

Андрей КИРИЛЛОВ

«ИДЕАЛЬНЫЙ» ТЕАТР МИХАИЛА ЧЕХОВА

Долгое время в любимом и зачитанном до дыр «Пути актера» мне не давала покоя филиппика, с которой по существу и начинается первая автобиографическая повесть М.А. Чехова. «Пять-шесть лет назад я переживал жгучий стыд! Я не переносил себя как актера, я не мирился с театром, каким он был в то время (таким он остался еще и теперь). /.../ Как громадную организованную ложь воспринимал я театральный мир. Актер казался мне величайшим преступником и обманщиком»⁴. Между тем «Путь актера» написан Чеховым в 1927-1928 годах, а значит «пять-шесть лет назад» – это период 1921-1922 годов. Именно на это время приходится создание самим Чеховым его знаменитых Эрика XIV и Хлестакова. В это же время ставят свои блестящие спектакли В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов. Собственный психологический кризис Чехова разрешился раньше, в 1918-м. В чем же дело? Что имеет в виду Чехов, произнося нелицеприятный приговор себе самому и современному ему театру? Может быть, идеологические перекосы послереволюционного времени, болезненно воспринятые актером? Журнальная статья Чехова того же 1927 года опровергает последнее предположение. «Десять-пятнадцать лет назад театру грозила опасность остановиться в своем развитии и надолго закрепить свои традиции, превратив их в неподвижные формы <...> Силы Революции, разрушившие

старые формы жизни вообще, разрушили их также и в области театра. Театр принужден был искать новые формы, новые законы и новую технику»⁵. Даже с поправкой на вынужденную революционную риторику приходится признать, что кризис театра, возводимый актером ко времени дореволюционному, Чехов видит не в причинах политико-социального свойства, а в свойствах современного ему театра как такового.

Ответ на занимавший меня вопрос я обнаружил, перечитав, наконец, обсуждаемый параграф автобиографии с иной акцентировкой. «Я точно и ясно сознавал, что именно в театре и в актере выступает как уродство и неправда <...> Я видел неправду, но еще не видел правды <...> Вершина моего отчаяния и была переломом во мне как в художнике и как в человеке. С этой вершины я и попробую бросить взгляд назад и вперед и постараюсь связать мое прошлое с будущим»⁶. Очевидно, что «отчаяние» Чехова в «Пути актера» имеет отношение не столько к театру вообще, сколько к его самоощущению, к его собственным представлениям о театральном искусстве. В 1922 году Чехов возглавил Первую студию и повел ее на поиск «новой актерской техники». В 1922-м–1923-м ему открылась «правда», перспектива, новая театральная идеология. Отныне практически в каждом печатном выступлении Чехова его неизменным ориентиром становится будущий

⁴ Чехов М. Путь актера // Чехов М. Литературное наследие. С. 34.

⁵ Чехов М. Каким должен быть театр // Чехов М. Литературное наследие. Т.2. С. 85.

⁶ Чехов М. Путь актера // Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. С. 34–35.

Pro memoria

театр, театр будущего. Будущее это не связано ни с политическим строем, ни со страной проживания Чехова, перемещающегося через европейские границы и даже через океан. Об изживании амплуа в театре будущего, о расширении «актерского диапазона до максимальных пределов» пишет Чехов в России в 1927 году⁷. Размышлениям о театре будущего посвящены и многие страницы «Пути актера». На необходимости нового мировоззрения актера будущего театра настаивает Чехов в газетной публикации, живя и работая в Париже в 1931 году⁸. Неизбежность и возможности «Будущего Театра» и необходимость «актеру будущего <...> развивать себя как личность» становятся предметом его статьи и интервью в Каунасе в 1932 году⁹. Наконец, театру будущего Чехов посвящает специальную лекцию в США в 1940-е годы¹⁰. Будущий театр, все яснее видимый Чехову, становится оправданием и основанием его настоящей театральной деятельности. Во всех странах, где довелось жить и работать М. Чехову, современный театр не устраивает его по одним и тем же причинам: ввиду господства укоренившегося натурализма, незнания актером инструментов и техники его искусства. Причем, натурализм Чехов понимает не только как «внешнюю» постановочную и поведенческую форму, но и как «узкопсихологическое истолкование образов и положений». «От натуралистического жеста, от натуралистической речи нужно отказаться, так же как и от “мелочных” психологических истолкований ролей»¹¹. В противовес натурализму М. Чехов выдвигает театр воображения, театр фантазии, с

которым и связывает искомую художественную перспективу.

