньше, в Париже в 1931 году (на немецком, при содействии Жоржетт Бонер), рабочие заметки продолжены на русском в Литве (в городе Каунас записи в основном ведутся Р. Юкнявичусом)⁵, на английском в Дартингтон Холле (записано Дейдре Херст Дю Пре) и, наконец, в Риджфилде (где Чехову ассистируют Георгий Жданов и Чарльз Леонард, они помогут ему объяснить и сформулировать его подход к игре и постановке). «To the Actor» - это не продолжение романа-биографии «Путь актера», который Чехов написал в 36 лет. Это и не вариация на тему книги о Системе «An actor prepares», которую Станиславский опубликовал в Нью-Йорке в 1936 году и которую Чехов даже не упоминает... Это учебник на английском языке, заверченный в 1942-м году, переведенный на русский в 1945-м и изданный в 1946-м за счет автора под названием «О технике актера». Переведенный заново на английский, учебник «To the Actor» вышел в 1953-м году благодаря Чарльзу Леонарду (драматическому актеру, продюсеру и режиссеру), который переписал и убрал примеры, в особенности касающиеся теории эвритмии Штайнера. Затем в 1963-м году в свет выходит новая книга, дополненная Леонардом (To the Director and Playwright). И, наконец, заботами Малы Пауэрс, исполнительницы завещания Чехова, в 1985-м году была опубликована книга «On The technique of acting». История публикации метода Михаила Чехова почти также сложна, как история публикации трудов Станиславского. Переход с одного языка на другой, вмешательство переписчиков, роль переводчиков... Восстановление оригинала, прошедшего через множество посредников, представляется проблематичным.

Этот метод, который мог бы показаться «ответвлением» Системы Станиславского (не Чехов ли, бывший член Первой Студии, был одним из первых, кто опубликовал в 1919 году изложение Системы?) впитал в себя множество систем и философий: метод Далькроза в его русской версии князя Волконского, который способствовал распространению системы музыкально-ритмического воспитания в Москве и Петрограде, антропософия Рудольфа Штайнера, формализм (имена Романа Якобсона (Пражская школа) и Виктора Шкловского постоянно упоминаются во время упражнений МХТа 2-го)⁶, символизм и учения о взаимодействии слова и звука (глоссолалия Андрея Белого).

В Дартингтон Холле, необычайном культурном сообществе тридцатых годов в английском Девоншайре, Чехов знакомится с одним из мэтров индусского танца Удаи Шанкармом, с Рудольфом Лабаном, придумавшим новую систему записи танца, которая

⁵ Существуют и другие записи, они упомянуты в предисловии к изданной на русском языке книге: «Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 г.» сост. А.Адомайтите, А.Губис. Москва. ГИТИС. 1989. С.5.

⁶ Yana MEERZON, *The Path of a Character*. Цит. соч. С. 210.

используется и по сегодняшний день, а также встречается с Куртом Йоосом, который дает свои уроки рядом с ним⁷.

До создания своего метода Чехов много путешествовал, делился и обменивался впечатлениями, работал в кино (где снялся в первый раз в 16 лет), театре, опере (он поставил «Парсифаль» в Риге и был в тесных отношениях с Шаляпиным и Рахманиновым). В молодости он посетил старцев Оптиной Пустыни, позднее, желая поправить здоровье, обращался к психиатрам, психоаналитикам и сторонникам оккультизма (вместе с Эйзенштейном и Смышляевым). Он будет членом антропософского общества до конца своих дней, и под его влиянием туда вступит его молодая ученица Мала Пауэрс, ставшая впоследствии его душеприказчицей).

Что составляет оригинальность метода Чехова, и в частности, чем объясняется столь гармоничный переход от театра к кино?

- **Работа над архетипами**

Автор трактата о театральной антропологии Эудженио Барба также признает ценность практического учебника, написанного Чеховым. «Его нужно читать и перечитывать, размышлять над ним, подглядывать в него»⁸. Его интересует прежде всего упор, сделанный Чеховым на базовые элементы игры, общие для артистов разных культур, в особенности восточных (как говорит Барба, создается впечатление, что именно под влиянием Чехова Ишиката, основоположник танца Бутох, делает различие между разными температурами энергии и их движением в пространстве), что доказывает существование общих корней, «постоянных величин» на до-экспрессивном уровне: «прообразы» по Чехову и «принципы, которые возвращаются» по Барбе⁹.

