

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

МНЕМОЗИНА

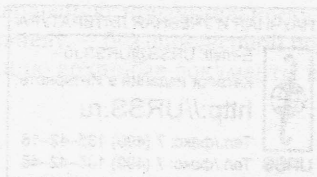
Документы и факты из истории
отечественного театра XX века

Исторический альманах
Выпуск 2

Составление и научная редакция
В. В. Иванова



URSS
МОСКВА



Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в. Исторический альманах. Вып. 2 / Сост. и науч. ред. В. В. Иванова. — М.: Эдиториал УРСС, 2010. — 496 с.

Альманах включает целый ряд фундаментальных публикаций. Среди них письма Михаила Чехова, которые фиксируют важный этап его знакомства с театральными аспектами антропософии Рудольфа Штайнера; театральные манифесты «Театр до конца» Юрия Анненкова; эссе Тамары Карсавиной о ее балетных учителях; письма Марии Германовой к В. И. Немировичу-Данченко; рукописный журнал, выпускавшийся театром «Семперантэ».

Комплекс публикаций посвящен театральным аспектам творческого наследия С. М. Эйзенштейна. Среди них никогда не публиковавшиеся театральные тетради режиссера конца 10-х – начала 20-х гг.; статья «Выразительное движение», написанная совместно с С. Эйзенштейном и С. Третьяковым; материалы к постановке «Валькирии» в Большом театре.

Вторую часть альманаха образуют сообщения и исследования. Среди них статья о попытках Ричарда Болеславского утвердить «систему» Станиславского в американском театре; материал о европейских гастролях ГОСЕТа и о событиях, превративших его художественного руководителя А. Грановского в невозвращенца.

Издание адресовано театроведам, искусствоведам, культурологам, студентам творческих специальностей, а также всем любителям театра.

Рецензенты:

А. В. Бартошевич, О. М. Фельдман

Издательство «Эдиториал УРСС». 113208, Москва, ул. Чертановская, 2/11.
Формат 70×100/16. Печ. л. 31. Зак. № 891.

Отпечатано в «Политех-4». 129110, Москва, ул. Б. Переяславская, 46.

ISBN 978-5-8360-0550-4

© Коллектив авторов, 1999, 2009

© Эдиториал УРСС, 1999, 2009

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА	
	E-mail: URSS@URSS.ru
	Каталог изданий в Интернете:
	http://URSS.ru
	Тел./факс: 7 (499) 135-42-16
URSS	Тел./факс: 7 (499) 135-42-46

7538 ID 103372



Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, а также размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения владельцев.

Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова.

Письма актера к В. А. Громову

Вступительный текст В. В. Иванова.

Публикация С. В. Казачкова и Т. Л. Стрижак.

Комментарий С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак и В. Г. Астаховой

Казалось бы, с изучением творческого наследия Михаила Чехова в России все обстоит более или менее благополучно. Нам действительно есть чем гордиться. Двухтомник литературного наследия Михаила Чехова, подготовленный коллективом составителей под общей научной редакцией М. О. Кнебель, был издан в 1986 году. Какие бы замечания не вызывали частности, право, ничего подобного в мире не существует. Ведь в англоязычной культуре, например, где Михаила Чехова почитают как учителя Мэрилин Монро, Юла Бриннера и других знаменитостей и практически не знают как актера, переиздают разные варианты его «Техники актера», но даже «Путь актера» до сих пор не издан. Творчество «нежного и странного гения» (П. А. Марков) попадает в рамки общего утилитарного подхода, когда полка пособий становится все длиннее, а полка смыслов — все короче. Но усвоение «техники» в отрыве от творческой личности автора чревато фундаментальным непониманием.

Однако даже в новое дополненное переиздание двухтомника вошло далеко не все. Одной из ключевых и в тоже время самых непроясненных тем остается влияние антропософии и самой личности Рудольфа Штайнера на мировоззрение, искусство и судьбу Михаила Чехова. В существующей на этот счет разногласие суждений пока еще слишком много предубеждений. Одни считают антропософию спасительницей Михаила Чехова, выведшей его из духовного кризиса и, быть может, спасшей от безумия, открывшей новые пути в искусстве. Другие столь же заведомо уверены в том, что Рудольф Штайнер своим изощренным рационализмом погубил стихийный гений Михаила Чехова. Но и те, и другие утверждения до сих пор не опираются на сколько-нибудь серьезные исследования вопроса. На исследование не претендует и данная публикация. Не предвосхищая никаких выводов, мы видим свою задачу не в разрешении этого спора, но в расширении его фактологической территории. Письма Михаила Чехова, адресованные его давнему другу Виктору Алексеевичу Громову, дают для этого серьезную, на наш взгляд, возможность. Хотя, казалось бы, что уж такого значительного заключено в этих письмах? Зачем читать реферат книги, когда при желании теперь можно прочесть книгу? Но в том-то и дело, что реферат пишет Михаил Чехов и реферирует лекции того самого Рудольфа Штайнера, идеям которого останется верен на всю жизнь. В этом смысле письма Михаила Чехова предоставляют уникальную возможность заглянуть в лабораторию творца, когда в ней еще все бродит и все не устоялось.

Записи Чехова открывают нам возможность войти в поток духовных исканий русской интеллигенции, скрытый под идеологическим панцирем, уже в 20-е годы достаточно жестко сковывавшим культурную жизнь.

Метания Михаила Чехова не лежали сугубо в сфере сознания, когда взлеты и падения духа никак не отражаются на повседневном распорядке дня. Он являл собой тот целостный тип, характерный для России XIX и начала XX века, когда общие вопросы бытия и экзистенциальные поиски смысла неотделимы от бытового поведения и проблем профессиональной деятельности. В случае с Михаилом Чеховым эта целостность была не патриархальной, изначально данной, но трагической темой жизни. Его жажда единства не могла смириться с принципом «кесарево кесарю, а Божие Богу», в эти годы для многих ставшего философией выживания. Но тот же принцип с трудом терпело и советское общество, которому нужен был «весь человек».

