

Михаил Чехов и "Драматический курс" Рудольфа Штайнера Афористический синопсис на фоне писем Михаила Чехова к Виктору Алексеевичу Громову (*)

Йорг Андреес (**), МСІА

"Сегодня публика привыкла, что актеры говорят так, как они говорят в повседневной жизни, но мы это отрицаем. Нас могут ругать в газетах за точную речь и интонации, но мы должны приводить это как пример одной из человеческих способностей. Если у нас, людей, есть возможность использовать высокие и низкие тона, мы должны это делать, иначе мы будем все больше и больше походить на роботов. Если нас критикуют за то, что мы используем слишком много интонаций, мы должны принять это как честь и понять, что мы будем использовать человеческий язык со всеми его намерениями и акцентами, и публика со временем привыкнет к этому". ()*

Михаил Чехов, (цитата взята с репетиции пьесы "Одержимый" в Риджфилде (Виндзор, 2 октября 1939 г.).

Широко известно, что Михаил Чехов был тесно связан с антропософией. Менее известно, насколько сильно его знание эвритмии и Драматического курса характеризовало его художественное творчество до конца жизни.

В его книгах, большинство из которых были написаны после 1941/2 года, есть несколько ссылок на эти две темы - эвритмию и формирование речи, - и все же глубина многих гениальных рабочих инструкций и художественных средств его актерской техники часто остается непонятой.

А зачастую не понята и до сих пор.

Поэтому проследить, как Чехов перешел от эвритмии и "Драматического курса" к своей технике, - задача из области открытых вопросов.

В 1917 году, кризисном для Чехова, он знакомится с книгой Рудольфа Штайнера "Wie erlangt man...". С 1918 года, в связи с его дружбой с А. Белым, они вдвоем развивали активную антропософскую деятельность в Москве. Михаил Чехов, как и Андрей Белый, заинтересовался эвритмией и теми аспектами языка, которые она содержит. Известно, что Михаил Чехов очень скоро овладел эвритмическими звуковыми жестами. Лииса Бклинг приводит воспоминание, согласно которому он мог экспромтом переводить слова в звуковые жесты. А Мария Кнебель, ранняя ученица М. Чехова и впоследствии выдающаяся актриса и театральная педагог, сообщает, уже после закрытия его первой актерской студии, у Михаила Чехова остались ученики, с которыми он экспериментировал с языком, жестами и эвритмией в своей частной квартире в Москве в 1920-х годах,

Менее известны "диаграммы ритмизации", которые Чехов дал в 1923 году для начала 1-го акта "Гамлета" (встреча Горацио с призраком). Здесь, наряду с нарисованными ритмическими изгибами языка, сопутствующая ему атмосфера (!) также дается в характерных вокальных настроениях. (Boner, p.131ff). Нельзя упускать из виду и связь с "Глоссолалией" Белого, "поэмой о звуке", опубликованной в Берлине в 1922 году. В этот период, еще до "Драматического курса" (ДК), уже были заложены некоторые основы актерской техники Чехова, которую он развивал до конца своей жизни. Влияние великих артистов МХАТа, особенно Станиславского, конечно, присутствует. Однако параллельно с этими "влияниями" уже закладывались основы, пожалуй, самого

главного творения Чехова - психологического жеста (ПЖ). Причина этого в том, что ему потребовались годы, чтобы полностью разработать этот инструмент, прежде чем он смог описать его в своих книгах. Именно в эти годы он интенсивно занимался эвритмией, Драматическим курсом и трансформацией усвоенного из него содержания, а также преподавательской деятельностью в Дартингтон-Холле (Англия) и Риджфилде (США)(***).

После того как Рудольф Штайнер (****) прочитал Драматический Курс (ДК) в 1924 году, Михаил Чехов написал Марии Штайнер и попросил ее прислать ему "копию курса, который я так хотел" (DKDS, p. 285) по адресу в Берлине. В августе 1925 года он подтверждает - с того же берлинского адреса - что получил курс. Затем Михаил Чехов пишет своему другу Виктору Алексеевичу Громову в Россию в 1926 году - снова в Германию - и описывает в семи письмах (см. "МНЕМОЗИМА», УРСС, МОСКВА, 1999)(*) своего рода конспект всех 19 лекций ДК - перемежая его собственным опытом и мыслями, которые он развивал с помощью упражнений и предложений, содержащихся в нем. Интересны акценты, которые он расставляет в это время, и то, как он формулирует своими словами то, что прочитал. Он также просит сохранить эти письма, чтобы они могли послужить первым переводом для уроков актерского мастерства, которые он планирует вести в Москве после выхода этой книги, вместе с Громовым и другими (7-е письмо).

