

Е. Е. Кузина

ИГРОВАЯ ПРИРОДА УПРАЖНЕНИЙ МИХАИЛА ЧЕХОВА

В монографии «Человек играющий» («Homo ludens») нидерландского историка культуры Й. Хёйзинга игра называется «свободной деятельностью, которая осознается как “не-взаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследует при этом никакого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно по определенным правилам» [1, с. 24]. В данном определении мы находим основные признаки игровой активности, которая: 1) свободна; 2) протекает в обособленном пространстве и времени; 3) осуществляется по правилам; 4) не стремится к прагматическому результату; 5) захватывает играющего целиком. Кроме того, ученый пишет, что основной мотив игры — получение удовольствия.

Дуализм, двойственность — основное природное свойство игры, отмечаемое Хёйзингой и другими исследователями этого феномена (Платон, Ф. Шиллер, Ф. Ницше, И. Кант, Х.-Г. Гадамер, М. М. Бахтин, Л. С. Выготский, Ю. М. Лотман, Ж. Деррида, М. Н. Эпштейн и др.). «Человек играющий» существует в двух мирах одновременно: он поглощен воображаемым миром игры, но в то же время постоянно помнит о существовании мира реального, который в любой момент может предъявить свои права. Двойственное существование обеспечивается специфической «раздвоенностью сознания», которое обуславливает «двуплановое поведение» (Ю. М. Лотман) [2, с. 279], предполагающее одновременное включение в два типа поведения — практическое и условное (ребенок рычит за тигра, но помнит, что тигр игрушечный); а также «двойной аффективный план» (Л. С. Выготский) [3, с. 67]: ребенок плачет как «пациент», но радуется как играющий. Выготский утверждает, что **«игра есть воображение в действии»** [3, с. 67] (выделено мной. — Е. К.).

Созданная великим русским актером Михаилом Чеховым (1891–1955) театрально-педагогическая система, безусловно, относится к игровым. Оригинальность метода М. Чехова, его сильные и слабые стороны обусловлены тем, что эта «система» разработана *актером для актеров* (лидерами новых театральных течений в XX в. были следующие режиссеры: К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, П. Брук, Е. Гротовский, А. А. Васильев, Э. Барба и др). Долгое время в отечественном театроведении обсуждался вопрос о том, является ли художественный метод М. Чехова в строгом смысле слова целостной театральной системой, соединяющей в себе и методику воспитания актера, и художественно-методологическое обоснование актерской игры, и собственные технологические принципы постановки спектакля, и театрально-мировоззренческие основы. Мы разделяем точку зрения А. А. Кириллова, который в ряде публикаций [4; 5] и диссертации «Театр и театральная система Михаила Чехова» доказывает, что разработанная для актеров театральная модель Михаила Чехова представляет собой целостную систему, которая «не противоречит эстетике века режиссуры, а лишь доказывает ее непреложность» [4, с. 18].

О Чехове-актере написано много его коллегами и учениками (К. С. Станиславский, А. Белый, С. М. Эйзенштейн, М. О. Кнебель, С. Г. Бирман, С. Гиацинтова, И. Ильинский, Б. В. Заха-

ва, О.И. Пыжова и др.), а также историками театра (Н.Д. Волков, В.А. Громов, П.А. Марков, Б.В. Алперс и др.). Его педагогическое наследие в отечественном театроведении остается менее исследованной областью, несмотря на то что к анализу педагогического опыта М. Чехова обращались М.О. Кнебель [6; 7; 8] и Ю.Д. Вертман [9], были изданы избранные сочинения М. Чехова в двух томах (один из которых посвящен исключительно технике актера), опубликована монография «Михаил Чехов в западном театре и кино» финского театроведа Лийсы Бюклинг [10] и пособие «Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 г.» [11]. Проблемы теоретического изучения и практического освоения педагогики М. Чехова в России во многом связаны с тем, что эта часть метода разрабатывалась и оформлялась в годы странствий актера по Германии, Франции, Латвии и Литве, Англии и Америке¹. Сделанные в эмиграции открытия в области обучения *новой актерской технике* медленно проникают в российскую театральную педагогику. Мешают внедрению метода Михаила Чехова и стереотипы: многие педагоги полагают, что он был пригоден лишь для самого гениального актера.