На письма можно посмотреть и с другой стороны. В краткий срок Михаил Чехов переводит на язык русской театральной культуры, воплощает в стихии родной речи новые понятия научно-теоретической мысли и прикладных исканий высокой немеркантильной и неполитизированной Европы.

В хронике знакомства Михаила Чехова с антропософией многое предстоит еще уточнить¹. Но уже сейчас ясно одно, что безличная чеховская фраза «наткнулся на одну книжечку, в которой автор излагает свои взгляды на театр», вовсе не свидетельствует о том, что имя автора для артиста звук пустой. Чеховская уклончивость вписана в общий стиль его переписки, основанной на подразумеваниях, такого вычеркивания идеологически сомнительных слов, которые позволяют адресату эти слова все-таки расшифровать, стиль, порожденный неуверенностью в тайне переписки. Тем более что в ГПУ, как заметил Чехов, «стали уже интересоваться моими “мистическими похождениями”»². Даже само слово «книжечка» здесь выглядит едва ли не эвфемизмом, ведь за ним скрывался солидный том.

Интерес к антропософии исподволь был подготовлен увлечением йогой, которым он был «захвачен в молодости, начиная приблизительно с 20-летнего возраста. Вахтангов и я, — пишет актер, — изучали их [йогов. — В.И.] вместе (хотя слово “изучали” будет, пожалуй, слишком серьезным и ответственным (...) мы *интересовались*, йоги нас глубоко волновали)»³. Свидетельство Чехова возвращает нас ко времени создания Первой студии Художественного театра (1912–1913), с которой К. С. Станиславский связывал надежды на лабораторную разработку еще только складывающейся «системы». Именно в эти годы Станиславский сам увлекается йогой и увлекает учеников, используя в своей практике такие понятия, как «прана», «лучеиспускание», «сосредоточение».

С осторожностью следует отнестись к словам артиста о том, что впервые имя Штайнера он услышал от Станиславского⁴. Здесь не исключена аберрация памяти. В наследии Станиславского не сохранилось никаких следов его контакта, прямого или косвенного, с антропософией. Более того, в его кругу даже не было тех людей, которые могли бы ему что-либо рассказать о ней. Великий режиссер был слишком укоренен в середине жизни, в середине культуры, чтобы заглядывать за край, да и интеллектуальные конструкции, даже самые захватывающие, были ему, по крайней мере, в этот период, органически чужды. Правда, антропософка М. А. Скрябина, жена В. Н. Татаринова, умершая уже в 1989 году, рассказывала, что К. С. Станиславский при разработке системы использовал упражнения из книги Штайнера «Как достигнуть высших миров». Но никаких документов, подтверждающих ее поздние устные воспоминания, выявить не удалось.

Вернемся к воспоминаниям артиста: «однажды, проходя мимо витрины книжной Лавки писателей, мой взгляд случайно упал на название книги: “Как достигнуть познания высших миров” Рудольфа Штейнера». Название вызвало усмешку, однако книгу «все же купил, прочел и хотя отложил ее в сторону, но уже без иронии»⁵.

Книга Штайнера под названием «Путь к посвящению, или Как достигнуть познаний высших миров» была опубликована в Калуге еще в 1911 году. Второе же, московское издание, называвшееся именно так, как помнит Чехов, согласно «Книжной летописи», было выпущено для того времени крупным, едва ли не массовым тиражом (5 000) и поступило в редакцию в июне 1918 года. Скорее всего, книга поступила в «Книжную летопись» с опозданием и находилась в продаже еще с ранней весны. Так, сохранился экземпляр с дарственной надписью А. С. Петровского, друга Андрея Белого, где стоит дата 15 (28) марта 1918 года. Учитывая, что Михаил Чехов был книголюбом и в Книжную лавку заходил довольно часто и то, что книга Штайнера была выставлена в витрине как новинка, с достаточной мерой определенности можно утверждать, что артист впервые познакомился с антропософией весной 1918 года.

В более поздней переписке М. А. Чехова с немецким философом и антропософом Михаэлем Бауером (1871–1929) содержится пассаж, требующий комментариев. В письме, датированном немецким издателем 1928 годом, М. Бауер упоминал: «Вам уже известен цикл лекций об Апокалипсисе, который я имел в виду. Как чудесно, что именно он был первым, с чем Вы познакомились в Москве»⁶.

Цикл лекций об Апокалипсисе занимает особое место в наследии Штайнера. В нем с определенной точки зрения дана эзотерическая квинтэссенция антропософии, которая не могла быть воспринята и понята вне широкого круга проблем «науки о духе». Курс был прочитан Штайнером в 1908 году перед членами Теософского общества. Литографированные курсы лекций предназначались исключительно для членов общества и не продавались в магазинах. В Москве лекции были переведены и распечатаны в нескольких машинописных экземплярах, доступных в библиотеке Русского антропософского общества (РАО). Конечно, существует теоретическая возможность того, что кто-нибудь из знакомых антропософов дал Чехову почитать один из экземпляров. И все же при том серьезном отношении к «Чтению», которое существовало в этой среде, вероятность того, что полному профану предоставили возможность ознакомиться с циклом лекций об Апокалипсисе, чрезвычайно мала. Да и вряд ли столь важный текст Чехов мог бы спокойно отложить и забыть на какое-то время. Есть основания полагать, что мы имеем дело с неточностью перевода и фраза «Как чудесно, что именно он был первым, с чем Вы познакомились в Москве», читается как «Как чудесно, что именно он был первым [циклом лекций], с чем Вы познакомились в Москве»⁷. В этом случае событие встает в естественный хронологический ряд.

Но вернемся к 1918 году. Книга Штайнера «Как достигнуть познаний высших миров» была прочитана и с уважением поставлена на полку.

