

Марк Розовский

М.Ч. и современный театр

Лекция для своих

(Окончание. Начало в альманахе «Академические тетради», выпуск 19)

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

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

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

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

Конечно, у Михаила Чехова трагическая биография. Революция и все, что революция сделала с художниками, — это было абсолютно преступное действо. 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 еще живым в тот момент, сказал всего три слова, но они на время спасли жизнь Мейерхольду: «Мейерхольд театру нужен». И Сталин дождался смерти Станиславского, и лишь потом пренебрег словами Станиславского. Мейерхольд был арестован и расстрелян.

Художник в мясорубке истории. Россия во мгле.

На улицах стреляли. Кто-то рядом кончал самоубийством. А ктото 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, вооруженных 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 развелся». 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 молодежью театра (Готовцевым, Вахтанговым, Сушкевичем, Чебаном, Диким и другими) я прини-

мал участие в пантомиме докторов в конце пьесы. Все 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 все, 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 мое 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, мятущемуся сознанию и растерзанному нервозному 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, идет 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,

Михаил Чехов, 1929 г.



потому что сам не выдержит лжи. Тоже трагическая фигура, весьма и весьма. Гигант, талантище, но пошел 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 все пишет Булгаков, в художественном произведении. Представьте себе Мейерхольда, который читает о себе такое из уст Булгакова. Легко ли психологически, лежа на диване, читать о собственной смерти? Так вот один художник при жизни умерщвляет, делает трупом другого художника. Вдумаемся: 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 еще Чехов Миша сыграл Мастера...

Вы понимаете этот абсурд? Они в одной стране, но как художники, настолько крупные, настолько серьезно 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 все, 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 придется 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. Еще 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 миросознание? Как выжить просто честному человек? 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 все 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 свое предложение. Ему кажется, что все на мази. Но — отказ, хотя он прошел все инстанции. Дальше он мечтает покорить Париж, но ничего так и не возникло. Удары судьбы сыпались на него. Он был невероятно



Михаил Чехов в роли Соломона Леви в фильме А. Эдварда Сазерленда «Ирладнская роза для Эбби» (1946)

чувственным человеком, чувствовал жизнь всей кожей. Нервный человек был. Святой и нервный. Париж, Лондон. Все 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 актера. Американцы всегда хорошо реагировали на его лекции по технике актера. Он снабжал их различными элементами, упражнениями, этюдами. Его принимали очень по-доброму и человечно. Это вселяло в него некую уверенность. Ведь ему внимали мировые звезды, и они учились у него – великого русского актера.

Но счастья все 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 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 Актером.

Назвав свою лекцию «Михаил Чехов и современный театр», я рискую дважды: во-первых, Михаил Чехов абсолютно непостижим, а во-вторых, «современный театр» во всем объеме 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 моем 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 все зря. Все мимо и все 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 придет-де к нам, изучит нас и сделает свои потрясающие ослепительные выводы. Не придет. 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 полета.

Этой художественной базой — еще раз повторяю, настал момент объявить о том во всеуслышанье — для меня является творчество гениального русского актера Михаила Чехова. Наша разъятость во времени ни о чем не говорит. Потому как речь идет 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 разберемся 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 театральных жанрах служит образцом актерского изъявления, в котором стихия и интеллект срастались в отчеканенную форму, буффонство

и страсть переливались в искрометном поведении персонажа, на наших глазах в легкую бронзовевшего в строгих позах и монументальных застываниях.

Разве наши «фиксации» из другой оперы?

То, что мы называем «правдой существования», великий артист постоянно перемежал с улетами в какие-то другие пространства, далекие 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 несуственое, ждал несусветного, восторгался несусветным! Например, рассказывая о своем фантасмагоричном 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 актеры нашего направления) и по прошествии известного времени я получил того Хлестакова, которого Вы видели». (Из письма С.С. Димант, Москва 26.12.1921 год).

Тут нам особенно интересны два момента.

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

Второй момент – как бы мимоходные слова Михаила Чехова – «так говорят актеры 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 ее горячим сторонником и проповедником. Это определенный факт. Однако «когда обострилось мое восприятие», пишет Михаил Александрович, «я особенно ярко и глубоко пережил всю ложь «прямых и простых» психологий». На что намек? 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 способны 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, мое увлечение в юном возрасте Достоевским – все 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, больное 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 актера, воззвать его к энергетическому «желанию художественного самовыявления».

«...благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я нажил все, 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 несся к душевному кризису, даже к нервной болезни...».