Вполне резонным представляется вопрос о том, насколько удалено это видимое М. Чехову будущее от его собственного настоящего? В конце концов, театр нашего времени по-прежнему далек от ориентиров и критериев М. Чехова, выдвинутых им в первой половине XX века. По-прежнему живучи и два рудиментарных, хотя и полярных подхода к пониманию его театральной системы. Для одних, осознанно или неосознанно выступающих с позиций позитивизма, неодолимым препятствием в освоении метода М. Чехова является его пресловутый «мистицизм». Представители этого подхода положительным итогом чеховских исканий признают лишь собрание оставленных им удобных и полезных практических упражнений. Их оппоненты, напротив, склонны абсолютизировать антропософскую «мистическую» предпосылку метода и мировоззрения М. Чехова, именно в ней полагая главный источник и перспективу его театрального учения.

Между тем простое физическое выполнение упражнений, точно следующее букве чеховских описаний, не имеет ничего общего с его театральной идеологией. Упражнения М. Чехова, лишённые этой идеологии, останутся лишь упражнениями. Существует реальная опасность размена театральной системы М. Чехова на отдельные приспособления и инструменты. Тем более, что большая часть этих упражнений, приспособлений и инструментов полезна и эффективна и сама по себе. В случае торжества подобной тенденции и разрушения целостности системы ее

⁷ Чехов М. О театральных амплуа // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 84.

⁸ Чехов М. Пути театра // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. М. 1995.

⁹ Чехов М. Le Théâtre est Mort! Vive le Théâtre! // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 120–123; У Чехова // Там же. Т. 2. 124.

¹⁰ Чехов М. Театр будущего // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 292–301. В американский период своей жизни и деятельности к темам «Театр будущего» и «Актер будущего» Чехов обращался неоднократно. Кроме статьи, опубликованной в двухтомнике, мне известны еще как минимум две лекции на ту же тему, прочитанные Чеховым в США.

¹¹ Чехов М. Еще о классиках на сцене // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 95–96.

Опыт

идеология будет разрушена вместе с ней, а Театр М. Чехова сможет обеспечить нам лишь малый процент содержащихся в нем преимуществ. С другой стороны, очевидно, что любое упражнение, любое действие на сцене можно выполнять в соответствии с театральной идеологией М. Чехова. Безусловно, что идеология эта первична по отношению к практическим, «техническим» средствам ее реализации.

Наше время суетно и торопливо. Нам нужен быстрый и практический результат. Увы, абсолютный идеалист М. Чехов не может помочь нам в нашей прагматичности и спешке. Театр М. Чехова любит мечтателей, идеалистов, имеющих время и желание для медитативной деятельности, которая и составляет суть его действительной идеологии. Чеховский «театр будущего» не имеет конкретного исторического адреса, поскольку представляет собой категорию не времени, а художественного мировоззрения. Его ключевым понятием является воображение, понимаемое М. Чеховым как действенный, побуждающий, активный процесс. Два первых, наиболее ответственных этапа работы над образом – из четырех, описанных Чеховым в лекции «Театр будущего», осуществляются исключительно в сфере воображения¹². По Чехову, «работа актера в значительной мере заключается в том, чтобы ждать и молчать “не работая”»¹³. В Театре М. Чехова внешнее физическое действие возникает с неизбежностью на более поздней стадии работы именно из этого «ожидания» и «молчаливого» «отсутствия работы». И качество физического действия на сцене зависит от предшествующего ему

«молчаливого ожидания», но не наоборот.