Искания продолжались. Интерес к йогe привел Чехова к основательному знакомству с теософией, «чрезмерный ориентализм» которой смущал: «мне все же казалось, что значение Христа, Мистерии Голгофы недооценивается теософией. Была ли Индия последней и высшей ступенью в духовном развитии человечества? Был ли Христос одним из Учителей, как Будда, Заратустра, Гермес, и не больше? Я стал искать ответов на множество вопросов, интересовавших меня в связи с христианством»⁸. Пробовал артист себя и в «других мистических течениях»⁹, но всюду его отталкивал «мистический туман».

Тогда он вернулся к антропософии, и теперь уже не мог остановиться: «прочел целый ряд книг Р. Штайнера, и внимательное чтение это дало ответ мне на волновавшие меня тогда вопросы»¹⁰. Здесь он обрел пленяющую его ясность, апелляцию к способности «мыслить», а не только «верить»¹¹.

Хотя бы частичную хронологию этого процесса позволяют установить воспоминания С. М. Эйзенштейна, где, иронически описывая свое посвящение в розенкрейцеры, он упоминает о том, что осенью 1920 года появились «среди новых адептов — Михаил Чехов и Смышляев. В холодной гостиной, где я сплю на сундуке, — беседы. Сейчас они приобретают скорее теософский уклон. Все чаще упоминается Рудольф Штейнер. Валя Смышляев пытается внушением ускорять рост морковной рассады. (...) Все бредят йогами. Михаил Чехов совмещает фанатический прозелитизм с кощунством. (...) Здравомыслящим остаюсь я один. Я то готов лопнуть от скуки, то разорваться от смеха. Наконец, меня объявляют “странствующим рыцарем” — выдают вольную»¹². И если С. М. Эйзенштейн, в конечном итоге, раскинул «маршрут своих странствий подальше от розенкрейцеров, Штейнера, Блаватской»¹³, то чеховские «кощунства» свидетельствовали как раз о серьезном отношении к предмету. Увлечению артиста было суждено перерасти в глубокие убеждения, конституирующие жизнь и понимание искусства. Оно было связано не только с общей направленностью интересов в его интеллектуальной среде, но и обусловлено личными экзистенциальными обстоятельствами.

Весной 1917 года Чехов писал К. С. Станиславскому, объясняя причину своего внезапного ухода с репетиций «Чайки»: «Приблизительно года 2 1/2 я страдаю неврастением в довольно тяжелой форме (по выражению врачей), за последнее же время дело ухудшилось настолько, что, по мнению врачей, “болезнь прогрессирует и при неблагоприятных условиях может грозить рассудку”»¹⁴. Уход жены Ольги Чеховой в начале декабря 1917 года, самоубийство двоюродного брата Владимира (13 декабря) усугубили тяжелое состояние и довели артиста до жестокой депрессии и мыслей о самоубийстве. Однако в том, что Чехов покидает сцену, медицина может объяснить немного. Его уход сродни уходу Льва Толстого из Ясной поляны. В театр уже было невозможно вернуться. К театру предстояло прийти. Перед артистом со всей остротой встал вопрос «пути».

В январе–феврале 1918 года он открывает частную актерскую студию. Предполагалось, что занятия будут платными, но, по свидетельству М. О. Кнебель, «ни с кого из нас он ни разу не взял денег». Назначение ее обнаружилось в другом: «С первых же уроков студия стала для него главным делом жизни. Потом он говорил, что выздоровел только благодаря своей работе с нами»¹⁵. Сначала занятия проводились в его квартире — Газетный переулок, д. 3, кв. 5. Затем студия переехала в квартиру эмигрировавшего барона В. П. Брискорна (Никитский бульвар, д. 6). В «круглой комнате» происходили не только занятия, но и антропософские встречи.

Михаил Чехов не может ограничиться чтением книг и беседами с «интересующимися». Он ищет «посвященного», способного стать наставником в духовной науке. «Однажды в гости к студийцам пришел М. С. Столяров, один из активных деятелей Русского Антропософского общества (РАО). В состоявшейся затем беседе об Антропософии им были даны ясные и четкие ответы на многие вопросы, которые волновали присутствующих»¹⁶.

15 октября 1921 года артист знакомится с Андреем Белым во время заседания Вольной философской ассоциации. Спустя некоторое время он пишет ему письмо, в котором просит о свидании: «Глубокоуважаемый Борис Николаевич! Я в настоящее время очень интересуюсь д-ром Штейнером и в связи с этим имею ряд вопросов, на которые очень хотел бы получить ответ лично от Вас. Ради бога, простите за беспокойство и разрешите мне прийти»¹⁷. Таким образом, Чехов уже знает о Штайнере, считает Белого авторитетным знатоком в столь эзотерической дисциплине, как, антропософия, и ищет в нем «Учителя». Но если искомая встреча тогда и состоялась, свое наполнение она получила позже. Ведь уже 20 октября 1921 года Андрей Белый

уезжает в Германию, где ему предстояли новые встречи со Штайнером. В Россию писатель вернется только через два года — осенью 1923 года.

4 июня 1922 года художница Маргарита Сабашникова, первая жена поэта Максимилиана Волошина и племянница книгоиздателей Сабашниковых, начала писать портрет Михаила Чехова в студийной «круглой комнате». Первый сеанс происходил в присутствии В. Н. Татаринова. В своем дневнике художница передала состоявшийся разговор:

«— Вы едете играть (?)

— Да.

— Только в Ригу?

— Надеюсь проехать в Германию, чтобы увидеть Ш[тайнера]. Вы о нем знаете?

— Не только о нем знаю, но я 17 лет его ученица.

Восторг обоих и ряд вопросов о пути и о личности. О медитации, о разнице между путем Сер(афима) [Саровского] и Д-ра. (...)

— (...) Зачем я должен быть актером? Я хочу идти за Христом.