В Европе и Америке педагогическое наследие Чехова бережно сохраняется и распространяется благодаря усилиям его учеников, получивших его от Мастера «из рук в руки». Созданы многочисленные студии и ассоциации², регулярно проводящие мастер-классы, семинары, тренинги.

В последние двадцать лет предпринимались попытки обмена опытом между российскими и зарубежными последователями метода Михаила Чехова: в 1993 г. были проведены международная научно-практическая конференция, «Байкальская театральная школа», в 1994 г. в Москве — «Международная школа-конференция Михаила Чехова» и др. В мае 2010 г. в московском театре «Школа драматического искусства» в рамках «Семинара театров Содружества» по теме «Метод Михаила Чехова: актерское “я” и художественный образ» прошли мастер-классы Ленарда Петита (США), Гиттиса Падегимаса (Литва), Марйолайн Баарс (Нидерланды), Марины Александровской (Россия — Швейцария) и Вячеслава Кокорина (Россия). На семинаре российские актеры и режиссеры в течение двух недель не только слушали лекции, но и занимались упражнениями М. Чехова, обсуждали проблемы применения метода в обучении актеров.

В статье мы исследуем игровую природу актерской техники Михаила Чехова на примере конкретных упражнений, которые, к сожалению, мало известны русским практикам театра.

Театрально-педагогическая система Михаила Чехова формировалась на основе скрупулезного анализа собственного актерского опыта³, экспериментов в многочисленных

¹ М. Чехов эмигрировал в 1928 г., но вопрос о возвращении в Россию ставил в зависимость от возможности осуществления своей цели — создания нового театра и нового театрального искусства. В странах Балтии (1932–1934) этот интерес обрел возможность профессиональной реализации на регулярной основе. Его педагогическая деятельность продолжалась затем в Дартингтон Холле (Великобритания, 1936–1938); в американском Риджфилде (Коннектикут, до 1942 г.), на Манхеттене (Нью-Йорк, 1941–1942), в конце жизни — в Лос-Анджелесе (1946–1955), где Чехов занимался со многими будущими звездами Голливуда, среди которых стоит назвать Мерлин Монро, Грегори Пек, Ингрид Бергман, Юл Бриннер и др.

² Нью-Йоркская ассоциация Михаила Чехова (MICHA); “Michael Chekhov Europe” и “Michael Tschechov Studio Berlin”; лондонские “Michael Chekhov Centre UK” и “Michael Chekhov Studio” и др.

³ Чехов был актером-эксцентриком, буффонада которого имела трагическую человеческую изнанку, в этом проявлялась «двуединая природа его актерского дарования. Драматическое в его игре возникало из сгущения комического», его игру отличало тяготение к «комедийно-парадоксальным образам» [4, с. 11]. Широчайший диапазон исполнительских возможностей Чехова-актера признавали Станиславский и Мейерхольд, считавшие его идеальным исполнителем.

студиях и теоретических исканий. Огромное влияние на становление метода оказала «система» Станиславского, полученная из первых рук, а также совместная работа с Леопольдом Сулержицким и Евгением Вахтанговым в Первой студии МХТ. Изложению своего понимания «системы» Станиславского М. Чехов посвятил публикацию в журнале «Горн» (1919), но уже в ней наметились расхождения в понимании природы актерского творчества учителя и ученика. Чехов отказался от использования «аффективной памяти» как основы актерского творчества и обратился к творческим возможностям воображения. С 1923 г. его репетиционно-педагогическая деятельность осуществлялась в открытой полемике со Станиславским, а их последняя встреча в Берлине в 1928 г. вылилась в дискуссию. М. Чехов считал, что надо переориентировать внимание актера в процессе творчества с собственной личности, с индивидуальных переживаний на *высшее «я»* художника, которое более значительно, более объективно и позволяет актеру преодолеть ограничения маленького *личного «я»* актера.