Еще в Москве образы великих людей истории, литературы и религии, вошедшие в коллективное подсознание (Дон Кихот, король Лир, Вечный Жид, Люцифер, Иисус Христос), завораживают Чехова, кроме того, он ищет ответы на извечные вопросы в сказках («Двенадцатая ночь», «Сверчок на печи», сыгранные им много раз на протяжении всей жизни, или например «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» Льва Толстого, поставленная под названием «Краса ненаглядная»). Жизнь в эмиграции и трудности с изучением языков, при том, что он замечательный импровизатор, подстегнут его интерес к универсальному языку жестов и звуков.

В Берлине в 1930 году режиссер ставит «Двенадцатую ночь» в театре «Габима», выбрав для постановки текст на иврите. Следовательно, о работе над смыслом слова не может быть и речи. Чехов занимается ритмами, музыкальностью тел (особый упор делает на работу в ансамбле и вводит танцы.) Одному из журналистов газеты *Nasz Przegląd*, задающему вопросы о его сотрудничестве с театром «Габима», Чехов скажет:

«Я более чем уверен, что музыка, слова и ритм важны в театре. Я убедился в том, что их роль велика, когда сотрудничал с труппами, работающими на иностранных для меня языках: французском, латышском, иврите»¹⁰.

⁷Хореограф, танцовщик и преподаватель, Курт Йоос соединил танец и театральное искусство, дав, таким образом, новый импульс современному танцу. Эта новая концепция хореографического искусства в частности повлияла на Пину Бауш.

⁸Eugenio BARBA, *Le Canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries n°28-29, 1993, p. 108. Русский перевод: Барба Э. Бумажное каноэ. Трактат о театральной антропологии. СПб, 2008. Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. С.136

⁹IDEM, *ibidem*, p. 113. Русский перевод: Тот же. Там же. С.136 Те же принципы мы встречаем в работе символа театра Гротовского актера Рышарда Чесляка, у мима Этьена Декру, у Дарио Фо, у ряда танцовщиков.

¹⁰*Nasz Przegląd* (еврейский журнал на польском языке), n°105, 15 апреля 1933, с.8. Прочитано в статье: Katarzyna Osinska, Zbigniew Osinski, «Diffusion différée de la méthode Tchekhov en Pologne». В кн.: *M. Tchekhov. De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu, Montpellier, l'Entretemps, 2009, p. 321.

Чехов решает воплотить в жизнь свой проект интернационального театра в Париже, выбрав ритмическую драму «Дворец пробуждается», в которой «язык жестов в сочетании с минимальным количеством текста должны были немедленно сделать ясной символическую идею (...)»¹¹.

Именно размышлениями и работой над языком жестов и связью между жестами и звуками (смысл слов постигается не с помощью усилия мысли, а через общее восприятие мимики, звуковой и жестовой целостности) объясняется то, почему он без труда снимается в немых фильмах в России и Германии в 20-30-х годах 20-го века. Он использует свои физические и мимические возможности, восхищая москвичей, среди которых Мейерхольд, восторгавшийся его подвижной спиной в роли Хлестакова («Ревизор» Гоголя, МХАТ, 1921 год)¹².

- **Связь между движением, звуком и голосом**

Чехов, согласно рекомендациям Штайнера, применяет к речи принцип Гете, согласно которому микрокосм это макрокосм в миниатюре. Для Штайнера человеческий язык был эхом божественного Слова, поэтому он разработал систему движений тела, способную сделать понятными универсальные свойства звуков. Благодаря этой вере во второстепенный характер смысла и в то, что каждый звук содержит в себе особый жест, который можно воспроизвести движением тела, речь понимается не как коммуникативная система, а как звуковой и ритмический материал, поддающийся телесному выражению.