— Христос воплотился. Он пришел в мир. Мы должны идти в мир, а не от мира.

— Но наш театр?

— Надо давать лучшее, возможное, и, кто знает, м. б., если найдутся люди, у нас будет наш театр»¹⁸.

После следующего сеанса (6 июня) Чехов и Татаринов отправляются к Волошиной смотреть портрет Штайнера: «...Он говорил о лице Д-ра, что это единственное чело(в)ческое лицо в полном смысле; как он добр! Но как(ая) строгость в этой любви; каждая черта говорит иное, и в этом лице сразу одновременно то, что в других бывает последовательно во времени. (...)»

Спрашивал о Евангелии и Христе, о при(шеств.) эф[ирном]. Десятки раз разным людям мне приходилось говорить то, что я ему говорила, но от того, как он слушал, я впервые поняла, о чем я говорю. Он, как сухая земля пьет дождь, пил эти слова. Когда они ушли в 12 ч., я пришла в кухню к моим хозяевам столь потрясенная, что ни о чем не могла говорить.

Мне рассказывали о крайней порочности этого человека. В его лице невероятное страдание. Мне за него страшно.

Портрет его меня мучит»¹⁹.

По краткому замечанию Чехова в «Пути актера»: «Ко времени заграничной поездки театра мои художественные идеалы уже оформились с достаточной ясностью»²⁰, т. е. не без участия антропософки М. Сабашниковой был нащупан путь, позволяющий и «быть актером», и «идти за Христом», примирить театр и антропософию. 15 июля 1922 года Первая студия прибывает на гастроли в Германию, где остается до 15 августа (Берлин, Висбаден). Однако на этот раз встретиться со Штайнером было не суждено. «Доктор», согласно летописи его лекций²¹, в Берлине отсутствовал. Михаил Чехову приходится довольствоваться малым. Он встретился с М. Сабашниковой, в августе эмигрировавшей из России, и посетил берлинский совет Антропософского общества (Мотцштрассе, 17), где купил фотографию Штайнера. 30 июля 1922 года он пишет письмо А. И. Чебану, посвященное предстоящей работе над «Гамлетом», из которого видно, что антропософские увлечения вторглись уже в непосредственную театральную работу»²².

Летом 1923 года Михаил Чехов снова в Германии на лечении. Точная фактология поездок по стране и встреч, способная многое прояснить, к сожалению, отсутствует. В июне–июле Штайнер читает цикл лекций в Штутгарте. Возможно, артист слушал лекции, но маловероятно, чтобы он встречался лично со Штайнером. М. Сабашникова не смогла бы в своих воспоминаниях пройти мимо этого события.

Неизвестна точная дата вступления Чехова в Антропософское общество. Сам артист вспоминал об этом моменте бегло, в связи даже не с собой, но с «профессором Т.» (Т. Г. Трапезниковым), руководителем московской Ломоносовской группы: «Много лет назад, еще в России, он принял меня в члены Антропософского общества»²³. Это могло случиться до осени 1922 года, времени закрытия Общества в России.

Осенью (26 октября) 1923 года в Москву возвращается из Германии Андрей Белый. Период легального существования антропософии закончился, и антропософская активность приобретает скрытые и опосредованные формы.

Уже в середине декабря 1923 года Андрей Белый получает от МХАТ Второго предложение переработать роман «Петербург» в драму. Но конкретный театральный сюжет стал только поводом для более углубленного общения, которое Андрей Белый называл «работой». В письме к Р. В. Иванову-Разумнику от 8 марта 1925 года он писал: «и не видя “Гамлета”, я уже сердцем говорил тому делу “да”, особенно сойдясь в прошлом году с Мих[аилом] Алекс[андровичем] Чеховым на почве нашей с ним общей не театральной работы; увидев в нем человека глубоко мятущегося, “нашего” (мог бы сказать “вольфильского”, мог бы сказать а[нтропософ]ского)»²⁴.

3–4 мая 1924 года Андрей Белый читает труппе Первой студии пьесу «Петербург». В это время, по свидетельству М. О. Кнебель, «вокруг Чехова и Белого возник кружок молодых энтузиастов. И параллельно с репетициями “Петербурга” на квартире К. Н. Васильевой (будущей жены Белого) мы занимались ритмом, движением и словом, изучали поэтику, даже теорию литературы. (...) Кроме того, Чехов и Белый вели с нами занятия по изучению так называемой “эвритмии”»²⁵.

Встречи с Андреем Белым, писавшим для Первой студии пьесу «Петербург», стали частыми и проходили под знаком антропософии: «Сначала я много говорил, но не о постановке, а вовсе о другом: о планах, карме, пороге и т. д., а уже другие трансплантируют это в идею постановки. Все время идет какое-то воистину коллективное общение между автором, режиссерами и главными действующими лицами»²⁶.

В Арнхеме (Голландия) Чехов слушает лекции Штайнера. 24 июля 1924 года он и В. Н. Татаринов встречаются с Р. Штайнером²⁷.

З. М. Мазель, близко знавший М. А. Чехова с 1917 года, свидетельствовал: «Он не рассказывал мне подробно об этой встрече, но одну его фразу я помню точно: “После встречи со Штайнером я понял все величие духовной жизни человека”»²⁸. И далее Мазель продолжал: «Мы оба были членами антропософского Общества и членами масонской орденовой ложи»²⁹. Не будем здесь касаться других аспектов мистических исканий Михаила Чехова и уточнять насчет «масонской орденовой ложи», как и пытаться проверить слова тамплиера и розенкрейцера М. И. Сизова о том, что Михаил Чехов «имел одну из старших степеней ордена Тамплиеров». Показания подследственных в НКВД, на которые в этой связи ссылается А. Л. Никитин, — вещь очень зыбкая и требует сопоставления с другими источниками. А они пока не обнаружены. Да и задача наша более частная.

