

Мари-Кристин Отан-Матье

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

**Покинув Россию в полном расцвете сил, в 37 лет, Чехов объехал Европу (Германию, Австрию, Польшу, Францию, страны Балтии, Англию), после чего (1939) обосновался в США, сначала на Восточном побережье (в Коннектикуте), затем на Западном (в Голливуде).**

Он близко общался с выдающимися личностями: К.С. Станиславским, В.Э. Мейерхольдом, Андреем Белым, Максом Рейнхардтом, основателями «Габимы», Стеллой Адлер, М.В. Добужинским, С.В. Рахманиновым, Беатрисой Стрэйт. Позднее – со звездами Голливуда: Грегори Пеком, Ингрид Бергман, Энтони Куином, Элизабет Тэйлор, Мэрилин Монро<sup>1</sup>...

Театральный актер до мозга костей, Чехов в эмиграции, вне своей языковой среды, пристально изучал, с одной стороны, сказочные архетипы и, с другой, тело как средство выразительности: «Слова несут смысл, но движение проще. Надо начинать работать с движения, с психологического жеста. Наше тело должно говорить»<sup>2</sup>. Сравним со словами В. Шкловского о Чарли Чаплине: «Чаплин ничего не произносит в своих фильмах, нет даже поясняющих ремарок между кадрами. Он не говорит, он двигается»<sup>3</sup>.

Интерес к преподаванию и эксперименту подталкивает Чехова к тому, чтобы создавать театральные студии. Со вступлением США в войну чеховская театральная студия в Риджфилде закрывается, и вынужденным пристанищем для теоретика и актера станет Голливуд. В 1944-м, после первых трудных съемок в фильме «Песнь о России», он пишет Добужинскому: «Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм, с его грубыми глупыми людьми, никак заинтересовать не может»<sup>4</sup>.

В жизни Михаила Чехова кино всегда играло второстепенную, утилитарную роль источника доходов. Тем не менее, он участвовал в 23-х фильмах (8 в России, 3 в Германии, 11 в США). Еще в Москве снимался в мелодрамах и комедиях без претензий на высокое искусство. Тем же занимался в Германии, потом в Америке.

И добавил к теории театральной игры размышления о кино- и телеактере.

### To the Actor

Изложение своего метода – *To the Actor* – Чехов пишет в Голливуде, во время вынужденного «отдыха» от театра. Наброски книги сделаны раньше, в Париже в 1931-м (на немецком, при содействии Жоржетт Боннер), рабочие заметки продолжены на русском в Литве)<sup>5</sup>, на английском в Дартингтон Холле (записано Дейдрре Херст дю Прей) и, наконец, в Риджфилде (где Чехову ассистирует Георгий Жданов).

*To the Actor* – не продолжение биографии «Путь актера» (1928), которую Чехов написал перед эмиграцией, и не вариация на тему книги



М. Чехов репетирует «Испанский вечер» в Дартингтон Холле с Б. Стрейт (слева) и Д. Херст (в центре). 1938. Фото Ф. Хенле. Архив Dartington Hall Trust

о Системе *An Actor Prepares*, которую Станиславский опубликовал в Нью-Йорке в 1936-м. В 1942 г. Чехов завершил работу над изложением своего метода и в 1946-м за свой счет осуществил ее русское издание под названием «О технике актера». *To the Actor* – вышедший в 1953-м английский упрощенный вариант этой книги, из которого убраны многие примеры, в основном касающиеся теории эвритмии Штайнера<sup>6</sup>.

Затем в 1963-м в свет выходит новая книга, дополненная Чарльзом Леонардом (американский драматург и продюсер; он помогал М. Чехову в работе над рукописью *To the Actor*) – *To the Director and Playwright*. Наконец, заботами Малы Пауэрс, ученицы и исполнительницы завещания Чехова, в 1985-м опубликована *On the Technique of Acting*. История публикации метода Михаила Чехова почти так же сложна, как история публикации трудов Станиславского. Переход с одного языка на другой, вмешательство переписчиков, роль переводчиков... Восстановление оригинала, прошедшего через множество посредников, представляется проблематичным.