Сила слова зависит не от силы диафрагмы, а от степени его прочувствованности. Мария Кнебель рассказывает, как во МХТе-2 с помощью жестов «читались» Пушкин, сонеты Шекспира, хоры из «Фауста». Упражнения, которые Чехов заставляет делать своих учеников после переезда в Англию, описаны Алисой Кроутер, ученицей Штайнера, приглашенной в Даргтингтон Холл (1936-1939). Она рассказывает:

«Через звучание гласных можно огню, горящему в нас, позволить выйти на свободу. Мы освобождаемся от эмоций через гласные звуки, но нести эмоции должны согласные. (...) До того, как начать говорить, нужно приготовить жест голоса (*gesture of voice*), чтобы он излучался во все стороны»¹³.

Гласные выражают субъективность, согласные отражают внешний мир. Силой речи актеры ваяют из воздуха.

- **Ритм**

Актер не должен вживаться в свой персонаж. Он должен видеть и представлять его с помощью ритма. Чехов демонстрирует это на примере роли Ивана Грозного, которого он сыграл в Москве, а затем в Риге в 1932 году: он играет смерть, ритмически создавая замедление времени. Зрители, наблюдая за актером, чувствуют, что время постепенно течет все медленнее, и не заметно для них, ставший уже очень медленным ритм замирает на целую секунду. Эта остановка символизирует смерть. Такой же прием может быть применен и в кино.

Два танцора Курта Йооса (Лиза Ульманн и Сигурт Леедер) посещают мастерскую Чехова и преподают движение. Рудольф Лабан (1938), работающий в то же время в Дартингтон Холле, тоже вдохновлен спиритуалистическими течениями. Он отвергает идею механического тела, движимого рефлексами¹⁴. Движение создается внутренним

¹¹ Hélène HENRY, «Mikhaïl Tchekhov à Paris». В кн.: *Les Voyages du théâtre. Russie/France*, sous la dir. de H. Henry et M.-C. Autant-Mathieu, avec la collaboration à Moscou d'E. Galtsova, Tours, Presses de l'Université François Rabelais, 2009 (réédition), p.155.

¹² См. И.ВИНОГРАДСКАЯ, Жизнь Станиславского. Летопись. Т.3. С.173 (в: Экран, 1921, №10. Речь в Третьей студии об актере Чехове).

¹³ DHTA DWE Arts 20: 11, cité par Y. MEERZON, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴ Рудольф фон Лабан (1879-1958) изучал философию, танец и живопись в Париже и Мюнхене. Преподавал движение в Монте Верита, где среди его учеников была Мэри Вигман. Лабан бежал от нацизма в

усилием. Мы думаем движениями так же, как мы думаем словами. Как и Чехов, Лабан стремится отделить индивидуальное от типичного, и его понятие энергии движения похоже на чеховский концепт излучения.

- **Психологический жест**

Этот подход к игре несомненно систематически используется, именно в Дартингтон Холле, но Чехов применяет его и в самом начале своей карьеры.

Например, в 1921 году для роли Эрика XIV, по предложению Вахтангова, он представляет, что его персонаж находится в замкнутом круге и безрезультатно пытается отодвинуть этот круг руками¹⁵. По поводу роли Фразера, которую Чехов исполняет в спектакле «Потоп» в Первой студии, один из очевидцев отмечает, что Чехов ходит как цапля в болоте, его ноги то высоко поднимаются, то будто завязают в тине. По словам очевидца, это было не только комично, но и напоминало (по сюжету пьесы) брокеров на бирже, которые перемещаются с осторожностью из страха завязнуть в тонкостях спекуляций¹⁶.

Визуальный и звуковой жест передает персонажа в концентрированной форме. Психологический жест - это эмоциональное и ритмическое взаимодействие между персонажем и актером, он содержит в себе динамику будущего персонажа и совокупность его черт. Являясь чем-то вроде генетического кода персонажа, он должен проявиться в конкретном пространстве и времени.

Таким образом, психологический жест работает в атмосфере, но эта атмосфера отличается от настроения, ибо существует объективно. Она задает тональность подобно музыкальному ключу. Актер должен тренироваться создавать в своем воображении различные атмосферы.

- **Излучение**

Воображая конкретный источник, из которого выходит энергия, актер разрушает автоматические, повседневные реакции и движения и создает новую, особенную систему взаимных напряжений и динамику.