СОПОСТАВИМОЕ

Актерская техника Михаила Чехова содержит множество трансформированных импульсов, взятых из ДК, эвритмии и антропософии. Тем не менее, это великолепное оригинальное творение Чехова (см. также мои заключительные замечания). Из всего многообразия возможных описаний я хотел бы выделить несколько тем в актерской технике Михаила Чехова, которые уже проявляются в своем "истоке" в письмах к Громову о ДК. В дальнейшем эти темы очень ярко проявляются в жизни Михаила Чехова, с одной стороны, в его книгах, а с другой - в спектаклях, преподавании и лекциях, которые он читал в годы после эмиграции (1928).

Чувство правды

Одна тема появляется непосредственно только один раз, и только в такой ясности в "О технике актерского мастерства" - в виде первых трех упражнений. Речь идет о воображении. А из него проистекает "развитие чувства правды" (ОТТОВА, p.6). Тренировка воображения позволяет приблизиться к художественной истине. В лекциях (6-я и 8-я и 9-я лекции) Штейнер неоднократно говорит о художественной правдивости, которая отличается от натурализма и интеллектуализма. Чехов - Громову (все в 4-м письме): "... искусство должно пользоваться не средствами природы, а своими собственными средствами для выражения истины. Правда природы - погибает. Через правду искусства - сияет дух. Когда мы поймем это, мы начнем практически понимать, что такое стиль в искусстве..." (из 8.В.) "Актер должен уметь пользоваться средствами своего искусства - словами, словообразованием, мимикой, жестами - так, чтобы все, что он хочет изобразить, лежало в них полностью и без остатка, с полной ясностью для зрителя. В этом и заключается честность искусства". (из 4.В.) "Честное искусство - это когда художник создает свое произведение полностью - от фундамента до вершины. Когда он сам стоит на фундаменте творения, от начала до конца. Из себя, а не извне (например, из традиции) он должен извлечь все то, чем в итоге станет его художественное произведение. Но такое творчество часто не достигает совершенства своих произведений. Но оно честно". (из 9.В.). Из 4-й лекции ДК мы видим, почему Чехов сочетает первые три упражнения в воображении с развитием чувства правды. В "ОТТОВА" (с. 5) он, среди прочего, берет пример Штайнера с Микеланджело.

Эвритмия для актера. Творческая индивидуальность

В русском издании "Искусства актера", в главе "Психологический жест (ПЖ) для речи", Чехов говорит об эвритмии и формировании речи. Он очень подробно описывает некоторые фонетические жесты. И далее: "Главное отличие ПЖ, описанного здесь, от эвритмического жеста заключается в том, что инициатором первого являетесь вы сами. Он имеет чисто субъективное значение. Второй же существует объективно и не может быть изменен вами... Вы можете варьировать уже данный эвритмический жест, тогда как ПЖ вам придется сначала найти или изобрести. Однако не стоит забывать, что ПЖ не может полностью заменить эвритмический жест, который работает на язык актера в целом. По отношению к нему ПЖ всегда является лишь подзоной. Кроме того, актеру, овладевшему эвритмическим жестом, легче найти психологические жесты благодаря его полноте и совершенству найти психологические жесты..." (DKDS, p.61f.)

Это отражает 11-я лекция Штайнера и первое письмо Чехова к Громову.

А уже в "ОТТОВА" (с.74 и далее) есть целая глава под названием "Эвритмия", посвященная психологическому жесту. Здесь также есть ссылки на предложение Штайнера развивать у актеров более глубокое подсознательное чувство звука с помощью эвритмических жестов (ДК, 11-я лекция). Чехов устанавливает тесную связь между ПЖ и эвритмией. "Актер, который отработал свою речь и оживил каждый звук с помощью эвритмии, будет иметь много преимуществ. Во-первых, гармония и естественная красота пронизывают речь и все существо актера и возносят его в царство искусства... Во-вторых, звук станет тонким передатчиком творческих замыслов актера. В-третьих, в душе актера пробуждаются чувствительные чувства, которые становятся доступными ему по желанию. В-четвертых, актер научится использовать язык как средство характеристики..."