Итак, актер, 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 свое уникальное визуальное лицо. Михаил Чехов был участником несметного количества таких представлений. Начав в Суворинском театре с роли царя Федора и заслужив за ее 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 актеры в большинстве своем до сих пор еще мало любят и ценят форму. Правда, им трудно искать ее. Им не хватает специальной для этого подготовки».

Исходя из этого своего вывода, Михаил Чехов сначала накапливает собственный актерский 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 актеров: «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 актерское искусство: я не приемлю так называемую «игру нутром», столь распространенную в русском театре, ибо «нутро», не облеченное в форму, да еще чаще всего малоуправляемое изнутри, из мозгового и мышечного центра, ведет к тому, что зовется провинциальной, сугубо безвкусной, хотя, бывает, и яркой, напористой «выдачей». Одной органики мало! Одного партнерства мало! Одного, пусть честного, «с выражением» исполнения на сцене текста красивыми голосами, мало!!!



Михаил Чехов 1937 г.

Вот тут-то и возникает школа Михаила Чехова, которая отнюдь не противостоит системе Константина Сергеевича, а РАЗВИВАЕТ ее. Именно, РАЗВИВАЕТ и ни что 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 пощечину от Зиночки Райх: «предатель», и мост вмиг был разруппен.

Впрочем, если сузить случившееся с исторической точки зрения (а как еще 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 пошел 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 сопряженность. Он боготворил обоих, несмотря на то, что они были эстетические противники. К системе К.С. он прибавил изобретения по актерской технике, и с этой своей актерской 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 всерьез: в сторону Штейнера с его антропософией и в сторону Андрея Белого с его поисками духа в космическом пространстве. Этот гвоздь Михаил Чехов забил в свое 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 20-х годов пролетарская совкультура, а скорее он сам привел себя под своды совсем других богаделен, далеких 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. Оккультные теории штейнерства плюс мощь и свобода эрудиции Андрея Белого захватили впечатлительного актера, повели за собой. Уже не только театральные учителя — Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд — «обрабатывали» нашего идеалиста и

туманили его миросознание, но еще были силы таинственные, могучие, подпирающие его крылья для полета в макро-пространство. Эти кружковые занятия отнюдь не испортили внутренние миры артиста. Наоборот, вдохновили на еще более острое лицедейство, искания как бы заряжали Артиста на все новые и новые сценические изъявления.

С ним стало тяжело играть, потому что он наглядно переигрывал партнеров. А. Белый учил новому отношению к тексту, твердил о театральности букв, которые через актера 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 идет. Андрей Белый предлагал открыто ритмизовать фразы, голосовая партитура которых должна быть расписана и выполнена. Уроки А. Белого М. Чехову сделались полезны чрезвычайно.

Почуяв 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 актера, которому теперь предстояло завоевать мир. И он сделал это!

Но вернемся 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 рассвобождались мышцы, обреталась поразительная легкость 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 свое время. Искусство жить душой и телом имело главный секрет или ключ — подчинение каждого мига на сцене ритму, ритму и еще 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 неведомым законам, соотносясь и с акробатикой, и с так называемым «психологическим жестом» — самым знаменитым терминологическим открытием Михаила Чехова. Он был придуман с целью воспламенить волю актера, 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 ее смысла, просто в то время, когда статья готовилась к печати я еще не обладал в достаточной степени практическим опытом, — в Театре «У Никитских ворот» в тот момент воспитание актера нашей школы было в самом разгаре.

Мои сегодняшние восклицания и призывы достичь СВОБОДЫ изъявления 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 allegroй» выходим на сцену и мы, актеры 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 свое режиссерское credo. Почему — уже объяснил, мне не хватало нескольких десятков спектаклей, чтобы результаты стали очевидными. Не будучи склонен к самооценкам, я все же хотел бы обозначить близость к методу Михаила Чехова, с наибольшей убедительностью и полнотой выраженного в его основополагающем труде «О технике актера».

Я же со своей стороны осмелюсь примкнуть к этому театральному «евангелию», которое зову прочесть от корки до корки, дабы уложить в здравой актерской 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 актерской 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 изъявления. 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 непревзойденное качество – всегда высший класс актерской 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 легкостью, свободой мышц и энергетикой.

На третьей позиции сразу трое – Александр Филиппенко времен наших совместных работ в студии «Наш дом» и над «Мертвыми душами». Геннадий Хазанов во всем своем эстрадном величии (гений импровизации, например) и Роман Карцев, Артист безупречный в правдивом гротеске – самом трудном театральном жанре.