С 1918-го года в своей студии на Арбате Чехов практикует упражнение с мячом. Актеры должны были направить мяч (энергию) от груди руками, которые символизировали лучи. Упражнение с мячом было одним из первых на репетиции «Гамлета» (1924).

«Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во-первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем возникали внутренние художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями — с другой. (...) от движения шли мы к чувству и слову¹⁷.»

Пауза — это мгновение наиполнейшего излучения эмоций и импульсов. Как в музыке, пауза определяет композицию спектакля, она вписывается в атмосферу (тон, преобладающее настроение, напряжение, которое окружает людей, события) и вдохновляет актеров, которые создают необходимую для правильного восприятия

Дартингтон Холл. Чехову была известна система записи движений при помощи геометрических фигур, разрабатывавшаяся с 1912 года Волконским, позаимствовавшим эту идею у Дельсарта.

¹⁵ Michael СНЕКНОВ, *On the Technique of Acting*, New York, Quill, A. Harper Resource Book, 1991, p. 89.

¹⁶ А. ПОПОВ, цитируется в: М. ЧЕХОВ. «Литературное наследие». Т.2. С. 459-460.

¹⁷ М. ЧЕХОВ. «Литературное наследие». Т.1. *Цит.соч.* С. 103-104.

атмосферу. Чехов был заморожен упражнениями по медитации индусского танцора Удаи Шанкара: последний, спокойно, с закрытыми глазами, заряжал атмосферу до состояния взрыва.

- **Воображаемый центр**

Этот центр, помещенный в груди, делает тело гармоничным, приближая его к идеальному типу.

«(...) Если вы перенесете центр из груди в голову — мысль начнет играть характерную роль в вашем исполнении на сцене. (...) Для Фауста, центр, помещенный в голове, придаст игре характер мудрости, в роли же Вагнера, наоборот, он поможет вам изобразить фанатизм и узость мысли. (...) Для Гамлета, Просперо или Отелло, например, вы можете поместить его перед телом. Для Санчо Пансы — сзади, пониже спины и т.д.¹⁸».

Мария Кнебель, пока она была с 1918 по 1922 год ученицей Чехова, научилась рассматривать самые известные картины с точки зрения воображаемого центра. Для «Слепых» Брейгеля таким центром были уши. Для «Иоанна-Крестителя» Родена центр находился в легких и гортани (речь идет об ораторе — пророке, который рыбачит в пустыне). У Тартюфа он находится в одном из глаз, у Фальстафа — в районе живота¹⁹.

- **Высшее слово**

Спектакль, который лучше всего демонстрирует разделение между «я» обычным и «я» высшим — подготовка к «Гамлету» в Москве в течение 6-ти месяцев, в 1924-1925 годах.

«Пьесу мы берем как иероглифы, как знаки, и через них мы сами должны прорваться вверх, в вечность (...). Теперь нужно достичь того, чтобы не мы играли, а через нас играли силы, выше нас стоящие, мы же должны жертвенно отдаваться этим силам.²⁰»

В этом спектакле музыка, цвета, освещение выражают душевные качества персонажей. Гамлет воплощает победу духа света над духом тьмы, белое торжествует над черным. Одетый во все черное, главный персонаж в финале умирает, окруженный ореолом белого света. Волосы Горацио (С. Азанчевский), разделенного между лагерем зла и добра, наполовину белые, наполовину черные.

Метод Чехова — это метод артиста фантазирующего, которому, чтобы существовать на сцене, нужен лишь его внутренний мир (подсознание, чувствительность, эмоция, духовность) и его воображение. Он играет, не воплощаясь или идентифицируя себя с персонажем, а подражая ему. Он видит перед собой своего персонажа, общается с этим видением, выстраивает роль, мысленно обращаясь к нему, и воплощается в него, моделируя его тело изнутри. Он выше повседневности, и не нуждается в знакомстве с ним. В СССР Чехов прибегал к классикам и сказкам, чтобы укрыться от реальности.