Для нашего исследования важным при сравнении методов К.С. Станиславского и М. Чехова является то, что «школа переживания» строится на попытке преодолеть двойственность существования актера на сцене: здесь внешнее (форма) подчинено внутреннему (переживаниям); актер старается забыть о зрителе и отгораживается от него воображаемой «четвертой стеной», чтобы полностью слиться с персонажем, переживать его чувства, — значит, отказаться от игры. Техника Михаила Чехова, напротив, не только признает эту двойственность существования, но, намеренно увеличивая дистанцию между внутренним и внешним, между актером и создаваемым им образом, откровенно использует образовавшееся пространство для игры.

Открытие о «двух сознаниях» актера Михаил Чехов сделал во время работы над ролью Скида в спектакле Макса Рейнгардта «Артисты». После беспорядочных репетиций с ассистентом режиссера, мучительных и стыдных занятий акробатикой (к счастью, трюки были отменены постановщиком), изнуряющих ночных репетиций с Рейнхардтом, Чехов в день премьеры чувствовал себя опустошенным:

«С тупым равнодушием я вышел на сцену... Прошли первый и второй акты. В третьем центральная сцена клоуна Скида — он произносит эффектный трагикомический монолог. Я начал... Странно прозвучали для меня самого несколько первых фраз Скида. “Совсем не гортанно... не по-немецки... сердечно... должно быть, это и есть русский голос... — пронеслось в моем сознании. — И так просто он говорит, совсем не так, как на репетиции. Это должно быть оттого, что я не играю...” Усталость и покой сделали меня зрителем собственной игры...

Я следил за Скидом со вниманием. Бонни запела у рояля грустную песенку. Я взглянул на сидевшего на полу Скида и мне показалось, что я “увидел” его чувства, его волнение, его боль. И манера его показалась мне странной: то он внезапно менял темпы, то прерывал свои фразы паузами, неожиданными, но такими уместными, то делал нелогические ударения, то причудливые жесты...

С удивлением я заметил, что начинаю угадывать, что произойдет через мгновение в его душе. Тоска его росла... Скид встал, странной походкой прошелся по сцене и вдруг стал танцевать, поклоунски, одними ногами, все быстрее и быстрее... Слова монолога — жаркие, четкие, острые — разлетались по залу, уносились в партер, к ломам, на галерею...

Теперь я мог руководить игрой Скида. Сознание мое раздвоилось — я был в зрительном зале и около себя самого и в каждом из моих партнеров...

Только что описанное переживание оказало мне большую услугу. В то время меня занимал вопрос о вдохновении и о пути к нему... В человеке одаренном постоянно происходит борьба между его высшим и низшим “я”. Каждое из них ищет господства над другим. В обыденной жизни победителем оказывается низшее, со всем его честолюбием, страстями и эгоистическими волнениями.

Но в творческом процессе побеждает (должно побеждать) другое, высшее “я”... Высшее становится вдохновителем, низшее — проводником, исполнителем... Ввиду того, что во время премьеры “Артистов” утомление, равнодушие, безнадежность и примиренность с неизбежной неудачей выключили непроизвольно мою личность с ее тщеславием, страхом, нервностью и часть высшего “я” освободилась, — создались условия для вдохновения.

У больших художников раздвоение сознания происходило само собой, современные же актеры могут научиться этому» [12, с.169–170].