В спорах об исполнительском методе и театральной системе М. Чехова много сказано и написано по поводу их оригинальности. С другой стороны, если подход Чехова столь оригинален и индивидуален, может ли он быть признан общим, т.е. полезным для различных театральных модификаций и разных исторических этапов в развитии театра? Наконец, что обеспечивает универсальность любому учению в сфере искусства и какова здесь возможна измерительная шкала? Чехов нашел прекрасный ответ на этот последний вопрос: подобной мерой является степень открытости театрального творчества идеальному. Степень открытости идеальному не столько в результате художественной работы актера, сколько в самом процессе этой работы, в процессе художественного творения. Еще в 1923 году в ответе на один из вопросов анкеты по психологии актерского творчества, Чехов сформулировал и существо своего метода имитации образа, и его художественно-эстетическое обоснование. «Готовя роль, видите ли вы себя играющим роль, и в какой мере подробно? Вижу и считаю это для себя большой созидательной силой. Могу увидеть (отчасти произвольно) такое подробное и тонкое исполнение, достижение которого считаю для себя идеальным. Получаю при этом громадное художественное наслаждение»¹⁴. Иными словами, идеально можно сыграть роль только в своем воображении, поэтому и возникает метод имитации, при котором осуществляется попытка сымитировать этот идеал.



М. Чехов. 1910-е годы

М. Чехов – Федор Иоаннович. «Царь Федор Иоаннович». Суворинский театр. С.-Петербург. 1911

¹² Чехов М. *Театр будущего* // Чехов М. *Литературное наследие. Т. 2. С. 293-297.*

¹³ Чехов М. *Путь актера* // Чехов М. *Литературное наследие. Т. 1. С. 44.*

¹⁴ Чехов М. *Ответы на анкету по психологии актерского творчества* // Чехов М. *Литературное наследие. Т. 2. С. 68 [Вопрос № 22].*

Pro memoria


Как известно, «идеальное» – философская или, точнее, эстетическая категория, означающая высшую, недостижимую степень совершенства. «Идеальное», составляющее диалектическую оппозицию «реальному», невозможно воплотить в действительности. В то же время идеал представляет собой высочайшую цель стремления, определяя направление подлинного художественного поиска. Для философа идеал представляет собой некий вид абсолюта, однако абсолютные ценности и величины хороши лишь для жрецов религии или философии. Между тем известно, что не только различные исторические эпохи и социальные группы, но и различные индивидуумы имеют разные представления об идеальном. Объединяют их друг с другом не столько определенные черты и качества, сколько общая принадлежность природе идеального.

Искусство всегда субъективно по самой своей природе. Идеальные образы Чехова являются абсолютными лишь для него самого. Актер не предлагает нам абсолютные значения образов Хлестакова, Гамлета, Аблеухова или Муромского, которые он создавал, следуя идеальным картинам своего воображения. Чехов призывает нас к поиску наших собственных идеальных образов этих и любых других персонажей. Он предлагает не абсолютные идеалы, а идеальный путь, идеальный процесс поиска и создания наших собственных идеалов.

Как было сказано, искусство всегда субъективно. Между тем на протяжении всей своей жизни М. Чехов стремился к максимальной степени объективности в актерской игре, которая, по его

представлению была (и, думается, остается), слишком субъективной, будучи ограниченной рамками актерской личности. М. Чехов способен помочь исполнителю быть по возможности объективным в субъективном процессе актерского творчества, объективным и художественным. Он ищет меру, равновесие между объективным и субъективным, между идеальным и реальным, между общим и частным. М. Чехов обращается к



индивидуальному актеру-художнику, который должен стараться создать реальный образ максимально приближенный к его идеальному значению. Это идеальное значение образа можно назвать архетипическим. Где же находится тот источник, из которого возможно почерпнуть такие идеальные архетипические значения? Источником этим, по М. Чехову, является наше воображение.



М. Чехов. 1920-е годы

М. Чехов – Мальволио.
«Двенадцатая ночь».
Первая Студия МХАТ.
1920

М. Чехов – Эрик.
«Эрик XIV».
Первая Студия
МХАТ.1921

Опыт

В круге разнообразных форм человеческой активности невозможно найти лучшей сферы для идеального, нежели воображение. В сфере воображения мы свободны от ограничений реальности как нигде более. Между тем эта свобода является необходимым условием в достижении идеала. В реальности мы ограничены многими обстоятельствами, такими как законы физического мира, как многочисленные внутренние ограничения нашей личности и внешние ограничения окружающей нас действительности и т.д. и т.п. Между тем в нашем воображении мы можем все: мы можем летать, пламенеть, становиться невесомыми или, напротив, тяжелыми, как скала. Точнее говоря, можем все это не мы, не мы лично, но идеальные образы нашего воображения. Образы воображения демонстрируют максимальную степень гибкости, изменчивости, отзывчивости. Они освобождают нас от необходимости анализировать, выявлять и удерживать в сознании все взаимосвязи каждого воображаемого образа с каждым из окружающих его персонажей и с окружающим миром многих уровней, аспектов и измерений. Все эти взаимосвязи постоянно содержатся в самом идеальном образе персонажа. Идеальные образы нашего воображения существуют внутри нас и в то же время, в определенной степени, отдельно от нас. Эта их «отдельность» и была причиной, по которой Чехов декларировал их абсолютную независимость, поскольку, по Чехову, «образы фантазии живут самостоятельной жизнью»¹⁵. Можно верить в это, как верил антропософ Чехов, или не верить – в конце