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

Есть еще один недосягаемый Актер из Санкт-Петербурга — Сергей Мигицко, посмотрев его в роли Городничего, Михаил Чехов, уверен, признал бы его фантастический талант.

Это все звезды. Их свет негасим.

Теперь самое легкое. Найти в Театре «У Никитских ворот» незвездных, но смею надеяться, больших мастеров нашей школы, которые будучи уже замеченными, замечательны как раз тем, что восхищало Михаила Александровича в коллегах. В свое время он писал: «Причина всех зол театральных – в актере... Все художники знают свои ИНСТРУМЕНТЫ, ОРУДИЯ, все изучают их, учатся правильно ими владеть. Актер 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». Актер в своем 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 актер 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 четвертом десятке лет существования театра вылупилось огромное ядро артистов – молодых и зрелых, - которых можно судить по самому высшему счету, 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. Путь 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-партнеров, 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 актерской 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 пришептывающая манера говорить».

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

Жанр Михаила Чехова — трагикомедия. Что бы он ни играл. Какого бы автора ни представлял. Психотехника актера 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 Калеб — 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 счет 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 распознание 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 невоплощенной 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 нем преобладала надо всем — ему было все интересно: и валять дурака с Вахтанговым, когда они оба играли со спичкой и бутылкой или менялись образами «ученой обезьяны», живя вместе в номере гостиницы (доходило до драки!). Озоровать и доводить свое трюковое озорство до виртуозности, до легкости исполнения — часть важнейшая в чеховской и вахтанговской актерской школе. В театре «У Никитских ворот» я так же призываю «буффонить», приветствую актерское хулиганство, но ругаюсь, когда оно переходит все границы и начинает отнимать время от репетиций, то есть мешает серьезной работе.

А серьезная 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 найдем имен ни Ленина, ни Сталина, ничего о большевизме или царском гнете. Он вроде бы отрешенный, этакий сумасшедший по поводу театра — и все. 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! «Актеру необходимо социальное чувство».

А я о чем талдычу при делании своих постановок? Все ли наши актеры — граждане своей страны?!. Квасными патриотами быть легко, друзья мои, а вот пражданами...

«Этот человек, похожий на летучую мышь, был наделен 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 нем были и сила, и зловещая властность, и страх, и нежность к сыну, но во всем этом — обреченность, историческая обреченность, 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 лежа на полу срывал с себя ордена.

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

- Всеволод Эмильевич, в чем суть вашего метода?
- Я хочу показать основное.

Тот же вопрос был задан Станиславскому.

- Константин Сергеевич, а суть вашего метода в чем?
- 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 еще сближает меня с Михаилом Чеховым?

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

И вот изумительно точное пророчество Антона Павловича в письме к сестре Мирии Павловне – год 1895-й, февраль значит, Мишке четырех лет еще 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 встречает 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 сыгран-

ные. 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 Чеховом за всю его творческую жизнь потрясает своим безмерным количеством. А ведь была еще 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 Холливуд, аплодировавший его школе и по сей день помнящий о ней.

А до этого была грандиозная по счастью труда и болезненности история с МХАТом-2, выезд на лечение в Германию и попытки Луначарского любой ценой выманить Чехова назад. Но Чехов неумолим. Он объясняет коллективу МХАТ-2 свое отсутствие так: «Оставаться в театре в качестве актера, 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 Свидерского: «Новом театре отказать».

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

Еще как можно! А.В. Луначарский все же отстаивает свое: «Чехов хочет очень углубленного, проникновенного, трепетного, возвышенного театра».

- Отказать!

«Чехов всегда живет 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 все равно:

– Новом театре отказать.

Могуч дух праведника. Могуч и непобедим его гений.



Михаил Чехов в сцене из спектакля «Артисты». Вена. 1928 г.

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 вернется, но из своего театра (имеется в виду МХАТ-2. – $npum.\ M.P.$), он признает 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 все 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-о, 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 всем, 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 напряженная, волевая, активная.

Габимовцы народ тяжелый физически и душевно. (Вспомните «Дибука»). Древнееврейский язык (непревзойденный 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 своем ритме, в своем темпе. Ловко ловя в воздухе руки собеседников, они быстро решили вопрос и все разом обернулись ко мне. Один кричал с угрозой: «Если нужна легкость, то сделаем, что нужна легкость!», другой убеждал меня по секрету, чтобы я не соглашался ни на что, кроме легкости, третий, приложив свою пуговицу к своей, говорил с упреком «Что значит?». (Как будто я уговаривал их быть тяжелыми.) Те, кто стояли близко ко мне, кричали, другие подальше, делали знаки руками и глазами, что, мол, легкость будет! Шум перешел в восторг, новая задача сразу увлекла всех, мы тут же перецеловались и, пошумев еще немного, уселись за большой стол. Наступила тишина. Габимовская, напряженная тишина...