Метод, который мог бы показаться «ответвлением» системы Станиславского (ведь Чехов, актер Первой Студии, был одним из первых, кто опубликовал в 1919-м ее изложение), впитал в себя множество систем и разного рода философских учений<sup>7</sup>. Чехов интересовался системой Далькроза в изложении князя Волконского, который способствовал распространению музыкально-ритмического воспитания в России; антропософией Рудольфа Штайнера (он был членом антропософского

общества до конца жизни<sup>8</sup>); символизмом и учением о взаимодействии слова и звука (глоссология Андрея Белого). В английском Девоншире, в Дартингтон Холле (1936–1939), международном культурном горниле тридцатых годов, Чехов глубоко обогатил свой подход к театральной игре благодаря ежедневному контакту с танцовщиками и музыкантами<sup>9</sup>.

## Поиск универсального языка

Автор трактата о театральной антропологии Эудженио Барба признает ценность учебника *To the Actor*, написанного Чеховым: «его нужно читать и перечитывать, размышлять над ним, подглядывать в него»<sup>10</sup>. Барбу интересует прежде всего упор, сделанный автором на базовые элементы игры, общие для артистов разных культур.

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 «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» Льва Толстого, поставленная под названием «Краса ненаглядная»).

Жизнь в эмиграции и трудности с изучением языков подстегнут интерес Чехова к универсальному языку жестов и звуков. В Берлине в 1930-м Чехов ставит «Двенадцатую ночь» в театре «Габима», выбрав для постановки текст на иврите. Чехов работает не над смыслом слов, а над ритмами, музыкальностью, придает большое значение коллективному действию и вводит танцы. Одному из журналистов газеты *Nasz Przegląd* он 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»<sup>11</sup>.

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...»<sup>12</sup>.

Именно работой над языком жестов объясняется то, что Чехов без труда снимается в немых фильмах в России и Германии. Источником размышлений о связи между движением, звуком и голосом для Чехова является учение Штайнера, для которого человеческий язык был эхом божественного Слова. Немецкий философ разработал свою систему.

Он считал, что смысл второстепенен, и верил, что каждый звук содержит в себе особый жест, который можно передать движением тела. Речь тут понимается не как коммуникативная система, а как звуковой и ритмический материал, поддающийся пластическому выражению. Сила слова зависит не от силы диафрагмы, а от степени его прочувзованности<sup>15</sup>.

В Даргтингтон Холле Чехов предлагает своим английским студийцам упражнения под руководством ученицы Штайнера Алисы Кроутер. 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»<sup>14</sup>.

Этот экспрессивный язык зависит от чувства ритма и паузы у актера, так же как и от его способности к «излучению». Чехов не раз описывал и анализировал это умение применительно к театру. Он был заморожен упражнениями индусского танцора Удая Шанкара<sup>15</sup>. Два танцовщика из школы Курта Йоосса<sup>16</sup>, Лиза Ульманн и Сигурт Леедер, посещают его мастерскую и преподают движение. Рудольф Лабан, работающий в то же время в Даргтингтон Холле, тоже вдохновлен спиритическими течениями. Он отвергает идею механического тела, управляемого рефлексом<sup>17</sup>. Человек думает движениями так же, как словами, они создаются внутренним усилием. Как и Чехов, Лабан стремится отделить индивидуальное от типичного, и его понятие энергии движения похоже на чеховский концепт излучения.

## Эволюция метода

Наследие Михаила Чехова было по-разному воспринято в Советском Союзе и в Северной Америке, где его метод применялся очень широко и практикуется по сегодняшний день, в частности благодаря усилиям двух последних учениц актера – Малы Пауэрс (1931–2007) и Джоанны Мерлин, основательницы и президента Ассоциации Михаила Чехова (MICHА). Но мало кто из исследователей занимался вопросом, как развивались метод и терминология Чехова в период между 1928-м и 1955-м гг. Поэтому многие авторы в своих рассуждениях исключали либо период эмиграции (Моров<sup>18</sup>, Кнебель<sup>19</sup>), либо русский период, о чем свидетельствуют слова американского исследователя: «Несмотря на то, что некоторые изменения и уточнения были сделаны позже, в Риджфилде (Коннектикут), Нью-Йорке и Голливуде, основная часть

взглядов Чехова была сформулирована в 1937–1938 году, во второй даргтингтонский период»<sup>20</sup>.