17 ноября 1924 года состоялась публичная генеральная репетиция «Гамлета». Андрей Белый, посмотревший спектакль не менее пяти раз, интерпретировал его прежде всего в рамках той темы, которая объединяла его с Михаилом Чеховым, и рассматривал роль как некое «посвящение»: «Чехов—Гамлет в этом разрезе мне видится “усыновленным Отцом”: внешний знак “отца” — один Чехову дорогой человек (и Вы догадываетесь — кто...³⁰); а внутренний смысл знака: сошествие “Манаса”, “Разума” над мятежами нашего времени»³¹. «За всеми образами “Гамлета” для меня ясен эзотерический жест его души: вернуть доктору [Штайнеру. — В. И.] то, что он получил от него»³².

Далее Белый предлагает формулу духовно-театральных исканий артиста: «в деле Чехова, я вижу подтверждения закона вывороченности, который действует все сильнее и сильнее: человек бежал из “театра” в “антропософию”; почти бросил любимое дело и головой нырнул во все другое; и дал “театр”: дал Москве не представление, а для многих — “утешение сезона”. Жест разбития “театра” в душе обернулся “театральным веянием»³³.

Так что к 15 июля 1926 года, когда писалось первое письмо, М. А. Чехов был в антропософии вовсе не новичок. Но, быть может, он впервые изучал текст Р. Штайнера, посвященный непосредственно театральному искусству.

Примечания

1. Хронология знакомства Михаила Чехова с антропософией была обсуждена с С. В. Казачковым.
2. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. / Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. М., 1995. Т. 1. С. 154 (далее — Чехов М. А.).
3. Там же. С. 525.
4. См.: Чехов М. А. Т. 1. С. 152.
5. Там же.
6. Штейнер Р. О России: Из лекций разных лет. СПб., 1997. С. 334.
7. Полученная в последний момент копия немецкого издания подтверждает наше предположение: «Der Apokalypse-Cyclus, den ich meinte, ist der Ihnen schon bekannte. Wie wunderbar, daß Sie ihn gerade als den ersten in Moskau kennen gelernt haben!» (Bauer M. Gesammelte Werke / Hrsg. v. Ch. Rau. Bd. 5: Briefe. Stuttgart, 1997. S. 106).
8. Чехов М. А. Т. 1. С. 154.
9. Там же.
10. Там же. С. 156.
11. Там же.
12. Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл. и коммент. Н. И. Клеймана. Подготовка текста В. П. Коршуновой и Н. И. Клеймана. М., 1997. Т. 1. С. 64.
13. Там же.
14. Чехов М. А. Т. 1. С. 282.
15. Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967. С. 59.
16. Новиков Л. А. М. К. Баранович: Биографический очерк // Штайнер Р. Эфиризация крови. М., 1994. С. 26.
17. Чехов М. А. Т. 1. С. 292.
18. Волошина Маргарита (Сабашникова М. В.). Зеленая змея: История одной жизни. М., 1993. С. 402.
19. Там же. С. 404.
20. Чехов М. А. Т. 1. С. 100.
21. Schmidt H. Das Vortragswerk Rudolf Steiners. 2. Aufl. Dornach, 1978.
22. См.: Чехов М. А. Т. 1. С. 300.
23. Там же. С. 207.
24. «И с временем что-то неладное...»: Письмо Андрея Белого Р. В. Иванову-Разумнику. 8 марта 1925 г. / Публикацию подготовил С. Шумихин // Неизвестная Россия XX века. Книга вторая. М., 1992. С. 152.

25. Чехов М. А. Т. 1. С. 18.
26. «И с временем что-то неладное...». С. 165.
27. См.: Летопись жизни и творчества М. А. Чехова / Сост. М. С. Иванова // Чехов М. А. Т. 2. С. 487.
28. Цит. по кн.: Никитин А. Л. Мистики, розенкрейеры и тамплиеры в Советской России. М., 1998. С. 170.
29. Там же. С. 173.
30. То есть Штайнер (примечание публикатора).
31. «И с временем что-то неладное...». С. 156.
32. Там же.
33. Там же. С. 163.

М. А. Чехов — В. А. Грому

1

15/VII [19]26 г.
[Лидо]

Мензура моя! Как Вы рады моему письму! А как мы рады Вашему! Я огорчился, когда узнал, что ты не приедешь в Москву до моего отъезда, но потом понял, что Военно-Грузинская дорога дает тебе чудесные впечатления. Рад за Вас и о, как жму, тку, се[к]у и рву!

Я здесь наткнулся на одну книжечку, в которой автор излагает свои взгляды на театр и на образование правильной театральной, художественной речи. Исследование, на мой взгляд, крайне интересное. Я решил сообщать тебе конспективно содержание этих театральных исследований. И вот начинаю.

Из предисловия. (Предисловие составлено не автором книги, а некой дамой, зовут ее Мария, а дальше не помню, но это неважно.)