Автор и его пьесы - это еще не театр. Драматургия не зависит от других искусств; театр начинается тогда, когда актеры и режиссер берут в руки написанный сценарий. Именно их творческая индивидуальность и есть театр. Актер начинает исследовать пьесу, и по мере этого он должен исследовать себя...

Поиск себя, обретение себя - вот причина, по которой актеру приходится сходить с проторенной дорожки. Что значит для актера найти себя? Это означает одно: найти контакт с собственной творческой индивидуальностью. Психологический жест и эвритмия - вот пути к выполнению этой великой задачи для актера". (ОТТОВА, Р. 76/77)

Психологический жест (ПЖ) и действия с окраской (качество)

Одна из тем - создание и изменение настроения, ощущений при слушании и говорении с помощью того, что Штайнер называет окраской. Это относится к восприятию слов и звуков.

Если учесть, что Чехов изначально занимался эвритмией, а значит, звуковыми жестами и их качествами, то здесь происходит "метаморфоза", которая выражается в трансформации того, что первоначально было связано с языковым (в ДК), а затем у Чехова в формировании художественно созданных ощущений. Именно здесь в творчестве Чехова появляется методический, технический элемент колорирования: окрашивание движения чувством (действия с окраской). Отзвук эвритмических жестов также безошибочен. Чувство, художественно созданное с помощью окраски, изначально связано со сценическими действиями пьесы. Однако затем этот аспект вновь появляется в творчестве Чехова в большей глубине, как понятие "качества" психологического жеста (ПЖ). Помимо экспансивного движения всего тела (воли) для отдельных элементов жеста, он также имеет качество чувства, окраску (эмоцию), которая связана с сознательно или бессознательно воображаемой целью психической деятельности персонажа роли (воображение).

Здесь Чехов объединяет элементы ДК с элементами эвритмии, создавая еще один художественный и технический прием - психологический жест (ПЖ). Это особенно очевидно в "применении ПЖ к языку", как описано в DKDS (стр. 60). Развитие ПЖ у Чехова происходило, по его собственному утверждению, более 20 лет. Среди источников, на которые он ссылается, - наблюдения в природе, исследования ритма в космосе и в Евангелиях и т.д. - здесь он ссылается на ряд антропософских авторов, не называя их имен. (Čechov LUB, .p339). Однако те, кто более знаком с антропософией, легко их узнают.

Вопрос ритма также играет важную роль в ДК - и в стремлении Чехова все ближе подойти к этой теме можно также увидеть глубокую связь с ДК, которая сохраняется на протяжении всех этих лет. Есть и другие влияния на ПЖ, включая, например, душевные жесты эвритмии и другие отсылки из нее, в дополнение к жестам для звуков.

Спустя 20 лет сам Чехов чувствует, что его собственное создание ПЖ - это нечто глубоко теоретическое для актеров и несимпатичное для них. Однако ему удается преодолеть страх перед собственным творением с помощью, в частности, Жоржетты Бонер. (LUB, P.341)

Композиция спектакля

Чехов развивает импульсы "Драматического курса" (13-я и 15-я лекции) о режиссуре и цельности видения и доводит их, вплоть до деталей, в своей режиссерской работе до той формы, которую он затем называет "композицией спектакля" и для актера. В книге "К актеру" - а также в других своих книгах - он говорит о Штайнере в соответствующей главе. Эта тема играет важную роль и в письмах к Громову. Пьеса как литературное произведение - лишь партитура для актера. Он должен воссоздать пьесу для себя...