Принципиальные открытия, которые позволяют Чехову в дальнейшем разработать свой метод, были сделаны им во время работы в Москве над спектаклями «Гамлет» и «Дон Кихот». В «Гамлете» (1923–1924) получило свое воплощение основополагающее понятие «подражания образу», которое знаменует разрыв с системой Станиславского. Речь идет не о том, чтобы скопировать, воспроизвести некую форму, но о том, чтобы уловить сверхчувственные силы и воплотить их в физическом теле. По Чехову личность состоит из двух «Я», обычного и высшего. В игре участвует только высшее «Я». Переходя от внутреннего «я» к высшему, актер подражает всемирной душе и возвращает ее, как излучение, во все объекты, которые окружают его на сцене и в зале.

С 1925 по 1928 гг. в работе над «Дон Кихотом», который планировался к постановке в МХАТ-II, Чехов осознал рождение персонажа, проявляющегося сначала в виде ритма, движения, потом как совокупность звуков и лишь затем как телесная форма. «Не рассматривать Кихота как роль. Это начало чего-то нового», – пишет он в своем дневнике<sup>21</sup>. Речь идет о том, чтобы увидеть новое назначение театрального искусства. Произведение есть отправная точка познания не из-за сюжета, но потому, что оно будит воображение. Образ является во сне, и ясновидящий должен управлять своими снами, чтобы созерцать невидимое. Чехов рекомендует: «Упражняться со снами потому нужно, что как бы не загрузить процесс видения образов, подходя к нему слишком сознательно, волево, профессионально»<sup>22</sup>. Практика медитации, состояние между явью и сном, позволяет ему добиться явления образа.

Вдали от России и антропософских кругов, в период между 1936 и 1942-м гг. Чехов приспособливает свое понимание театра и игры к ученикам-актерам, ничего не знающим о его духовном мировоззрении. Чехов отталкивается от четырех стихий – земля, вода, воздух и огонь, которые по Штайнеру открывают путь к инициации<sup>23</sup>, – и создает собственную терминологию вокруг концептов *ваяния* (*molding*), *течения* (*flowing*), *полета* (*flying*) и *излучения* (*radiating*). Опираясь на такие ключевые понятия, как атмосфера, видение образа, чувство ритма, аура, он перерабатывает некоторые концепции и техники. Вот несколько примеров.

Штайнер перечисляет зоны «цветков лотоса», которые являются органами чувств души и вращение которых соответствует сверхчувственному восприятию<sup>24</sup>. Упражняясь в концентрации и медитации,

окультист видит излучающие свет образы и слышит неслышимое. Чехов делает этот поиск сверхчувственного более конкретным, обращаясь к понятию воображаемых центров и уточняя его. Эти точки излучения или восприятия энергии позволяют актеру варьировать жесты персонажа, который рассматривается как динамическая фигура, приводимая в движение в строго определенных участках тела: в центре корпуса, в плечах, в верхней части груди, коленях, в голове и т.д.<sup>25</sup>

Если до начала тридцатых годов Чехов занимался медитативными упражнениями, чтобы добиться внутренней пустоты, то в Дартингтон Холле он предлагает более доступные и менее созерцательные упражнения на концентрацию. Чехов развивает понятие «чувство формы» (*Feeling of Form*), позволяющее слушать природу, улавливать в ней движения и качества, которые нужно уметь воссоздавать в себе путем целостной работы, которая ни в коем случае не сводится к внутренним эмоциям<sup>26</sup>. Речь теперь идет не о том, чтобы подражать образу (созерцательное видение), но о том, чтобы его вообразить. Образ не «является» больше неожиданно и угрожающе, но возникает, потому что актер упражняет свое воображение. Вот что разъяснял Чехов своим ученикам в Дартингтон Холле 30 октября 1939 г.: «Если вы стараетесь увидеть персонаж, которого вы должны сыграть, вы должны видеть его внутренним взором при помощи усилия. Делая это усилие каждый день, вы можете прийти до того состояния, когда образы будут являться перед вами с такой мощью и силой, что вы вынуждены будете остановить свою внутреннюю жизнь и следовать за своим образом не потому что вы принуждаете его, а потому что он вынуждает вас следовать за ним. Тогда и наступает момент, когда вы можете сказать, что развили свое воображение до нужной степени»<sup>27</sup>.