концов, это не так важно. Важно понимание идеальной природы образов фантазии.

Обратимся, наконец, к собственному исполнительскому опыту М. Чехова, описанному им в эссе «Размышления о Дон Кихоте». Приводимая ниже пространная цитата являет собой блестящий образец его актерской работы. «Еще в первые годы моей театральной работы мне являлся Дон Кихот и скромно заявлял о себе словами:



“Меня надо сыграть...”

Я, волнуясь, отвечал ему:

“Некому!”

Я даже не спрашивал: “Почему ты явился ко мне?” (здесь и далее выделено М. Чеховым. – **А.К.**) – я знал: он ошибся.

И, отогнав от себя Дон Кихота, я спокойно... объективно и холодно думал об образе Дон Кихота. Думал... вообще! Я понимал, признавал, как он глубокий и неповторим,

М. Чехов –
Аблеухов.
«Петербург».
МХАТ Второй. 1925

М. Чехов –
Муромский.
«Дело».
МХАТ Второй. 1927



¹⁵ Чехов М. О технике актера // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 168.

многогранен и мне недоступен. Я был спокоен: он и я – мы не встретимся.

Так прошло много лет.

Но, увы, Дон Кихот продолжал ошибаться и снова и снова являлся ко мне, но уже со словами:

“Тебе надо сыграть”...

Я пугался:

“Кого?..”

Он исчезал, не давая прямого ответа, и визиты его повторялись. Повторялись намеки.

Я стал его ждать наконец с тем, чтоб, когда он появится снова, объяснить ему, что я не могу, *не могу* воплотить в себе всех тех таинственных, полных страдания глубин его духа. Чтоб объяснить, что нет у меня ни тех средств, ни тех сил – ни внешних, ни внутренних, – какие нужны для его воплощения. О, я готовился в бой с ним вступить и доказать ему точно и тонко, в деталях, нюансах, оттенках, вскрыв всю глубину существа его: *кто – он* и кто – я!

Он явился, и я стал доказывать.

Долго мы бились. Я был вдохновлен этим боем. Я, с ловкостью, свойственной людям в желанной борьбе, проникал в него глубже и глубже... я ему рисовал его самого... я ему говорил:

“Вот каков ты!.. Вот что нужно иметь человеку, вот что нужно ему пережить, чтоб тебя воплотить!”

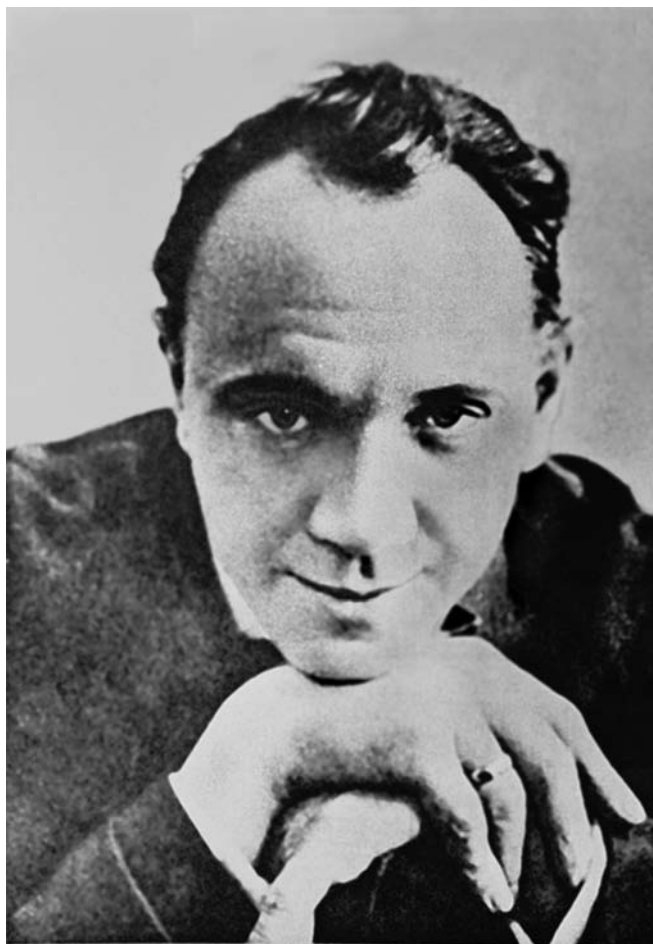
Я его пронизал своей мыслью, и чувством, и волей!