II. ОТ СТУДИЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ К «СТУДИЯМ» ГОЛЛИВУДСКИМ (1943-1955)

После пребывания с 1939 по 1942 год на Восточном побережье — где военное время в сочетании с американской экономической системой мешают ему создать новую театральную студию и где он сделал горький вывод, что уже не сможет играть в театре из-за акцента (ему потребовался год, чтобы подготовить роль короля Лира на английском) — Чехов обосновывается, как большое число его соотечественников (а также немецких эмигрантов), в Голливуде.

¹⁸ М. ЧЕХОВ. «Литературное наследие». Т.2. *Цит.соч.* С. 233.

¹⁹ М.Кнебель. Вступительная статья к кн.: М.ЧЕХОВ. «Литературное наследие». Т.2. *Цит.соч.* С. 25.

²⁰ М.ЧЕХОВ. «Литературное наследие». Т.2. *Цит.соч.* С. 378.

Он никогда не сможет там адаптироваться в особенности, потому что не выносит кастовости и иерархичности американского кино. Он живет в отдалении от того, что считает в глубине себя адским, сатанинским миром. Он пишет:

«Театр здесь чисто коммерческое предприятие и никакого искусства в Америке не существует, хотя и есть отдельные весьма талантливые актеры (...) Теперь же я даю только частные уроки и иногда читаю лекции по приглашению – вот и всё. Интерес к театру я потерял и не жалею²¹.»

Это высказывание — следствие самовнушения, доказательством чему служит афишируемая им во всех ситуациях постоянная улыбка цель которой - обезоружить противника. Он называет это «Русский сахар» - «Russian sugar»²². Но он трезво оценивает ситуацию: эта скука и ощущение неинтегрированности есть цена за то, что он выжил и может зарабатывать себе на жизнь.

1) Приговоренный к роли русского бородача.

Первой ролью Чехова в Голливуде стала колоритная роль крестьянина (колхозника Степанова!), живописного бородача, живущего в Советском Союзе, захваченном нацистами. *Song of Russia* («Песнь о России», 1944), режиссера Григори Рэтофф. Этот патриотический антинацистский фильм является своего рода ремейком фильма «Ниночка», который с современной точки зрения кажется пародией на Советский Союз. Тем не менее, этот фильм был одобрен советским консульством в эпоху, когда обе страны боролись против общего врага и был показан в СССР в 1945 году²³.

Из-за нехватки денег на окончание фильма (все потрачено на его первую половину), Рэтофф укорачивает его. Главная же часть роли Чехова приходится на конец фильма:

«Вдруг в одну прекрасную субботу прихожу, а мне говорят: ложитесь, мистер Чехов, на землю. Зачем? Вы умерли. Как? Когда? От какой причины? Ложитесь, говорят, вас убили немцы. Я лег, нарисовали на моей личности кровь, сняли и говорят — вы свободны. Я говорю, позвольте, но ведь последняя сцена была: я чай пью — нельзя же от чаю помереть, хоть покажите, как я умираю, а они говорят: публика не любит жутких картин, до свиданья!²⁴»

Его лучшая роль — роль профессора Брюлова (выдвинутая на премию «Оскар», о чем Академия Эвордс выдала актеру свидетельство) в фильме «Завороженный» (1945), но его акцент смущает Хичкока. Продюсер вынужден снимать его крупным планом, чтобы было видно, как он произносит реплику «I wish your babies and no phobias.» Чехов чрезмерно артикулирует и делает странные паузы во фразах по необходимости, но тем самым он еще и применяет свой метод. Каждый отрезок фразы содержит какую-либо эмоцию. Помимо текста, слышны вздохи, смешки, как он произносит текст. Все призвано выражать живую душу Брюлова. Психологический жест в фильме не только отчаянный жест профессора, который, в несогласии с Констанс, нервничает так, что, пытаясь зажечь свою трубку, ломает спичку и роняет коробок. В этой сцене у Чехова не получается соотнести текст и жест. Он пробует импровизировать и находит игру с коробком спичек, который он роняет, и спички при этом рассыпаются. Психологический жест здесь - это немного неуклюжий старичок, у которого левое плечо ниже правого, который садится, опираясь на правую руку. Ассиметричное тело, отрывистая речь, большеватый мятый костюм.