В то время, когда Чехов на собственном опыте осознал существование двух «я» актера, он уже в течение нескольких лет серьезно изучал антропософское учение Рудольфа Штайнера [13], оказавшее огромное влияние на его мировоззрение, искусство и судьбу. Идеям Штайнера актер оставался верен всю жизнь.

Техника актера Михаила Чехова основывается на следующих положениях:

1. **Художественные образы** живут за пределами чувственного мира, в сфере духовного. Его книга «О технике актера» начинается с утверждения: «Образы фантазии живут самостоятельной жизнью» [14, с.179]. Соприкосновение актера с этим миром происходит посредством **воображения**.

2. В творческой индивидуальности актера М. Чехов различает три самостоятельных существа, **три сознания**: второе сознание — *высшее «я»*, которое в минуты вдохновения под воздействием творческих импульсов воплощает образы воображения в «материале» (теле и голосе актера); первое — *низшее «я»* (обыденное сознание), или *здравый смысл*, задача которого — оберегать игру актера от хаоса и фиксировать найденную форму в теле и голосе; *третье сознание* принадлежит сценическому образу, новой «душе»... так называемым подсознательным глубинам вашего «я» [14, с.266]. В процессе творчества актера образы воображения инспирируют, вдохновляют «материал», он начинает вибрировать и получать импульсы, в результате актер создает нечто новое, третье — «душу сценического образа». Как пример «раздвоения сознания» Чехов приводит признание одного известного венского актера:

«Я ничего не смог бы достичь как актер, если бы появлялся на сцене таким, каков я есть в действительности: маленьким, горбатым, со скрипучим голосом и безобразным лицом... Но я сумел помочь себе в этом отношении: я всегда появляюсь на сцене как три человека. Один — маленький, горбатый, уродливый. Другой — идеальный, чисто духовный, находящийся вне горбатого, уродливого; его я всегда должен иметь перед собой. И, наконец, в качестве третьего я всегда играю на горбатым, уродливым и скрипучем» [14, с.268].

Такое двойственное состояние, по мнению Чехова, должно стать для актера сознательным и привычным.

3. «**Переживания на сцене нереальны** (выделено мной. — Е. К.)» [14, с.267], их дарует в минуты вдохновения творческая индивидуальность актера, а не его обыденное сознание, поэтому они *безличны*, очищены от всего эгоистического, переплавлены из чувств в *сочувствие*: «*высшее “я”* актера сочувствует им же самим созданному сценическому образу» [14, с.267]. Актер переживает, но это переживания другого рода: это базовые пра-чувства, к которым относятся, например, чувство движения, равновесия и т.д.; средние — пять известных нам чувств-ощущений; высшие — чувство речи, пространства-времени, из которых наиважнейшими для актера являются чувства *целого, формы*,

красоты и легкости, связанные с высшим «я». «В минуты вдохновения вы получаете в дар ваши забытые чувства в новом преображенном виде» [14, с. 266].

4. «Работа актера над собой и работа актера над образом в методе Чехова изначально слиты и подчинены воображению» [4, с. 505]. **Творчески работая над ролью, актер имитирует образы воображения.** Образ (именно этот термин, а не «персонаж», «характер», «роль», наиболее близок Чехову) не может быть простым продолжением личности актера, блокирующей творческий процесс. Между образом и личностью актера существует дистанция, раскрепощающая актера. Образ всегда находится «вовне». Актер должен так владеть своим *вниманием и воображением*, чтобы произвольно вызывать образ в своем воображении: *удерживать* его, *притягивать* к себе и *устремляться* к нему, *проникать* через внешнюю оболочку образа в его внутреннюю жизнь.

5. Для постижения мира образов актер должен **упражняться**. Чехов предлагает конкретные репетиционные приемы, помогающие актеру самостоятельно проникнуть в сущность роли интуитивным путем, а не аналитически: «Рассудок может предъявлять свои права — судить, проверять, вносить изменения, поправки, дополнения, давать советы и проч. после того, как художественная интуиция сделала свое дело» [14, с. 208]. В упражнениях «постепенно создается новый рабочий язык между актером и режиссером» [14, с. 209], в основе которого лежит показ.