Я кончил. Я свободен. Он больше ко мне не придет...

Он стоял передо мной... как победитель! Довольный и сильный! Весь пронизанный стрелами мыслей и чувств моих, волей моей укрепленный!

Он говорил:

“Посмотри на меня”.



Если мудрость *смысла*
 – *если мудрость от смысла* –
 – бой за *эту* мудрость я тебя
 люблю, мой Азария, и
 благодарю! Твой МММ

8/4 28.

Я взглянул. Он указал на себя и властно сказал:

“Теперь это – *ты*. Теперь это – *мы*!”

Я растерялся, смутился, искал, что ответить. Но он продолжал беспощадно, с упорством, рыцарю свойственным:

“Слушай *ритмы* мои!”

М. Чехов. 1928

Опыт

DM

И он явил себя в ритмах, фигуры которых рождались друг в друге, сливаясь в одном, всеобщем ритме.

“Слушай меня, как мелодию”.

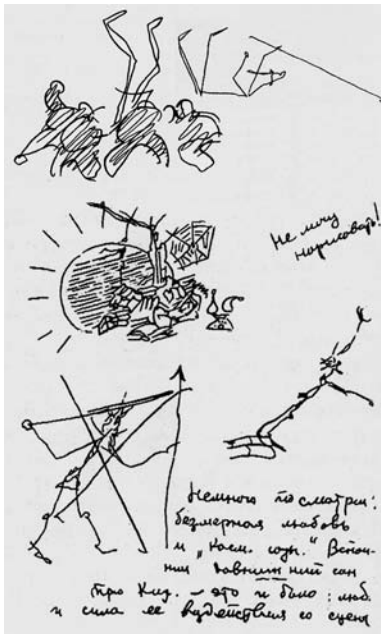
Я слушал мелодию.

“Я – как звук”.

“Я – как пластика”.

Так закончился бой с Дон Кихотом. Он, всегда поражения терпевший, он – победил. Я же принял судьбу его, я – поражен. И в своей неудачной борьбе, в поражение я стал – Дон Кихотом»¹⁶.

Весь процесс, описанный М. Чеховым, происходит исключительно в его воображении. Актер не делает ничего, он лишь объясняет воображаемому образу, что не имеет никаких данных для воплощения роли. И, в конце концов, в полном противоречии со своим намерением, помимо своей воли, неожиданно для себя он овладевает образом Кихота. Для того, чтобы понять, насколько постепенной и тонкой была эта работа воображения для самого М. Чехова, необходимо заметить, что два года спустя, начав репетировать роль «реально», он продолжал записывать в своем дневнике: «Образ Кихота остается по-прежнему неясным <...> Ясно, что существо его – из пламени. Вижу длинные усы, длинные брови, бороду и два вихра на голове – все это как языки пламени <...> Голоса не слышу. Говора тоже нет <...> Надо сыграть вдохновенно вдохновенного <...>»¹⁷ «Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает»¹⁸. «В лучшие моменты творчества (редко!) бывает, что физические законы на мгновение теряют свою силу: можно, прыгнув, задержаться в воздухе, наклониться, не считаясь с законом равновесия, и т.п.»¹⁹.