Упражнения носят теперь не духовный, но психофизический характер. Прежде актер позволял эфирному телу (образу, «высшему я») овладеть физическим телом, и это обладание обеспечивало трансцендентное излучение, необходимое, чтобы достичь вдохновения. В Москве Чехов осуждал психологию<sup>28</sup>. В эмиграции он восстановил ее в правах для того, чтобы физическая работа актера существовала не сама по себе: «В нашем методе нет чисто физических упражнений. Они были бы бессмысленны, ибо наша первая цель – наполнить все части тела тонкими психологическими вибрациями»<sup>29</sup>.

Психология остается «тюрьмой»<sup>30</sup>, если актеру не удастся развить эмоциональную жизнь и за пределами персонажа: «Во время упражне-



«Излучение» – занятия в саду Дартингтон Холла. 1937.  
Фото Ф. Хенле. Архив Dartington Hall Trust

ний мы стараемся вплести их в психологию творческой личности так, чтобы упражнение не было где-то в одном месте, а мы, как творческие личности, в другом»<sup>31</sup>.

Чехов возвращает психологию при условии, что актер обрел двойное сознание: «Быть актером означает иметь две психологии – одну для частной жизни, а другую для сцены. Сценическая психология (другое я) означает мгновенно и инстинктивно наполняться всем»<sup>32</sup>.

Столкнувшись после выхода книги Станиславского *An Actor Prepares* с увлечением системой в интерпретации Стеллы Адлер, Ли Страсберга и сотрудников *Group Theatre*, некоторые из которых посещают его нью-йоркскую студию, Чехов корректирует свою терминологию. После появления термина «*As If*/ Если бы»<sup>33</sup>, он использует такие понятия как *spine* (зерно) и *objective* (задача), которые заимствует у Станиславского. Чехов находит точки сближения со своим учителем. По воспоминаниям его ученицы Дейрдре Херст дю Прея «Чехов нам дал то, что он называл “четыре брата”: чувство легкости, чувство формы, чувство красоты и чувство целого. Чувство правды он взял у Станиславского и так ценил это понятие, что его включил в свой собственный метод, так же, как и другое понятие Станиславского – “задача”»<sup>34</sup>.

Даже очищенный от штайнеровской терминологии и сосредоточенный на конкретных целях и упражнениях, метод Чехова остается



У. Шанкар и его ансамбль, М. Чехов, Б. Стрейт.  
Дартингтон Холл. Лето 1936. Архив *Dartington Hall Trust*

способом достижения сверхчувственного знания. В 1926 г. в Москве он представлял актера будущего как Мессию, который откроет людям истину и поможет им строить их жизнь<sup>35</sup>. Более двадцати лет спустя он описывает того же актера как медиума, излучающего в зал творческую, позитивную энергию<sup>36</sup>. В ноябре 1941 г. Чехов внушал своим американским ученикам, что работать по его методу означало действовать во имя веры «в <...> нечто большее – некое влияние откуда-то из иных миров, которых мы не знаем»<sup>37</sup>. Эта вера будет укреплять новых актеров, творящих для театра и кино будущего.

### От театральных студий к голливудским киностудиям (1943–1955)

Как только Чехов обосновывается в Голливуде, он получает роль колоритного крестьянина (колхозника Степанова), живущего в Советском Союзе, захваченном нацистами. *Song of Russia* («Песнь о России», 1944) режиссера Григория Ратова — патриотическая антифашистская картина. Из-за нехватки денег на окончание фильма, Ратову пришлось укорачивать его по ходу съемок. Главная часть роли Чехова приходилась по первоначальному плану на финал: «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!»<sup>38</sup>.

Лучшая роль Чехова в Голливуде – профессор Брулов в фильме «Зачарованный» (*Spellbound*, 1945). Его акцент смущает Хичкока<sup>39</sup> и он вынужден снимать Чехова крупным планом, чтобы было видно движение губ, иначе нельзя понять слова. В одной сцене не получается соотнести текст и жест. Он пробует импровизировать и придумывает игру с коробком спичек: немного неуклюжий старичок роняет коробок, спички при этом рассыпаются. Психологический жест здесь – левое плечо ниже правого, человек садится, опираясь на правую руку. Ассиметричное тело, отрывистая речь, великоватый мятый костюм. Для американцев Чехов воплощает в себе доктора Фрейда, неловкого странного ученого с большими очками<sup>40</sup>.