6. «Человек — существо трехчленное: в нем гармонически сочетаются, влияя друг на друга, мысли (образы), чувства и волевые импульсы (выделено мной. — Е. К.)» [14, с. 195]. Ключ к воле — в действиях, *психологических жестах* (они относятся к натуралистическим жестам как «ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ» [14, с. 203]). *Действия с окраской* пробуждают, *увлекают* творческие чувства актера, вырабатывают в нем «способность мгновенной внутренней реакции на внешнее действие или положение», пробуждая чувство «гармонии между внутренним переживанием и внешним проявлением» [14, с. 231]. Упражняясь, актер учиться властвовать над чувствами и «мыслями-фантазиями», организовывать и направлять их по своей воле.

7. **Тело актера есть движущаяся форма.** Оно должно развиваться под влиянием *душевных* импульсов; вибрации мысли, чувства и воли делают его подвижным и гибким. Актер может научиться проигрывать роль в воображении. При этом тело, получая тонкие импульсы, прорабатывается не меньше, чем во время репетиции на сцене, готовясь стать телом персонажа. «Пробужденные вашим воображением, творческие чувства ваяют тело изнутри» [14, с. 188]. В методе Чехова нет чисто физических упражнений, есть лишь психофизические. Любое движение связано со звуком и чувствами. Например, упражнения, исследующие различные *качества движения: формирующие, плавные, режущие, излучающие* (связанные с четырьмя первоэлементами: землей, водой, воздухом и огнем) развивают в актере не только телесную выразительность, но и *чувство формы, легкости, красоты и целого*.

8. «Конечная цель всякого упражнения (как и всего предлагаемого метода) есть **пробуждение творческого состояния**, умение вызывать его произвольно (выделено мной. — Е. К.)» [14, с. 187]. Чехов советует прекращать упражнения, как только возникло желание сыграть тот или иной момент — «отдаться творческому импульсу» и импровизировать.

9. **Импровизация** — сущность актерской профессии, *высшее «я»* всегда импровизирует. «Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором как предлогом для проявления своей творческой индивидуальности» [14, с. 251]. Путем простых упражнений актер развивает чувство композиции, свою *изобретательность и оригинальность*, необходимые в импровизации.

10. Благодаря созданной атмосфере «зритель сам начинает играть вместе с актером» [14, с. 189]. *Высшее «я»* актера является не только творцом образа, но и наблюдателем, «обладающим способностью предвидеть реакцию зрителя» [14, с. 268], его художественно-этические запросы, а не требования дурного вкуса толпы.

Мы видим, что двойственная игровая природа актерской техники М. Чехова проявляется в различных аспектах: 1) *высшее «я»* инспирирует действия актера, а *низшее «я»* контролирует движения тела, на котором актер, как на послушном инструменте, играет, создавая художественный образ; 2) актер не идентифицирует себя с персонажем, он сочувствует ему, сопереживает, то погружаясь в мир его переживаний, то выныривая и наблюдая за собой, играющим роль со стороны; 3) «раздвоение сознания» дает актеру возможность отслеживать реакции зрителя. «Такая способность, — заверяет актеров Чехов, — в значительной степени раскрепостит ваше творческое “я”, и оно все чаще и чаще будет дарить вам минуты вдохновения» [14, с. 269].

В упражнениях, разработанных Михаилом Чеховым, актер шаг за шагом овладевает двуплановым поведением, учась существовать в двух мирах — воображаемом и реальном — одновременно. Эти шаги подробно описаны американским актером, режиссером и педагогом Ленардом Петитом⁴ в «Пособии по технике М. Чехова для актеров» [15]. Мастер-классы (Финляндия, 2009; Москва, 2010), в которых мне посчастливилось принять участие, были нацелены на практическую работу с такими базовыми категориями метода М. Чехова, как *энергия, присутствие, воображение, сознание*.