Партитура должна быть разбита на два направления: 1. отдельные фигуры и их гармонические сочетания; 2. целое как целое..." (Письмо 5, к 13-й лекции), "Режиссер видит драму, ощущает ее как цельную картину... Он смотрит на центр, или конец, или начало, или какую-то деталь драмы и формирует ее на сцене, но целое находится перед его взором и направляет его. ... Видение целого и отождествление себя с этим целым - неперемное условие сегодняшнего театра" (Письмо 5, о 15-й лекции). Эти и другие аспекты предложений Штайнера нашли отражение в уникальном взгляде Чехова на "композицию спектакля", которая впоследствии также известна, например, как "анализ композиции" (MCIA, Йорг Андреес, и MTSB, Йобст Лангханс) или "синтенализ" (MCNA, Лиза Далтон) и которая практикуется вместе с актерами. Ссылки Штайнера (например, 13. и 15.V.) далее трансформируются в книгах Чехова, например, как "От сценария к репетиционному залу" и "Четыре стадии творческого процесса" (оба в ОТТОВА), "Как подойти к роли" (ТТА).

Отдельного упоминания заслуживают еще две темы:

Переход через порог: разделение жизни и сцены

В своих лекциях Штайнер неоднократно рассуждает о том, как актер, прежде всего благодаря глубокой работе над звуками и жестами, попадает в ситуацию - и над этим тоже нужно работать - создания красивого разделения между жизнью и сценой. Актер должен научиться смотреть себе в лицо, смотреть на себя как бы со стороны. Чехов воодушевлен и также рассказывает об этом Громову в 5-м письме (ссылаясь на 15-ю лекцию): "Понимаете ли вы сами этот фокус? А именно: с одной стороны, полное техническое совершенство языка и стилистически уверенное художественное словообразование - с другой стороны - роль как дивный сон. И вы - артист, свободный творец и наблюдатель своей собственной работы..." (Актер) должен уметь играть на своей физической организации, как на инструменте. Но кроме этого, (он) должен воспитать себя, чтобы стать человеком, глубоко заинтересованным в жизни, который чувствует эту жизнь, а не парит в небесах... Мы свободно вдохновляемся извне, чтобы

наблюдать и осваивать наше собственное произведение искусства! И наступит момент, когда актер поймет, что его жизнь на сцене - это особая часть его жизни, та, что выделяется из обычной жизни... и он не примет натурализм, естественность, обыденность и натурализм, обыденность и пошлость жизни на сцену и не перенесет со сцены в жизнь абстрактный разврат, который не делает его настоящим человеком..." Эта тема звучит в ДК и в других лекциях Штайнера. И Чехов ее очень хорошо усвоил: это приводит к тому, что актер всегда стоит перед своей ролью в определенном смысле, черпая ее из воображения (вплоть до языкового). Одним из методических средств является развитие порогового перехода, который придает актеру особую активность, необходимую для сцены и отличную от повседневной жизни. Чехов неоднократно напоминает своим студентам о необходимости соблюдать это сознательное разделение повседневности и художественного существования.

Ответственность художника

Понимание Чеховым "театра будущего" с "актером будущего", как он его называет, связано с вышеупомянутым разделением сцены и жизни, но еще глубже коренится в понимании задачи театра для людей.

Актерское искусство, описанное Штайнером, особенно трогает Чехова в аспекте культурной задачи театра. Он отмечает для Громова (5-е письмо к ДК 18.V.): "Говорят о необходимости серьезного настроения актера по отношению к своей работе. Он должен быть двигателем культуры своим движением и своим существом, не разрушая этой культуры. И в этом серьезном настроении мы должны подойти к осознанию того, что мир раскрывается в образе человека".

У Штайнера этот отрывок (ДК, р.355) читается так: р... И художник, носимый духом, должен быть способен своим творчеством и бытием привести художественное к тому лидерству в цивилизации, к которому оно призвано и без которого цивилизация зачахнет и опустеет".

Ссылаясь на конец ДК (19.V. 382/3), Чехов пишет (5-е письмо): ",Необычайная серьезность звучит в последних словах автора (Штайнера - Ю.А.) об актере, о великом значении театра. Когда человек, как целое, ставит себя на службу духу через слово и жест - это тоже путь".