Для американцев Чехов воплощает в себе доктора Фрейда, неловкого странного ученого с большими очками. Он играет здесь свою лучшую роль колоритного русского

²¹ Цитируется в: Виктор ГРОМОВ. «Михаил Чехов». Москва, Искусство. 1970. С.201.

²² Charles MAROWICZ, *The Other Chekhov*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2004, p. 266.

²³ Лийса БЮКЛИНГ. «Михаил Чехов в американском кино». В кн.: Киноведческие записки, №33, 1997. С. 116-139.

²⁴ М.Чехов. Литературное наследие. Т.1. Цит. Соч., с 462.

бородача, большого ребенка, вызывающего доверие. Он скажет Джеку Кольвину, что не хочет становиться клоуном с иностранным акцентом и добавит:

«Я думаю, что они пригласили меня работать благодаря моей бороде. Если им нужен русский старик с бородой, вот он я»²⁵.

Он знает, что Голливуду нужны не хорошие артисты, а типажи и красивые актеры. Гарольд Клурман (после закрытия «Груп Театр», который он возглавлял вместе с Казан и Страсбергом), пишет для газеты «Туморроу», посмотрев этот фильм:

«Когда он ходит туда-сюда, несет стакан молока, наклоняется, смотрит, слушает — все становится драматичным. Как будто роль ему не нужна. (...) От него исходят фибры жизни. Малейшее действие кажется наполненным универсальным смыслом. Загадка игры становится загадкой жизни»²⁶.

2) Групповые и частные уроки для деятелей кино и телевидения

Его ученики — звезды кино; в 44-45 годах это, например Юл Бриннер, Ингрид Бергман, Лесли Карон, Гари Купер. Некоторые придут к нему от Страсберга (Энтони Куин, Джек Пэланс). Некоторые начнут у него, как Мала Пауэрс, в то время 16-летняя девушка, или Мэрилин Монро, которая придет осенью 1951 года. Какое-то время у него будет учиться Марлон Брандо, пришедший из школы Стеллы Адлер. В 1954-м году Чехов снимается в фильме «Рапсодия» с Элизабет Тейлор и Витторио Гассманом.

Впоследствии возникнут легенды. Например, легенда о том, как Гари Купер, благодаря понятию воображаемого центра и излучаемой энергии, смог преодолеть скованность во время съемок после 20-ти неудачных попыток²⁷. Восхищение Мэрилин, которая, работая над ролью Корделии, потрясена способностью Чехова к перевоплощению: за несколько секунд без грима и костюмов он способен «стать» королем Лиром. Мала Пауэрс тоже станет свидетельницей перевоплощения Чехова: она будет наблюдать, как он «растет», становится «великаном в теле ребенка»²⁸.

Но все это не похоже на Первую студию и даже на Дартингтон Холл. Ученики не очень мотивированы, им не хватает общей культуры. Обучение ведется без контроля, программы, какой-либо цели (конкретный фильм, спектакль). И все же Чехов пытается передать что-то помимо приемов игры. «Мы не готовим лучших актеров для Метро Гольден Майер. Мы помогаем людям стать лучше духовно»²⁹.

Верит ли он на самом деле в дело, которому посвятили себя Сулер и его ученики 40 лет назад? Или же это лишь след того «русского сахара», которым он подслащивал свои последние годы?

3) Как приспособить театр к кино?

Можно предположить, что Чехов приспособился к необходимости заниматься кино и давать уроки актерского мастерства актерам Голливуда ради заработка, пытаюсь выявить общие для обоих видов искусства приемы игры и работы над ролью. Напомним сомнения, высказанные Станиславским по поводу кино в 1914-м году: «Театр живет тем обменом духовной энергии, который непрерывно происходит между зрителем и актером; той симметричной связью, которая невидимыми нитями единит актера и зрителя. Этого никогда не будет и не может быть в кинематографе, где отсутствует живой актер, где

²⁵ Цитируется в: С. Marowicz, *op. cit.*, p.219.

²⁶ Цитируется в: С. Marowicz, p. 238.

²⁷ См. DVD: *From Russia to Hollywood. The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff*, Pathfinder Pictures LLC, 2002.

²⁸ Цитируется в: С. Marowicz, p.257.

²⁹ Он же, там же. С.215.