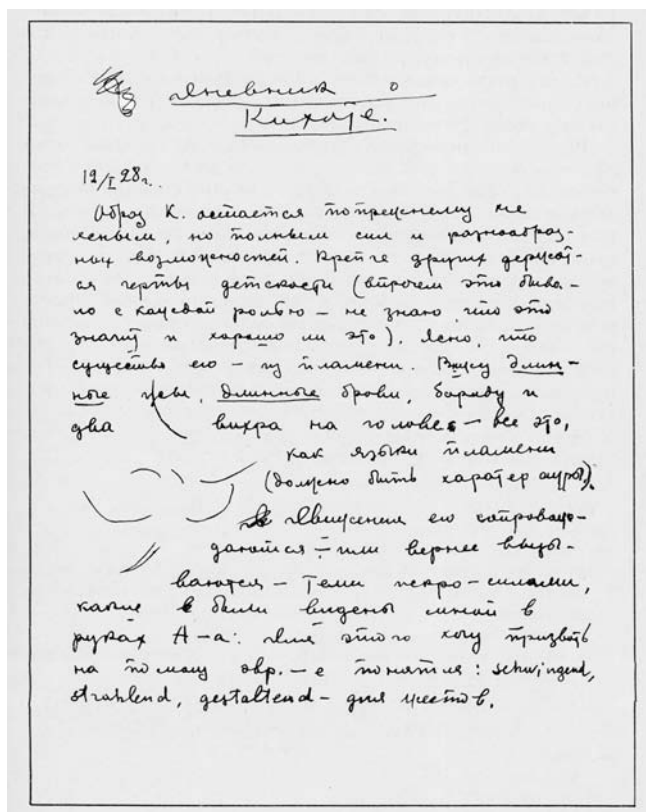
¹⁶ Чехов М. <Размышления о Дон Кихоте> // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 82-83.

¹⁷ Чехов М. Дневник о Кихоте // Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 99-100.

¹⁸ Там же. С. 101.

¹⁹ Там же. С. 102.

Страницы дневника М. Чехова о Дон Кихоте



Pro memoria



Михаил и Ксения
Чеховы со своими
игрушечными терьера-
ми. 1930-е годы

«Рассматривать искусство (театральное) исключительно как медитацию во всех деталях <...> Все упражнения суть пути к этой медитации искусства»²⁰. «Нельзя ли сделать, чтобы Кихот *рассыпался* в конце пьесы?»²¹. «Сыграть *космическое сознание*»²². И буквально до и после каждой репетиции снова и снова М. Чехов пишет, что он «смотрел», «наблюдал», «видел» воображаемый образ Дон Кихота, стараясь еще более прояснить это идеальное видение образа, усвоить, имитировать его.

В своей лекции о театре будущего М. Чехов утверждает, что первый импульс к любому художественному творчеству приходит извне. Первое явление Кихота во внутреннем видении актера не имеет никакого отношения к мистике. Конечно же, М. Чехову был знаком Кихот как образ литературы и театра. В своем эссе М. Чехов упоминает Кихота Ф.И. Шаляпина, произведшего на него громадное впечатление. Образ персонажа жил своей жизнью в глубинах его подсознания до того, как заявил о себе М. Чехову впервые.

Необычайно важной считает М. Чехов первую встречу актера с образом, когда необходимо интуитивно схватить общее впечатление не только от отдельного образа, но и от всей пьесы. Не нужно пытаться анализировать пьесу или образ на этой первой, самой ранней стадии. Время анализа придет позднее. Необходимо довериться своему первому впечатлению, которое содержит в себе все будущее творение целиком. Будьте терпеливы и не насилуйте свое воображение, – советует М. Чехов. Мечтайте об образе, общайтесь с образом в вашем воображении деликатно. Идеальный образ персонажа постепенно проявится, разовьется в вашем внутреннем видении.

Для М. Чехова воображение образа является первым и важнейшим этапом репетирования, поскольку он составляет основу будущего исполнения. Именно здесь определяется масштаб образа. Форсируя процесс, можно ненамеренно сократить этот масштаб, упразднить важные аспекты или разрушить образ совершенно. Рассмотренный выше собственный

²⁰ Там же. С. 105.

²¹ Там же. С. 106.

²² Там же. С. 109.

Опыт

опыт М. Чехова с наглядностью обнаруживает, какую уникальную степень свободы дает ему процесс репетирования в воображении.

«Ясно, что существо его – из пламени».

«Кихот не умеет ходить: он или прыгает, почти летает, или спотыкается и падает».

«Сыграть космическое сознание».

Чехов мечтает о том, чтобы «Кихот рассыпался в конце пьесы».

И т.д. и т.п.