Его ученики – звезды кино. Некоторые достанутся ему от Страсберга (Энтони Куинн, Джек Пэланс). Некоторые – как 16-летняя Мала Пауэрс – у него начинают. В 1954 г. Чехов снимается в фильме «Рапсодия» с Элизабет Тейлор и Витторио Гассманом. Существует легенда о том, как Гэри Купер, благодаря «воображаемому центру» и «излучаемой энергии», смог после 20-ти неудачных попыток во время съемок преодолеть скованность<sup>41</sup>. Мэрилин Монро, которая придет осенью 1951 г., потрясена способностью Чехова к перевоплощению: за несколько секунд без грима и костюмов он способен стать королем Лиром. Мала Пауэрс также свидетельствует о перевоплощениях Чехова: как он «растет», становится «великаном в теле ребенка»<sup>42</sup>.

Но все это не похоже на Первую студию и даже на Дартингтон Холл. Ученики не очень мотивированы, им не хватает общей культуры. Обучение ведется чаще всего в рамках частных уроков, без программы. Все же Чехов пытается передать что-то помимо ремесла: «мы не готовим лучших актеров для Метро Гольден Майер. Мы помогаем людям стать лучше духовно»<sup>43</sup>.

### Как приспособить театр к кино?

Напомним слова, сказанные Станиславским в 1914 г.: «Театр живет тем обменом духовной энергии, который непрерывно происходит между зрителем и актером; той симпатической связью, которая невидимыми нитями единит актера и зрителя. Этого никогда не будет и не

может быть в кинематографе, где отсутствует живой актер, где выход духовным движениям ограничен механическими средствами»<sup>44</sup>.

Тридцать лет спустя Чехов тоже задается вопросом, как сделать, чтобы актерская игра перед камерой оставалась воспринимаемой, эмоциональной и трогала публику. Некоторые принципы, которые он предлагает своим американским ученикам, изложены в письме, адресованном в 1945 г. 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 вашими»<sup>45</sup>.

В кино время на подготовку ограничено, коллективные импровизации и взаимодействие энергий становятся невозможными. Поэтому, чтобы противостоять холодной атмосфере съемочной площадки, Чехов предлагает некоторые приемы. Актер может 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 <...>. Используйте ваше воображение, чтобы, в некотором роде, “оживить” мебель, и тогда все эти неодушевленные предметы станут вашими союзниками»<sup>46</sup>.

Актер также может подружиться 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»<sup>47</sup>.

В кино и на телевидении Чехов советует артистам воображать перед собой заинтересованную, довольную публику. Почему бы не считать таковой техническую команду и ассистентов? Это очеловечит бездушную



М. Чехов – Профессор Брулов.  
Фильм А. Хичкока «Зачарованный». 1945

технику. Приветствовать техническую команду значит установить мысленный контакт, создать невидимую связь.

Несмотря на то, что нет непосредственной зрительской реакции, актер кино должен взять на себя ответственность и верить, что он в состоянии затронуть душу зрителя духовной силой своей игры. В театре или в кино, актер должен излучать весь эмоциональный спектр с наибольшей силой. Кинокамера делает каждое мимическое движение в сто раз более заметным, и это надо принимать во внимание. Экономить жесты и мимику нельзя, надо делать не меньше, а 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<sup>48</sup>.

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»<sup>49</sup>. В кино в игре отрывками может быть польза и прелесть, если считать каждый кусок маленьким произведением искусства с началом, серединой и концом<sup>50</sup>.

Убежав от диалектического материализма, воцарившегося в СССР, Чехов в конце жизни столкнется с другим типом материализма.

Он пишет в 1950-х: «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 все. Интерес к театру я потерял и не жалею...»<sup>51</sup>.

О кино в этот же период он скажет Джеку Колвину, одному из своих первых американских учеников, который станет известным телевизионным и киноактером, 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»<sup>52</sup>.