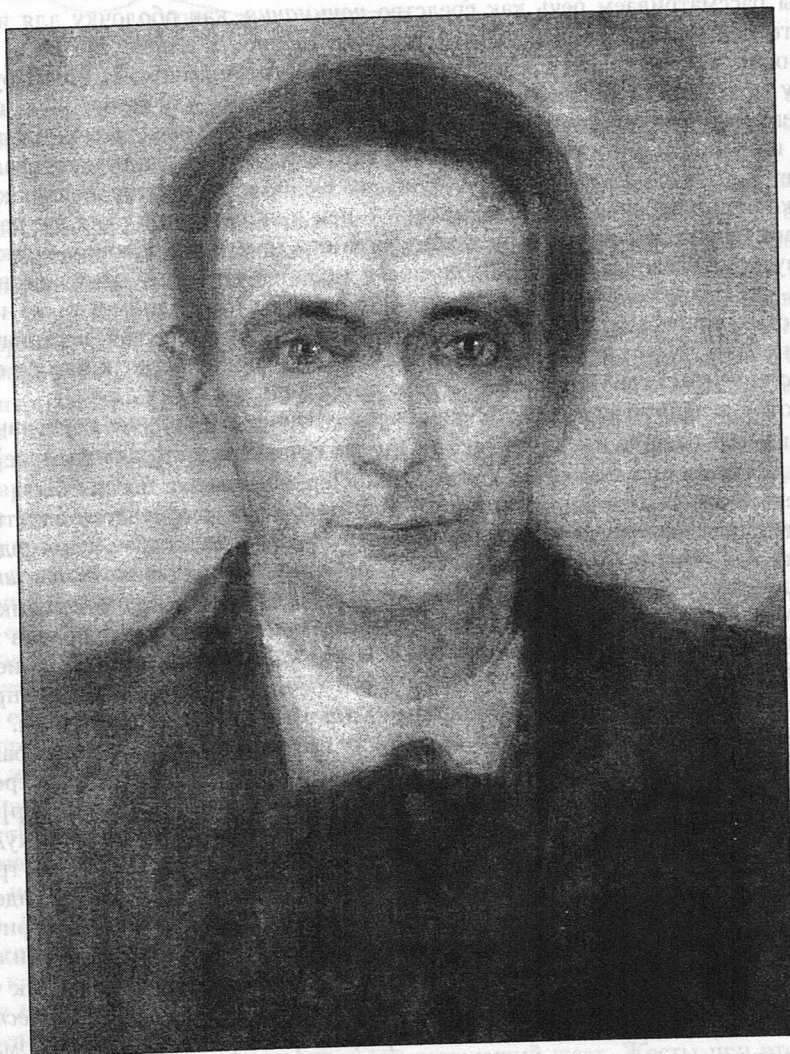
В речи человек постигает свое (бож[ественное]) происхождение. Буквы — созидательные силы, связывающ[ие] человека с его происхожд[ением] и указывающие ему путь к (geisterⁱ) началу. Через них челов[ек], возвышаясь над животным, tastet zugückⁱⁱ к своему (бож[ественному]) «я». В речи индивидуальная сила «я» может выразить себя звуково и через это себя самое познать (чего нельзя найти ни в животных звуках, ни даже в чудесном пении птиц). Через речь космос в точке человек[еского] «я» может познать самого себя и через это «я» начать н[о]во творить. Вертикальное положение человека высвобождает в нем способность речи. Дальше переводу кусочек буквально. Он очень поэтично выражает, чем собственно должна быть истинно художественная речь: «...жить в дыхании, дыхание образовывать (gestalten), ваять воздух резцом дыхания и чувствовать дрожания и тонкие вибрации воздуха (и эфир[a]), высокие и низкие тона и тончайшие перезвоны Umlaut'овⁱⁱⁱ... такое художеств[енное] творчество в сфере тончайшей субстанции — работа более благородная, чем выталкивание из себя человеческих аффектов в животных звуках...» Правда, здорово? Дальше: пока не отличат истинного вдохновения ((Geistigkeit^{iv})) от пустого пафоса —

ⁱ В немецком оригинале: Geiste — духу. — Здесь и далее примечания публикаторов.

ⁱⁱ Возвращается; букв.: прикасается вновь.

ⁱⁱⁱ Умлаутов.

^{iv} Духовность.



Рудольф Штайнер. Портрет работы М. В. Сабашниковой
Воспроизводится впервые по фотографии из частного собрания (Москва)

дорога к спасению искусства через слово — будет закрыта. Натурализм ведет сначала к животности, потом к грамофонности. Необходимо *осознать* законы, лежащие в основе речи, и, отдавшись им, воскресить через них искусство ((Geistigk[eit])). В искусстве нужна *правда*, а не копия случайностей. Речь есть текущее движение, проникнутое внутренней музыкой и чарами красочных картин и пластических форм. Если мы рассматриваем речь как средство *понимания*, как оболочку для интеллектуального содержания, — мы убиваем художественное в языке. Не язык надо бы приспособлять к интеллекту, а интеллект про-осветить языком. И опять буквально переведу поэтическое место о языке: «...многокрасочное, лучистое пылание... его ритмы, его мелодии, пластика, его контуры, архитектурные шаги, его гордые каденции, линия, которая все это соединяет и высвобождает и в вихре пропускает одно через другое, пока наконец все это движение не перейдет в дионисийский танец или, светясь и сияя, не перельется в аполлонический хоровод»... Предлагаемая книга хочет быть ключом к такого рода искусству речи. Говорится о необходимости подойти ко всему этому сознательно, не боясь, что сознание убьет творческое. Оно не убьет, но поднимет к «я» и вырвет из уз маски «личности». Надо это увидеть, затем отделить от себя, поставить перед собой и познать. И когда мы все это познаем — оно снова придет к нам со стороны, как свободное, само собой разумеющееся и объективное.

И вот, с течением времени произошло внутреннее расслоение первоначального единства: *мысль* отошла к «Я» (см. схемуⁱ), *язык* остался в (аст[ральном теле]) кружке А. Т.ⁱⁱ, а чувство спустилось в кружок Э.ⁱⁱⁱ Первоначальная поэзия была — единством. Теперь же, благодаря расслоению, возникло следующее: чувство, спустившееся в Э., — есть место, откуда рождается *лирика*. *Эпика* — возникает непосредственно из кружка А. Т. То же, что человек в своей речи преимущественно *во внешний мир* направляет (через верхний кружок), — это *Dramatik*^{iv}. И когда художник *драмы* на сцене говорит (если это не монолог), то он *действительно* стоит против кого-то. Он *фактически* общается с *внешним миром*. И это *фактическое* пред-стояние актера перед *внеш[им] миром* также относится к его речи — как и то, что он при этом внутри себя переживает. *Лирик* — напротив, никому не противопоставлен. Он сам с собой. И лирик должен говорить так, чтобы его речь была чистым выражением человеческого внутреннего. Даже согласные при этом должны как бы переходить в гласные. (Каждая согласная имеет соответствующую гласную, напр[имер], *L = i*, *R = a*^v.) Надо научиться ощущать *гласную каждой согласной*. *Эпический* художник должен чувствовать: произнося *гласную* — я сближаюсь с человеческим внутренним, произнося *согласную* — я сближаюсь с внешними вещами. Но в эпике идет речь только о *мыслимом* внешнем. (Иначе будет не эпика, а *Dramatik*.) Эпос говорит о *мыслимом* объекте. *Лирика*: порыв внутреннего чувства. Если этот порыв так силен, что вырывается наружу als Ruf^{vi}, — возникает *декламация*. *Эпический* художник чарами слова своего являет перед публикой свой мысленный объект. Он его *о-существляет* перед публикой, цитируя его, — возникает *рецитация*. *Драматическая* форма речи, когда перед говорящим живо стоит его телесный объект во внешнем мире, — рождает *конверсацию* (т. е. разговор).