Работая по методу М. Чехова, актер не формирует, не конструирует, не сочиняет художественную картину «специально». Он проявляет и совершенствует в своем воображении идеальный образ Дон Кихота. Он не думает, что образ должен быть реальным – не должен! Он вообще не думает покуда о том, как сделать то или иное в реальности. Конечно, актер не будет летать и вырастать на сцене. Однако, следуя своему идеальному образу, он принесет на сцену ощущение, образ, сущность высоты и полета в себе самом. Качества эти явятся из образа чувствования актера, из того, как он движется и говорит, из всех составляющих его сценического существования. При этом актер только следует идеальному образу своего воображения, с которым устанавливает постоянную живую связь и который ведет его в его исполнении Дон Кихота.

Актер никогда не воплотит этот идеальный образ во всей его полноте и совершенстве. Согласно М. Чехову, сам он ни разу не воплотил идеальные образы своего внутреннего видения абсолютно и был неудовлетворен собственным исполнением всех и каждой из его ролей. Между тем, образ даст актеру ощущение, понимание, видение,

«слышание» того, как он должен действовать, двигаться, звучать, реагировать в каждый момент его сценического существования. И эта непрерывная взаимосвязь с идеальным образом будет вдохновлять актера в каждое мгновение. Она же обеспечит ему возможность постоянно импровизировать, оставаясь в «логике» воплощаемого, интерпретируемого образа.

«Идеальный» процесс воображения образа не содержит никаких историко-временных ограничений и одинаково пригоден для театра прошлого, настоящего и будущего.

М. Чехов –
Иоанн Грозный.
«Смерть Иоанна
Грозного».
Латвийский Национальный театр. Рига.
1932



Pro memoria

В поисках сценического идеала М. Чехов обращен не к тому или иному типу театра, но к художественной сущности театрального искусства вообще. По его мнению, актер с необходимостью является художником. «Идеальный» процесс связан лишь с одним ограничением – с наличием способности, таланта. Для Чехова талантливость актера, среди прочих вещей, означает наличие богатого, реактивного и гибкого художественного воображения. Очевидно, что это требование является безусловным для любого вида или рода искусства, хотя в разных искусствах воображение и «работает» по-разному.

Можно закрыть глаза и представить себе какой-то определенный стол или стул. Можно представить себя самого совершающим ряд обыденных действий. Эти картины не имеют ничего общего с природой художественного воображения. О людях, для которых характерен такой тип воображения, можно сказать, что их воображение спит или что у них совсем нет художественного воображения. Их воображение оторвано от фантазирования. Между тем для М. Чехова фантазирование и воображение были синонимичны. Люди, способные вообразить лишь ряд собственных действий или жизненных обстоятельств, лишены еще и внешних источников творческого воображения, не имеют дистанции между собой и воображаемым объектом. Такое воображение не имеет ничего общего с идеальным.

Строго говоря, метод М. Чехова содержит еще одно ограничение, требуя от актера готовности переступить через собственную личность. Высший смысл «идеализма» в «идеальном» театре М. Чехова

состоит именно в том, что создание воображаемого образа совершенно свободно от давления актерской личности. Можно представить себе, насколько эта «жертва» тяжела для актера, если его представления о профессии основываются на заблуждении, что природа актерства связана с сосредоточенностью на себе самом. Между тем, как только актер с высокоразвитой индивидуальностью ясно осознает, что жертвование его личностью осуществляется в пользу идеала, идеального образа, он с радостью примет даруемую ему М. Чеховым судьбу художника, как высокую миссию и честь. Потому что идеальное является высочайшей мерой и последней целью всякого искусства во все времена. По сути своей, идеальный театр М. Чехова не поработает, не подчиняет себе актера, но дает ему невиданную творческую свободу. Потому что в сфере воображения актер остается свободным, даже если руки и ноги его связаны, а глаза, рот и уши закрыты. Природа идеального в том и состоит, что идеал проявит себя в любых обстоятельствах и освоит любые ограничения свободно и легко.

Благодаря М. Чехову, мы можем изучать его «идеальный театр». В этом процессе каждый отдельный актер или преподаватель сам решает, как далеко он готов и может продвинуться в данном направлении, что он добавит к театральным воззрениям М. Чехова и с чем их объединит. Идеальный театр не знает канона, потому что сфера идеального предполагает бесконечное количество возможностей и вариантов.