Ленард Петит признается, что Михаил Чехов никогда не использовал словосочетаний «*энергетическое тело*» или «*тело-жизнь*» (life-body) [15, с. 10]. Этот термин был придуман Петитом для описания той внутренней энергии⁵, с которой актер работает: «актер или захватывает пространство, заполняя его энергией, или нет» [15, с. 3]. Энергия связана с *физическим присутствием* актера, ибо «в тот момент, когда вы не живы на сцене, вы мертвы» [15, с. 3], цитирует Петит слова ученицы Чехова мисс Хёрст дю Прей. Метод Чехова базируется на примате движения: благодаря движению актер может сделать невидимое (внутренний процесс) видимым для партнера и зрителя. Следовательно, под *энергией* подразумевается «сила, которая передвигает тело, сущность которой не в мускулах или костях. Это жизненная сила. Она имеет множество различных названий, наиболее часто из которых используются “дух”, “ци” или “прана”. Работая в технике М. Чехова, необходимо придерживаться именно этой концепции энергии. *Энергия* есть тот ключ, который открывает двери» [15, с. 4].

Воображение — другой ключ: все наши творческие возможности выражаются в способности воображать (представлять). Петит рекомендует начать обучение с представления, будто студенты уже великие актеры — образ помогает двигаться к цели, быть *вовлеченными*.

⁴ Ленард Петит (Lenard Petit), преподаватель актерского мастерства в Университете Рутгерс (Нью-Джерси), художественный руководитель Актерской студии Михаила Чехова в Нью-Йорке, автор пособия по технике М. Чехова [15]. Один из основателей и вице-президент Нью-Йоркской ассоциации Михаила Чехова (МІСНА). На становление Петита как педагога более всего повлияла учеба в школе Э. Декру в Париже и освоение метода М. Чехова под руководством его непосредственных учеников. В течение тридцати лет работал как актер в театре, кино и на телевидении; проводил мастер-классы по методу М. Чехова в Мюнхене, Хельсинки, Орхусе, Амстердаме, Мадриде, Берлине, Цюрихе, Лондоне, Риге, Иркутске, Москве.

⁵ Однако М. Чехов употреблял слово «энергия»: «Чувствуйте движущуюся в вас энергию... Эта внутренняя энергия — достояние нашего второго, духовного актера. Я всегда в любой момент могу заставить эту энергию (второго духовного актера) двигать мое тело так, как я хочу» [11, с. 9–10].

Сознание — следующий важный ключ. Чехов говорил: «Все, что вы делаете сейчас сознательно, станет со временем сверхсознательным (супер-сознательным), так как наша цель — сверхсознание» [15, с. 6].

Первый шаг — «Нахождение *тела-жизни*».

«Поднимите правую руку так, будто вы указываете на небо. Затем опустите ее так, чтобы она повисла естественно. Повторите движение несколько раз той же рукой, наблюдая за тем, что вы ощущаете в момент поднимания руки. Теперь представьте, что внутри вашей физической правой руки находится другая, энергетическая рука той же формы. Поднимайте сначала энергетическую руку, а затем физическую. Физическая рука следует за энергетической. Теперь начинайте опускать энергетическую руку, физическая следует за ней.

Вы можете выполнить это упражнение двумя способами: визуализировать движение, представляя воображаемую руку и реальную, следующей за ней, или через ощущение, будто вы поднимаете воображаемую руку, за которой следует реальная. Вы действительно нечто ощутите. Сконцентрируйтесь на ощущениях. Это трудная работа — стараться визуализировать, но вы будете вознаграждены за труд» [15, с. 33–34].

Наградой для актера после многократных повторений становится особое чувство удовольствия от движения, благодаря которому пробуждается *тело-жизнь*.