ⁱ Приводится во 2-м письме.

ⁱⁱ Астральное тело.

ⁱⁱⁱ Эфирное тело.

^{iv} Драма.

^v Здесь и далее разбираемые фонетические примеры взяты из звукового состава немецкого языка.

^{vi} Призывом, зовом.

В схеме это будет так:



Искусство речи — состоит, собственно, из этих трех форм. (Не надо забывать, что в действительности все три формы очень и очень сплетаются друг с другом, и в драме можно найти и лирику, и эпос, и т. д.)

Дальше идет объяснение некоторых букв: А = полное раскрытие Sprachorganismus'aⁱ. Стремление (аст[рального] т[ела]) выйти вовне. А = самая согласная из всех гласных. Полная противоположность букве А — есть U. При U весь Sprachorganismus закрыт. U = самая гласная из всех гласных. При А = человек засыпает, при U = наиболее бодрствует. При U (аст[ральное] т[ело]) сильно связывается (с э[фирным] т[елом] и физ[ическим] т[елом]). Между А и U — лежит О; оно содержит в себе в гармоническом соединении процессы: себя-раскрытия (А) и себя-закрытия (U). При О = человек несколько больше aufwachtⁱⁱ, чем в данную минуту. U = значит: хочу бодрствовать по отношению к чему-то, что против меня. Между А и U располагаются все гласные. О лежит между ними не совсем в середине, а так, как кварта лежит в октаве. О = состояние: между засыпанием и пробуждением. Отсюда древнее упражнение со слогом OM. (AUM.) Если часто повторять этот слог, думали древние, то придешь в состояние между сном и бодрствованием. Следующий этап у древних был — произнесение AOUM. Здесь А и U стремятся друг к другу, и древний, говоря этот слог, мог путешествовать от состояния А в состояние U. (О — лежит, естественно, между ними.) Дальше идет описание 5 греческих гимнастических упр[ажнений], и на этом первая глава книги кончается. Прежде, чем конспектировать 2-ую главу, я забегу вперед и выпишу тебе несколько практических упр[ажнений], чтобы, если они тебе понравятся, ты мог бы их делать.

Упр. I. Чтобы речь была пластична и музыкальна — нужно внести в речь — жест. Следы жестов еще остались в речи как «голосование» (не знаю, как перевести слово: das Stimmlicheⁱⁱⁱ), но жест как таковой — исчез. Его надо восстановить. (5 греческих гимнаст[ических] упр[ажнений], включая в себя всякие жесты, — дают одну часть упражнений для введения на сцене жеста как помогающего слову явления. В сущности, нет никаких жестов больше, кроме тех, кот[орые] заключены в гимнаст[ике] греков. Есть их Abschattung^{iv}. Это — один полюс. Другой полюс: сама речь. Следоват[ельно]: один полюс: жест, другой: речь. О втором полюсе сейчас и будет речь, но он, как увидишь, тоже связан с жестом.) Итак: какой может быть речь? Что речь вообще может?

1 Речь может быть: 1) действенной. Но, чтобы научиться этому первому нюансу речи, необходимо проштудировать соответствующий жест. Жесты при этом штудировании производятся молча. Если начать прямо со слова, то возникнет произвол. Ибо жест как таковой пропал в слове и его надо штудировать отдельно. Тогда будет оживать и слово, и жест. (Ныне же в этой области царит хаос.) Надо уяснить себе,

ⁱ Организма речи.

ⁱⁱ Пробуждается.

ⁱⁱⁱ Здесь: голосовое начало.

^{iv} Смягченные подобия.

что гений языка действует через 6 нюансов речи (первый из нюансов указан, остальные ниже), и, если мы будем изучать деятельность гения языка через жесты, то мы правильно придем к слову. Итак: действенной речи соответствует указующий жест. (Deutend.) Изучив этот жест, следует вернуть его слову. Для этого надо постичь способ говорения слова в предлагаемом, действенном, нюансе речи. Способ этот: резкое, режущее (schneidend) словообразование. Внутренняя сила человека пронизывает при этом слово, наполняет его металлом, сила, вырывающаяся в выдыхании. Итак, мы имеем первый нюанс речи в трех его моментах:

- 1) Действенно — указующий жест — резко.

2) Второй нюанс речи указывает на внутренние процессы, протекающие в человеке. Речь этого нюанса: 2) задумчиво (bedächtig). Жест, на котором следует изучать этот нюанс: как-нибудь руки на самом себе держать. (У лба, у носа, руки в бока и т. д.) [Die] Gebärde an sich haltenⁱ. И, наконец, то, что лежит в этого рода жестах, раскрывающих Bedächtigkeitⁱⁱ, должно выразиться в слове, произнесенном полно. Тут металла в голосе не должно быть. Тут нужно как можно полно выговаривать и гласные, и согласные. Итак:

- 2) Задумчиво — жест на себе — полно.
(Способность к решению — жесты тихо держать «Stillhalten der Gebärde» — медленно произносить.)