Эту тему затем продолжает, неоднократно выражая, Чехов. На открытии Чеховской школы в Дартингтон-холле, после выступления ансамбля Удая Шанкара в октябре 1936 года, Чехов говорил о трех идеалах, которые вдохновили его на это выступление. Один из них - необходимость техники, другой - музыка: "Мы должны быть полны музыки... иметь музыку в теле" (тема ритма - Я.А.). Но первый идеал он описывает следующим образом: ,р.. У господина Шанкара прекрасное, величественное прошлое, но у нас есть будущее. Мы должны создать наше будущее. Мы должны создать нашу культуру, и эта новая культура будет не русской или французской, а человеческой. Интересен только этот момент. История каждого события нашей жизни показывает нам, что мы создадим культуру для всех - в том числе и для Шанкара - человеческую культуру. Поэтому мое первое желание - чтобы мы как можно больше создавали эту будущую культуру, понимая, что мы работаем не для себя лично и эгоистично, а для того, чтобы работаем над созданием будущей культуры..." (М. Чехов, лекция студентам в Дартингтон Холле; Виндзор, 6 октября 1936 г.)

Важный мотив выражен в письме к Маргарите Моргенштерн (****): ответственность, которую Чехов чувствует по отношению к работе Штайнера, а затем, в конечном счете, и к своим собственным новым достижениям: Ответственность, которая выражается, в частности, в том, что он использует для оправдания закрытия своей школы в Риджфилде в декабре 1941 года, после того как он был вынужден покинуть Англию и с 1939 года продолжал работу школы заново в США. Он говорит: "Наша нынешняя группа подошла к кризису - то есть к тому моменту, когда все не может оставаться как есть и должно либо прийти в упадок и погибнуть, либо достичь новых, более высоких

стандартов. ... Цель театра, который я намерен развивать, гораздо более масштабна, чем тот или иной конкретный спектакль, успех или неудача на Бродвее. Цель, о которой я так часто говорил, - создать новый культурный фактор коллективными усилиями, сначала в вашей собственной стране, а затем и в других странах. Я очень часто говорил о вас как о "первопроходцах" в надежде, что однажды вы поймете этот мой призыв и решите прояснить в своем сознании упомянутую мной цель. Но этого так и не произошло.

.. Для каждого из нас... очевидно, что такие понятия, как "атмосфера", "цель (задача)", "харизма", ... и т.д. и т.д., а также метод речи и эвритмии, вместе со всеми другими упражнениями и принципами, составляющими наш метод, все это остается лишь пустыми словами и не видно, чтобы они стали реальными и конкретными средствами развития новых качеств актерской игры." (Виндзор, 11 декабря 1941 г.)

При всех попытках понять "театр будущего" Чехова нельзя не видеть в ссылках Штайнера в ДК (18. и 19.V) об ответственности актера как внутренне обязательных для Михаила Чехова. Кроме того, есть еще одна

ПОПЫТКА СИНОПСИСА

Штайнер проводит курс в 1924 году, в одно из самых трудных для него времен.

В конце курса он произносит необычайно серьезные слова, упомянутые Чеховым:

"Ибо актерское искусство, которое может существовать только в том случае, если человек действительно посвящает себя сцене и позволяет своему существу проникнуться сущностью своей роли, имеет великие задачи, и оно и сегодня может оказывать такое влияние, пусть уже не в культовом, как это было в прошлом, но все еще может оказывать такое влияние сегодня, что человек возносится к духовным высотам через актерское искусство.

Видеть, как все человеческое существо ставится на службу духовному творению, такому как драма, - это тоже способ воспитания духа". (ДК Р.382)

В этом смысле книги Чехова - это учебные книги. Они обобщают и отражают борьбу Чехова на протяжении всей его жизни за то, чтобы понять искусство драмы так, как он понял его благодаря собственной работе, гению и опыту общения со Штайнером.

В цикле "ДК" Штайнер определяет область актерского искусства, которая простирается от самых эзотерических до самых практических деталей. Это поле расширяется двумя основными понятиями: слова и жесты. И разделены на три области: формирование речи, режиссура и сценография, актерское мастерство и остальное человечество.

Чехову, вбирающему и обрабатывающему это поле предложений, требуется почти 30 лет, чтобы вникнуть во все приведенные ссылки. И он работает через них. Он практикует и трансформирует ДК через свой опыт. В итоге он разрабатывает Драматический курс заново, в более глубокой форме. Он проверяет на практике, как культивировать дух на этом пути, как служить духу.