выход духовным движениям ограничен механическими средствами»³⁰. Таким образом, в кино не хватает живого актера.

Тридцать лет спустя, когда вопрос выбора между театром и кино больше не ставится, потому что кино становится тем «искусством», которое конкурирует с театром не больше, чем балет или опера. Чехов, точно также, как и его учитель, задается вопросом, как сделать, чтобы перед камерой актерская игра оставалась воспринимаемой, эмоциональной, чтобы она трогала публику. Некоторые из принципов, которые он проверяет перед тем, как предложить их ученикам, изложены в письме, адресованном им представителям советского кино после просмотра «Ивана Грозного» Эйзенштейна.

*Нужно избегать слишком навязчивого присутствия формы, потому что актер, которого монументальная форма заслоняет, не может с ней совладать, и зритель становится всего лишь холодным созерцателем.

*Нужно работать над ритмом и акцентами речи. Растянутая речь рождает пафос, слишком медленный ритм становится монотонным. Ударение нужно ставить с помощью чувства, а не голоса. Паузы должны быть обоснованы.

*Актер должен чувствовать, а не думать. «Смотрите в вашем *воображении* на исполняемого вами героя так долго и так интенсивно, пока его чувства (которые вы тоже «видите» в вашем воображении) не пробудят в вас самих таких же чувств. Пока его чувства не станут вашими³¹.»

Каковы потери при переходе от театра к кино?

- Для актера в изгнании, играющего и снимающегося за границей, связь с языком потеряна. Несмотря на то, что, согласно Штайнеру, язык важен своим звучанием, существует связь между родным языком и национальной психологией.

«Для будущего актера его родной язык, так изученный, постепенно станет ключом к психологии самого народа. Что живет, например, в звуке русского слова «я»? В нем два звука: слабое «й» в начале и сильное «а» в конце: «йа». В звуке «й» только слабо намечается для русского человека сила самоутверждения, свойственная этому «й» звуку. Русский человек, едва коснувшись самого себя, теряется, расплывается в «а», ища слияние с миром, с космическим своим окружением. Его самосознание уводит его от земли. (...) Как бы сильно, упорно, настойчиво не произносил русский человек свое «я», он все же только усилит «а», раскрывающее его душу познанию высшего. (...) «Ю» скажет итальянец. Прислушайтесь, как крепко стоит он на земле в своем «й»(...) В «о» он обнимает и землю, и солнце, и свет, и тепло, и воздух, и краски, и звездное небо. (...) О чем говорит нам английское «I» («ai»)? Достигши космических сфер в «а», англичанин спешит назад к земле в «и». В сфере земли он дома. Духовные знания нужны ему для земных целей. Он не мечтатель. Он склонен к материализму. (...) Английское «I» не допускает эмоций. Оно земное, короткое и решительное³².»

- Время на подготовку ограничено, коллективные импровизации и взаимодействие энергетики становятся невозможными. Поэтому, чтобы противостоять холодной атмосфере съемочной площадки, Чехов предлагает некоторые приемы.

Сдружиться с декорациями

«Представьте себе, что, когда входите в эти декорации, вам как будто открывают дверь в дружеский мир. Потрогайте, к примеру, стол, сядьте в кресло (...).

³⁰ К.СТАНИСЛАВСКИЙ. Собрание сочинений. Т.6. Москва, Искусство, 1994. С.460. .

³¹ «Советским фильмовым работникам по поводу «Иоанна Грозного» С.М.Эйзенштейна», 31 мая 1945 года. М.Чехов. Литературное наследие. Т.2. Цит. Соч. С. 157.

³² М.Чехов. Литературное наследие. Т.1. Цит. Соч. С. 195-196.

Используйте ваше воображение, чтобы, в некотором роде, «оживить» мебель, и тогда все эти неодушевленные предметы станут вашими союзниками»³³.

Сдружиться с камерой.

«Актеру необходимо нравиться, чтобы его подбадривали, но из-за спешки продюсеров это невозможно. В таком случае актер может безмолвно приветствовать камеру, что придаст ей дружеский характер. Это помогает также не зажиматься во время съемок, при том, что актер был раскован на репетициях. Доверяйте себе, и вы будете «излучаться» перед камерой с новой силой»³⁴.