Как Станиславский в конце жизни, хоть и по другим причинам, Чехов живет в стороне от всех и преподает. Не случайно, что в сценарии своей единственной кинокомедии под названием «Вот так штука! Или верность жизни», который он пишет в 1945-м, действие происходит во время съемок «Фауста»<sup>53</sup>. Знаменитый профессор психоаналитик, приглашенный в качестве консультанта, в блестящем докладе сообщает, 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 рефлексы. Воображению и внутренней работе больше нет места. Применение подобного метода приводит к тому, что роль Мефистофеля упраздняется, а его исполнитель уволен. Фауст тоже существенно меняется. Этим сценарием М. Чехов заявляет, что не хочет продавать свою душу тем, кто убивает фантазию, уничтожает жизнь человеческого духа. Театр или кино, не важно, лишь бы проявились витальный порыв исполнителя и сила его излучения.

Перевод Е. Балаховской

- <sup>2</sup> Dartington Hall Trust Archive (DHТА), DWE Arts, 18-B, приведено в: *Meerzon, Yana. The Path of a Character. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005. P. 227.*
- <sup>3</sup> *Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. Москва.: Искусство, 1985. С. 21.*
- <sup>4</sup> *Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. М.: Искусство, 1995. С. 466.*
- <sup>5</sup> См.: Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 г. Сост. А. Адомайтис, А. Гуобис. М.: ГИТИС, 1989. С. 5.
- <sup>6</sup> *Chekhov, Michael. To the Actor. New York, Harper & Brothers publ., 1953.*
- <sup>7</sup> В начале своего пути, желая духовной поддержки, Чехов посетил старцев Оптиной Пустыни; позднее, стремясь поправить здоровье, обращался к психиатрам, психоаналитикам и сторонникам оккультизма.
- <sup>8</sup> Под влиянием Чехова в общество вступит его молодая американская ученица Мала Пауэрс.
- <sup>9</sup> До приезда в Англию Чехов работал над «Парсифалем» в Риге (1933–1934) и был в тесных отношениях с Шалапиным и Рахманиновым.
- <sup>10</sup> *Barba, Eugenio. Le Canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale / Bouffonneries № 28–29, 1993. P. 108.*
- <sup>11</sup> *Nasz Przegląd* (еврейский журнал на польском языке), № 105, 15 апреля 1933. С. 8. Прочитировано в статье: Katarzyna Osińska, Zbigniew Osiński. Diffusion différée de la méthode Tchekhov en Pologne / M. Tchekhov. De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma. Sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu. Montpellier, l'Entretiens, 2009. P. 321.
- <sup>12</sup> *Henry, Hélène. Mikhaïl Tchekhov à Paris / Les Voyages du théâtre. Russie / France. Sous la dir. de H. Henry et M.-C. Autant-Mathieu. Tours, Presses de l'Université François Rabelais, 2009. P. 155.*
- <sup>13</sup> См. *Сурина Т. Рудольф Штейнер и российская театральная культура. М.: Прогресс-Плеяда, 2014.*
- <sup>14</sup> DHТА DWE Arts 20: 11, цит. по: *Yana Meerzon. The Path of a Character. Op. cit. P. 176.*
- <sup>15</sup> *Daboo, Jerri. Michael Chekhov and 'eastern' practices / The Routledge Companion to Michael Chekhov. Ed. by M.-C. Autant-Mathieu et Y. Meerzon. Abingdon / New York, Routledge, 2015. P. 284–286. Удай Шанкар (1900–1977) – индийский танцор и хореограф; наиболее известен как создатель синтеза европейских театральных методов и индийского классического танца. Был пионером современного танца в Индии.*
- <sup>16</sup> Хореограф, танцовщик и преподаватель Курт Йоосс (1901–1979) соединил танец и театральное искусство, дав, таким образом, новый

<sup>1</sup> Лийса Бюклинг, исследовательница из университета в Хельсинки, была первой, кто стал изучать работу Чехова в театре и в кино в эмиграции, после завершения русского периода. См.: *Бюклинг Лийса. Михаил Чехов в западном театре и кино. Спб.: Академический проект / Kikumora Publ., 2000.*