Вопросы педагога после каждой части упражнения позволяют актеру осознать то, что с ним происходит, найти слова для описания полученного опыта. Вопросы эти предельно конкретны, чувства не обсуждаются (в технике М. Чехова чувства и ощущения — разные вещи: ощущения принадлежат физическому телу; чувства и эмоции связаны с *высшим «я»*). От излишнего теоретизирования Михаил Чехов предостерегал, так как рациональный анализ уводит от интуитивного познания, от творчества, связанного для актера с физическими импульсами.

На чем было сконцентрировано мое внимание?

Какие ощущения я испытал?

Как движение откликается во мне?

Какой опыт я получил в этом? Могу я ли осознать этот опыт?

Могу ли я повторить то, что делал?

С чем ассоциируется?

Как я могу использовать полученный опыт в своей работе?

Следующее упражнение помогает ощутить *тело-жизнь* как движение энергии.

«Ходите в пространстве так будто вы персонаж мультфильма, старающийся незаметно подкрасться к спящей собаке. Подкрадывайтесь преувеличенно большими шагами, будто все ваше внимание поглощено тем, чтобы двигаться по классу бесшумно. Меняйте темпы движения и длину шагов. Играйте и наслаждайтесь тем, что вы делаете, как ребенок. Подкрадывайтесь. Через несколько минут начните ходить нормальным шагом, воображая, что вы все еще двигаетесь как персонаж мультфильма. Вы можете остановиться, воображая, что ваше энергетическое тело продолжает подкрадываться. Выполняя это, действительно представляйте подкрадывающееся движение. Это очень важно — локализовать воображение на мышечном чувстве, на “теле-жизни”, ощущать, что вы действительно делаете это. Стоп. Понаблюдайте за собой. Какие новые ощущения, импульсы, образы возникли в теле?» [15, с. 37].

Приведенное упражнение основано на игровом раздвоении ощущений актера: с одной стороны, есть реальное физическое тело и его конкретные ощущения, с другой — есть *тело-жизнь*, наполненное энергией, которое связано с воображением, оно может существовать в другом режиме, иногда контрастирующем с физическим. Двойственное существование пробуждает у актера глубинные ассоциации, укоренные в теле, которые связаны с архетипами.

Интересно в свете знания о разделении двух тел рассмотреть одно из самых известных упражнений Чехова «Пересечение порога сцены» («Упражнение 24» из книги «О технике актера»), которое является своеобразной эмблемой метода. Михаил Чехов предлагает актерам мысленно разделить чертой комнату на две части. Эта черта будет «порогом сцены», приближаться к которому надо с намерением повысить степень активности при переступании черты. Чехов инструктирует актеров:

«Сделайте внутреннее усилие поднять волевою волну снизу, из области ног, вверх, к области груди. И держите ее там... При правильно выполненном упражнении вы почувствуете **ваше существо** (выделено мной. — Е. К.) как бы расширившимся и увеличившимся. При мускульном напряжении, напротив, вы переживаете род сжатия, уменьшения вашего существа. Переступив “порог”, начните излучать вашу активность из груди, затем из вытянутых рук и, наконец, из всего вашего существа. Посылайте излучения в различных направлениях.

Излучайте активность, придавая ей определенную окраску.

Перейдите постепенно к несложным импровизациям» [14, с. 259–260].

Нетрудно понять, что под словосочетанием «ваше существо» подразумевается *энергетическое тело* актера, способное сжиматься до точки и расширяться, излучая вокруг себя атмосферу холода или тепла, радости или тревоги, мистического ужаса или благоговения. Физическое тело актера может или следовать за *телом-жизнью*, или существовать в обыденным формам поведения.

В этом упражнении актер учится силой своего воображения отделять игровое пространство от реального, мгновенно переходить в другой режим, другое состояние — более активное, требующее больших затрат энергии.