В кино и на телевидении Чехов советует представлять заинтересованную, довольную публику. Почему бы не считать таковой техническую команду и ассистентов? Это очеловечит бездушную технику. Приветствовать техническую команду значит установить мысленный контакт, создать невидимую связь.

Что остается неизменным?

- Чтение текста (сценария) про себя, чтобы «пропитаться» им.
- Несмотря на то, что он не видит непосредственной зрительской реакции, актер кино должен понимать свою ответственность и нравственную роль, потому что он в состоянии затронуть душу зрителя духовной силой своей игры. В театре ли или в кино, актер должен излучать весь свой эмоциональный спектр с как можно большей силой. Кинокамера делает каждое выражение лица, каждое движение века в сто раз более заметными, и это надо принимать во внимание. Экономить жесты и мимику нельзя, нельзя делать меньше, надо делать больше и маскировать это. Нужно сконцентрировать свою энергию и все необходимые эмоции, чтобы затем представить, как легкая вуаль спускается на тебя, чтобы их смягчить, сгладить, сделать деликатнее. Таким образом, актер сохранит свое «присутствие» без преувеличенной жестикуляции.

Чтобы крупные планы были удачными, Чехов советует актеру дать свободный ход эмоциям и оставить их «вариться в собственном соку», сохраняя мышцы лица раскрепощенными.

- работа над отрывками и поиск доминантных чувств в зависимости от сегмента.

В театре нет необходимости «репетировать в хронологическом порядке, начиная с первой и заканчивая последней сценой. (...) По нашему мнению, гораздо лучше сначала сразу репетировать первостепенные сцены, а потом обратиться к второстепенным»³⁵.» В кино играть отрывками может иметь свою прелесть, если считать каждый кусок маленьким произведением искусства с началом, серединой и концом»³⁶.

Убежав от диалектического материализма, воцарившегося в СССР в конце 20-х годов, Чехов в конце жизни столкнется с материализмом капиталистическим. Его стремление к духовности от этого только окрепнет. Именно благодаря ей ему удастся выстоять, фраза «Take it easy» становится для него своего рода девизом. Как Станиславский в конце жизни, правда, по другим причинам, Чехов живет в стороне от всех и преподает. Не случайно, что в сценарии своей единственной комедии под названием «Вот так штука! Или верность жизни», которую он пишет во время съемок

³³ М. СНЕКHOV, «Afterword by Mala Powers 'With M. Chekhov in Hollywood'», *On the technique of Acting*, 1991, *op. cit.*, p. 169.

³⁴ Она же, там же. С. 170.

³⁵ М.Чехов. Литературное наследие. Т.2. Цит. Соч. С. 266.

³⁶ М. СНЕКHOV, «Afterword by Mala Powers 'With M. Chekhov in Hollywood'», *On the technique of Acting*, 1991, *op. cit.*, p. 166.

фильма «Spellbound», он представляет съемки «Фауста»³⁷. Знаменитый профессор психоаналитик, приглашенный в качестве консультанта, доказывает в своем блестящем докладе, что нет больше ни секретов, ни тайн, ничего сверхъестественного. Научно доказано, что актерская игра основывается исключительно на координации рефлексов, поэтому актер должен всего лишь знать свою нервную систему. Великий ученый изобретает специальный аппарат для игры, помогающий тренировать свои рефлексы благодаря хорошему знанию нервной системы. Воображению и внутренней работе больше нет места. Применение подобного метода приводит к тому, что персонаж Мефистофеля перестает существовать, его исполнитель уволен. Персонаж Фауста тоже существенным образом меняется. В этом сценарии Чехов дает понять, что выбор его сделан: духовное противостоит механическому, убивающему воображаемое. Театр или кино, не важно, лишь бы жизненный порыв того, кто играет, и сила его излучения, были бы свободны...

³⁷ *That's it ! True to Life* («Вот так шутка! Или верность жизни»), 1945. РГАЛИ, 2316 Оп. 3. Ед.хр. 29. Переведено на русский язык и опубликовано Лийсой Бюклинг в: Киноведческие записки. Москва, №33, 1997. С.139-145.