- импульс современному танцу. Эта новая концепция хореографического искусства, в частности, повлияла на Пину Бауш.
- <sup>17</sup> 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 Дартингтон Холл. Чехову была известна его система записи движений при помощи геометрических фигур, с 1912 г. ее пропагандировал Волконский.
- <sup>18</sup> Морев А. «Трагедия художника». М.: Молодая гвардия, 1971.
- <sup>19</sup> Кнебель М. Вступительные статьи к кн.: М. Чехов. «Литературное наследие». Т. 1 и 2. *Цит.соч.* Т. 1: С. 9–33 ;Т. 2: 5–30. В. Громов, однако, публикует материалы о прибалтийском периоде и посвящает несколько страниц о «годах скитаний» Чехова в Америке («Михаил Чехов». М.: Искусство, 1970).
- <sup>20</sup> Gordon, Mel. Introduction / M. Chekhov. Lessons for the Professional Actor. Ed. D. Hurst Du Prey, New York, Performing Arts Journal Publications, 1985. P. 16.
- <sup>21</sup> Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С.105.
- <sup>22</sup> Там же. С. 107
- <sup>23</sup> Steiner, R. Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou « l'initiation », Paris, Centre Triades, 1989, pp. 97–114
- <sup>24</sup> Steiner, R. op. cit. P. 152.
- <sup>25</sup> Урок от 15 декабря 1941. Lessons for the Professional Actor. P. 143–146.
- <sup>26</sup> Op. cit. P. 36–37.
- <sup>27</sup> Daboo, J. Michael Chekhov and the Embodied Imagination: Higher Self and Non Self / *Studies in Theatre and Performance*, vol. 2, Issue 3, 2007. P. 267.
- <sup>28</sup> Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 412.
- <sup>29</sup> Chekhov, M. On the technique of Acting. Ed. Mel Gordon. New York, Harper Collins Publ., 1991. P. 43.
- <sup>30</sup> Chekhov, M. Lessons for the Professional Actor. Ed. D. Hurst Du Prey, New York, Performing Arts Journal Publications, 1985. P. 80.
- <sup>31</sup> Ibidem. P. 68.
- <sup>32</sup> M. Chekhov on acting: A collection of Unpublished Materials (1919–1942) // *The Drama Review*, vol. 27, № 3 (t. 99), 1983. P. 82.
- <sup>33</sup> Chekhov, M. Lessons for Teachers of his Acting Technique. Ed. Deirdre Hurst Du Prey, Ottawa Dovehouse ed., 2000. P. 62, 65.
- <sup>34</sup> D. Hurst Du Prey. Working with Chekhov // *The Drama Review*, op. cit., p. 85.
- <sup>35</sup> Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 498.
- <sup>36</sup> Chekhov, M. Lessons for Teachers of his Acting Technique. Ed. Deirdre Hurst Du Prey, Ottawa Dovehouse ed., 2000. P. 28–29.
- <sup>37</sup> M. Chekhov on acting: A collection of Unpublished Materials (1919–1942) // *The Drama Review*, vol. 27, p. 61.
- <sup>38</sup> Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. С. 462.
- <sup>39</sup> М. Чехов сделал горький вывод, что не сможет играть в театре из-за акцента.
- <sup>40</sup> См.: Nacache, J. Michel Chekhov, acteur à Hollywood / M. Tchekhov. De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma. Op. cit. P. 401–427.
- <sup>41</sup> DVD: From Russia to Hollywood. The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff, Pathfinder Pictures LLC, 2002.
- <sup>42</sup> Цит. по: Marowicz, C. The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director & Theorist. New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2004. P. 257.
- <sup>43</sup> Op. cit. P. 215.
- <sup>44</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Искусство, 1994. С. 460.
- <sup>45</sup> «Советским фильмовым работникам по поводу «Иоанна Грозного» С.М. Эйзенштейна», 31 мая 1945 года / Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 157.
- <sup>46</sup> Powers, M. Afterword. With M. Chekhov in Hollywood / On the Technique of Acting. Op. cit. P. 169.
- <sup>47</sup> Ibidem. С. 170.
- <sup>48</sup> Ibidem. С. 165.
- <sup>49</sup> Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 266.
- <sup>50</sup> Powers, M. Afterword. With M. Chekhov in Hollywood / On the Technique of Acting. Op. cit. P. 166.
- <sup>51</sup> Цитируется в: Громов Виктор. «Михаил Чехов». Москва.: Искусство. 1970. С. 201.
- <sup>52</sup> Цит. по: Marowicz, C. The Other Chekhov. Op. cit. P. 219.
- <sup>53</sup> См.: «That's it! True to Life» («Вот так шутка! Или верность жизни»), 1945. РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 3. Ед.хр. 29. Переведено на русский язык и опубликовано Лийсой Бюклинг в: Киноведческие записки. Москва, № 33, 1997. С. 139–145.