Целая серия упражнений основана на предположении, что энергетическое тело может мгновенно «обнять», «схватить» как *целое*, впитать в себя любой предмет или явление и воплотиться в него.

Ленард Петит во время своего мастер-класса в Москве предложил нам внимательно рассмотреть стул; затем вообразить, что энергетическое тело приближается к стулу, обхватывает его, впитывает в себя и возвращается. Можно было ходить по классу, чувствуя, что стул внутри, затем надо было трижды выйти из этого воображаемого тела стула и снова войти в него. Затем надо было произнести: «Я есть стул. Стул владеет мной». После такой мысленной операции можно делать простые движения, вступать в короткие диалоги с партнерами (с заданным текстом) и т. п., ощущая себя «человеком-стулом». Мы проделали это упражнение с тремя разными стульями, чтобы понять, как «характер» стула способен менять рождающийся образ.

Такого рода упражнения подводят к характерности: актер может выбрать любой предмет как «зерно» образа, слиться с ним своим энергетическим телом, позволяя себе то глубоко погружаться в переживания персонажа, то выходить из образа. Два тела актера — его физическое тело (связанное с *низшим «я»*) и энергетическое — могут быть

разделены: одно из них живет мыслями и чувствами персонажа, другое — позволяет актеру физически присутствовать, быть здесь и теперь, жить собственными ощущениями, ни на минуту не забывая, что он лишь играет.

Налицо все признаки игровой активности: актер получает удовольствие от работы, он свободен именно в своей игре, в нюансах импровизации. Игровое раздвоение позволяет актеру легко переходить границы миров, вымышленного и реального, то погружаясь в мир переживаний персонажа, то паря над ним и зрительным залом.

Путем систематических упражнений Михаила Чехова актер с первых шагов осваивает законы игрового, отличного от бытового, существования на сцене. Он овладевает умением мгновенно переходить от обычного самочувствия к творческому, от своего физического тела к энергетическому *телу-жизни*, от *низшего «я»* к *высшему*, от образа к себе, от вымысла к реальности. Способность мгновенно переключаться требует от актера огромной мобилизации всего психофизического аппарата, готового мгновенно откликаться на образы, рожденные воображением, с удовольствием подчиняться им, отдаваясь стихии игры-импровизации в рамках жестко заданных драматургом и режиссером правил.

Неудивительно, что метод Михаила Чехова его последователями был признан «университетом» в образовании актера (А. Васильев), «высшей математикой театра» (Г. Товстоногов) [10, с. 25], «универсальным» методом, позволяющим найти стиль игры не только в психологической драме, но и в высокой комедии и трагедии.

Литература

1. Хэйзинга Й. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
2. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 274–294.
3. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. 1966. № 6. С. 62–76.
4. Кириллов А. А. Театр и театральная система Михаила Чехова: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2008. 27 с.
5. Кириллов А. А. Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина: док. и факты из истории отеч. театра XX в. Вып. 3. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 495–516.
6. Кнебель М. О. Процесс становления режиссера: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. М., 1966. 20 с.
7. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: Всерос. театр. об-во, 1967. 584 с.
8. Кнебель М. О. М. Чехов об искусстве актера // Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 2. М., 1986. С. 5–30.
9. Вертман Ю. Д. Театрально-педагогическая деятельность М. А. Чехова: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1975. 22 с.
10. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2000. 560 с.
11. Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 год: материалы к курсу «Мастерство актера» / сост. А. Адомайтис, А. Гуобис. М.: ГИТИС, 1989. 73 с.
12. Громов В. А. Михаил Чехов. М., 1970. 212 с.
13. Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В. А. Громову. Вступительный текст В. В. Иванова. Публикации С. В. Казачковой и Т. Л. Стрижак // Мнемозина: док. и факты из истории отеч. театра XX в. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 85–142.
14. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 559 с.
15. Petit L. The Michael Chekhov Handbook: for the Actor. London and New York: Routledge, 2010. 182 p.