В этом контексте Штайнер говорит о "культовом характере" воздействия драматического искусства, которое может действовать уже не в смысле старого культа, а в новом смысле. И этот эффект относится к слову и жесту. Это перекликается с основами первоначальной каменной кладки, которая также работает через слово и жест (МД, р.100) и в конечном итоге была преобразована Штайнером из тайного искусства в искусство, доступное каждому, например, при создании "Школы духовной науки". В этом смысле данный Драматический курс можно рассматривать как дальнейший шаг в преобразовании Е.С./F.M. при жизни Штайнера, здесь в области искусства, драмы. Цель духовного формирования культуры и цивилизации соответствует этому - по-новому: открыто, больше не тайно, от духа - и от свободной индивидуальности.

И Штайнер: "Этим я хотел бы закончить эти лекции, о которых я могу сказать, что читал их с настоящей любовью, потому что смотрю на дело с любовью и уважением, и передаю их на рассмотрение тем, кто в состоянии встретить их с пониманием". (ДК, Р.383)

Михаил Чехов, родившийся в Петербурге в августе 1891 года, взялся за это и прослушал лекции. Он был членом 1-го класса Свободного университета и, таким образом, был знаком с Тайной Михаила (DKDS, p.287). Он умер в Беверли-Хиллз в сентябре 1955 года. А его последняя лекция для актеров была прочитана в 1955 году на тему "Любовь в нашем театре - искусство или профессия?". (TDP, P.14)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В признании глубинного влияния антропософии, ДК и эвритмии на Михаила Чехова остается еще много нерешенных вопросов.

Однако дело не в том, чтобы доказать, что Михаил Чехов черпал только из этих источников. Скорее, именно раскрытие силы, заключенной в этих источниках, позволяет нам проследить влияние ДК в этом смысле, а именно: когда она берется творческим человеком и прорабатывается индивидуально, как бы воссоздается. Если Штайнер в какой-то момент говорит о поле драмы, то Чехов, отталкиваясь от этого, в течение своей жизни работает по периметру этого поля.

Именно художественный гений Чехова способен вобрать в себя собственный опыт и опыт своих коллег (не только московского периода), познавательно проникнуть в них, метаморфизировать их с помощью антропософии - словом, произвести третье: свою актерскую технику, которая пронизана антропософским знанием о человеке и мире.

В мире мы находим следы. Однако часто они не распознаются как таковые, потому что их реальные источники не известны ищущему - или оцениваются по-другому. Актерская техника Чехова - это уникальное и индивидуальное творение. Это не плагиат, не эклектическая конструкция. Это нечто третье, новое творение в связи со всем тем, что определило его жизнь.

Примечания

(*) Письма доступны мне только на русском языке (см. М) в формате pdf и переведены с него на немецкий с помощью deepl. Поэтому некоторые из процитированных формулировок могут быть не совсем точными. Однако, насколько я смог проверить, ничего не было искажено.

Все цитаты, взятые из английского языка, также переведены на немецкий с помощью deepl, но в английской версии статьи приводится оригинальная английская цитата. Русский перевод статьи был сделан на основе английской версии. Русские цитаты не были приведены в оригинале для этой цели, поэтому перевод будет отличаться от писем Чехова. Эту гармонизацию еще предстоит провести, но пока она принята для данного варианта рукописи Й.А.

(**) Эта статья основана на моем опыте и знаниях, которые я приобрел за почти 40 лет работы с актерской техникой Михаила Чехова в качестве режиссера, тренера, актера и педагога. Мой интерес всегда был связан с практикой. Конечно, я занимался и теоретическими вопросами, с которыми сталкивался. Но в этой "теоретической области" я не систематизатор, не ученый. В связи с этим в нижеследующем могут быть пропущенные ссылки или неточности - я буду очень благодарен за любые комментарии и исправления, которые могут восполнить эти пробелы и расширить предмет обсуждения: joerg@chekhovacademy.com

(***) Майкл Чехов уже приглашал Алису Кроутер в свою первую школу в Дартингтон-Холле (1936-1939) в качестве постановщика речи и эвритмиста для обучения студентов. Затем она также преподавала в Риджфилде (1939-1942).

(****) Михаил Чехов дважды встречался с Рудольфом Штайнером (в 1922 году в Берлине и в 1924 году в Арнеме; (DKDS, p. 197, прим. 29).