Упорно, фанатично и тяжело габимовцы добивались легкости. 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, тяжелый, как из бронзы вылитый человек, обладавший таким низким голосом, что подчас, слушая его, хотелось откашляться, порхал по сцене легким пузатеньким сэром Тоби и рассы-

пал шекспировские шуточки и словечки, как будто они и написаныто были на его родном языке. Барац, маленький, но грузный человек, ходивший на пятках, стаптывающий даже резиновые каблуки, став сэром 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 длиннющий пассаж, чтобы мы почувствовали, с каким упоением репетировал за границей великий русский актер и режиссер, что его приводило в «восторгание». Не так ли и мы должны уметь работать, не так ли и мы должны добиваться этой самой труднодоступной Легкости?

М. Чехов пишет далее: «После работы атмосфера разряжалась: габимовцы пели мне свои песни — свадебные, синагогальные и, наконец, из «Дибука»... Я слушал их, и мне чудилось: кто-то ПРИЗВАЛ их в эту минуту и поет 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 слезы, и подчас я не мог сдержать их. Полные неведенья, но любовно смеялись габимовцы над моими слезами».

Ох, эти слезы! Мечтой о новом театре пронизана вся жизнь Михаила Чехова. С ней, из-за нее 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) режиссера и дал возможность ставить «Убивец» по «Преступлению и наказанию», «Историю лоша-

Михаил Чехов в роли Фомы Опискина в спектакле «Село Степанчиково» в Театре русской драмы. Рига, 1932 г.



ди» 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 черт 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 преподает, 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 пестрые 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



Беатрис Стрейт

ли? Параллели продолжаются: опера «Парсифаль» Вагнера в постановке Чехова и мои оперные постановки в Питере, о которых могу и не упоминать.

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

Наконец, везет Михаилу Александровичу — Беатрис Стрейт, попросившая у него уроки актерского мастерства, зовет его в Англию, где ее 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 актера, 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, еще странней», — М. Чехов кует железо, пока горячо: дартингтонская группа переезжает в Америку (из-за угроз со стороны гитлеровского фашизма) и там (Риджфилд плюс Нью-Йорк) Чехов ошарашивает коммерческий



Михаил Чехов в роли доктора Александра Брюлова в фильме Альфреда Хичкока «Завороженный» (1954)

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 саксесс! Уандерфул! Конгратюлейшнс!

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

Преподает актерское мастерство звездам. У него учатся Мэрилин Монро, Юл Бриннер, Клинт Иствуд, Энтони Куинн. На английском языке выходит «Техника актера». 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!



Рисунок Михаила Чехова в письме Всеволоду Мейерхольду после строчки «Никогда не поехал на океанском пароходе! Сочувствую! Держитесь!». Берлин, август-сентябрь 1930 г..

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, ан-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 зовет к новой предприимчивости, не отпускает, и снова не дает 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 младые 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 ее 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», «Режиссер 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 идет 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 твоем пути стена? Ты должен проломить стену. Ты обязан жизнью своей заплатить за где-то вдали мелькающий результат. Иногда отступаешь, идешь на какие-то компромиссы, откладываешь главное «на потом» – это называется «гибкостью».

Но вот ты снова на боевом коне и скачешь к миражной цели и, обессилевший от пешего хода (конь твой сдох, а друзья покинули!), бредешь по пустыне духа в поисках воды и оазиса.

Борение за СВОЙ театр требует нечеловеческой энергетики и терпения. Оно способно, как уже было сказано, затмить все на свете, забыть обо всем на свете и весь свет подчинить этакому твоему личному «носорожеству», — ты упертый, ты твердый, ты из гранита кусок мяса можешь вырвать, у тебя «мокси», то есть буль-

дожья 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 вперед, ведет тебя к цели по любым болотам и бездорожью, — это ли не сумасшествие?

Болезнь растягивается на многие годы, треплет, измождает 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-бычьи 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 добьешься! Мы — добьемся!

Михаил Чехов – наш светоч. У нас, людей театра, одна генетика. Этому можно только дивиться: 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 все, — 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 идет к нам отчетливо 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 чем-то отталкиваются, насытившись общением и взаимодействием друг ко другу.

Вам не верится? Но давайте попробуем сохранять и пествовать 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 единящая всех нас преемственность, нескончаемо живущая общим святым духом.

Спасибо за внимание