(*****) [По поводу своей театральной школы в Дартингтон-Холле он писал Маргарите Моргенштерн в 1936 году перед открытием: "Что касается преподавания эвритмии, я уже давно решил не приглашать учителя. Я не назвал имя доктора по той простой причине, что для этого необходимо иметь антропософскую школу и быть уверенным, что то, чему вы учите, действительно соответствует желаниям и внутреннему смыслу доктора. Я не могу взять на себя такую ответственность. Я знаю и сам видел, как часто под именем Доктора публике показывали плохие и несовершенные вещи, и как это оставляло неисправимые впечатления у самых благоразумных людей. Все ошибки тех, кто использует имя Доктора, будут отражаться непосредственно на нем. Я называю это безответственностью и предпочитаю отвернуться от сомнительного представления Доктора, ради него самого и ради моего почтения...»

"... Теперь я решил так: в любом случае я буду работать без официального антропософского учителя в течение шести месяцев, подготовлю учеников к приему антропософских посланий, если это возможно, а затем дам официальное объявление и приглашу учителя. Но, конечно, я буду говорить с учениками о докторе и, если нужно, рассказывать им о том, что можно прочитать в книгах. - Это не может быть запрещено ни одному учителю ни в одной школе, я буду говорить с ними об этом от человека к человеку, не упоминая об этом в проспекте и не формируя предвзятого мнения..."
(Из письма Маргарете Моргенштерн от 5 августа 1936 года, которое у меня есть только в расшифровке Арфста Вагнера)

Литература/источники:

DK

Рудольф Штайнер, Шпрахгештальтунг и драматическое искусство, GA 282, Рудольф Штайнер Верлаг, Дорнах, Швейцария 1981

ОТТОА

Михаил Чехов "О технике актерского мастерства", HarperPerennial, 1991

DKDS

Михаил Чехов "Die Kunst Des Schauspielers", Urachhaus, 4-е издание 2010

LUB

Михаил Чехов "Leben und Begegnungen", Urachhaus, 1992

ТТА

Михаил Чехов "К актеру", Routledge, 2002

LFT

Михаил Чехов "Уроки для учителя" МИХА, 2018

TDP

Михаил Чехов, Чарльз Леонхардт (ред.), "Режиссеру и драматургу", Harper & Row, 1963

Виндзор

Архив Михаила Чехова, Виндзорский университет,
<https://collections.uwindsor.ca/chekhov/about>

M

"Мнемозина", УРСС, Москва, 1999; "Мнемозина", ред. В.В.Иванова
<https://mihail-chehov.ru/>

Интернет-публикация писем из М, автоматически переведенных с помощью 'deepl'

MD

Christiane Gerges "Michael-Dienst" BoD 2023

Бонер

Жоржетта Бонер, "Памяти Михаила Чехова", Werner Classen Verlag, Цюрих, 1994

Literatur/Quellen:

DK

Rudolf Steiner „Sprachgestaltung und Dramatische Kunst“, GA 282,
Rudolf Steiner Verlag, Dornach, Schweiz 1981

OTTOA

Michael Chekhov „On the Technique of Acting“, HarperPerennial, 1991

DKDS

Michael Čechov „Die Kunst Des Schauspielers“, Urachhaus, 4.Auflage 2010

LUB

Michael Čechov „Leben und Begegnungen“, Urachhaus, 1992

TTA

Michael Chekhov „To The Actor“, Routledge, 2002

LFT

Michael Chekhov „Lessons for The Teacher“, MICHA, 2018

TDP

Michael Chekhov, Charles Leonhardt (Hrg.), „To the Director and Playwright“,
Harper & Row, 1963

Windsor

Michael Chekhov Archiv, Universität Windsor,
<https://collections.uwindsor.ca/chekhov/about>

M

„Мнемозина“, УРСС, Москва, 1999; „Mnemosina“, Hrsg. von V.V.Ivanova

Brief Internet Veröffentlichung der Briefe aus M, automatisch übersetzt mit „deepl“

MD

Christiane Gerges „Michael-Dienst“, BoD 2023

Boner

Georgette Boner, „Hommage an Michael Chekhov“,
Werner Classen Verlag, Zürich, 1994