То, что написано внизу мелко и в скобках, есть нюанс того, что дано как основное в bedächtig.

3) Третий нюанс речи называется: речью ощупывая, вперед продвигаться. (Vorwärtstasten der Sprache gegen Widerstände.) Объяснение его таково: проникновение во внешний мир с вопросом или пожеланием, но без уверенности в том, как будет обстоять дело в этом внешнем мире. Во внешнем мире могут быть и препятствия. Жест, этому соответствующий: делать руками круглые движения вперед (...nach vorwärts in rollender Bewegung sein). Словообразование при этом должно быть дрожащим, вибрирующим. (Хорошо, если при этом во фразе много «r», это помогает дрожанию.) Итак:

- 3) Речью ощупывая, — кругл[ое] движ[ение] — дрожание.
вперед продв[игаться]

4) Следующий нюанс: выражать антипатию. Жест: один из членов тела отбрасывать от себя. (Автор говорит, что плохо воспитанные люди делают этот жест ногой.) При произнесении — твердо, жестко (hart).

- 4) Антипатия — жест от себя отбросить — твердо.

5) Следующ[ий] нюанс очень прост — выписываю его прямо:

- 5) Симпатия — протянуть руку и дотронуться до — нежно.
объекта или погладить его.

Нечто указующее может быть
в таком жесте.

ⁱ Держать жест на самом себе.

ⁱⁱ Задумчивость.

6 Следующий: человек выключает себя из окружения, уходит в себя. Жест: сначала крепко к себе прикладывает руку и затем отводит ее от себя в несколько косом направлении (не горизонтально). Слово произносится коротко.

Итак, последний нюанс:

6) В себя уходить — жест от себя — кратко.

Все описанное должно быть проработано до степени инстинктивного действия. Теперь перехожу к следующему практическ[ому] упр[ажнению].

Упр. II. Речь идет об умении человека при говорении правильным образом *формировать* (gestalten) свою художественную речь. Почти половина книги посвящена вопросу об этом Sprachgestaltungⁱ, и из дальнейших глав выясняется, что без этого вообще ничего нельзя добиться в драматическ[ом] иск[усстве]. Итак: в человеке заложены определенные *образующие силы*. Их надо путем целого ряда упраж[нений] развить. Силы эти лежат глубоко в чело[веческом] организме. Для гласных — они лежат в легких, но главным образом они находятся в соседних с горлом органах. Лежат они и выше: в органах носа, в передней части рта и т. д. Упражнения построены на том, что мы исходим от *живой речи* к анатомии и физиологии ее, а не наоборот. Надо научиться относиться к *живой речи* как к чему-то самостоятельному, от человека отделимому, объективно рассматриваемому. Речь должна быть увидена как *существо* в человеке, как Gespenstⁱⁱ. И как внешнего человека можно описать, следуя *определенному порядку*, напр[имер]: голова, шея, грудь, живот, ноги (а не ноги, голова, потом живот и пр.), так можно *в определенном порядке* описать и живой организм речи. Вот как он описывается: ряд гласных дает картину самостоятельного существа, организма речи. Гласные эти суть: *a e i o ä ö ü u*. Произнось их в этом порядке, мы поймем, переживем и почувствуем, что такое организм речи. Произнося эти гласные, надо вжиться в их правильное местонахождение в Sprachorganismus'e и в их правильное образование. А именно: при *a* весь организм речи *раскрывается наружу*. Из *глубины* идет *a*. При *e* пространство, через котор[ое] проходит эта буква, — уже, меньше. Но все еще она лежит очень глубоко в Sprachorg[anismus'e]. При *a* и *e* ничего не происходит в передней части Sprachorg[anismus'a]. При *i* пространство суживается совсем, до узкой щели. При *o* мы ощущаем, что оно выходит настолько вперед, что находится *перед щелью*, которая была образована для *i*. И таким образом вживаясь в тайну образования этих гласных, мы доходим до *ü* и *u*, которые образуются уже совсем в передней части Sprachorganismus'a. Упражняясь в этом, мы достигаем отделения Sprachorganismus'a от самих себя (что окажется кардинально необходимым в дальнейшем) и научаемся правильному и *здоровому* произнесению гласных. Голос при этих упражнениях также крепнет и здоровеет. Вслед за этим упр[ажнением] идет целый ряд подобных же, которые все в целом составляют одно. Их я сообщу тебе в след[ующем] письме. А пока упомяну еще одно упр[ажнение] другого рода. Кстати, чтобы не забыть: автор как motto на своей книге ставит изречение: «Mensch, rede, und du offenbarest durch dich das Weltenwerdenⁱⁱⁱ».

Упр. III. Наблюдение радуги. Это важно для создания декораций и для развития в актере *художественной подвижности тела на сцене*. Худож[ественная] подвижность тела вообще мыслима только при соответствующих внутренних качествах души. И это дает радуга. Нужно отдаться ей и почувствовать, что: *фиолетовый край* — молитвен[но] преданы богам, и переходим к *синему* — спокойное душевное

ⁱ Речеобразование, формирование речи.

ⁱⁱ Здесь: видение, образ.

ⁱⁱⁱ Человек, говори, и ты явишь откровение миростановления.

настроение. В *зеленом* чувствуем — наша душа изливается на все растущее, цветущее, расцветающее и будто мы пришли от Götternⁱ (через фиолетовое и синее). И в *зеленом* нам открываются врата для возможности изумления перед всеми вещами и существами, а также и к симпатии и антипатии к ним. Если вжился в зеленое радуги, будешь, до известной степени, понимать все существа мира. В *желтом* — чувствуешь себя внутренне укрепленным, чувствуешь право быть человеком in der Naturⁱⁱ. *Оранжевое*: чувство своего внутреннего тепла, а также достоинства и недостатки своего характера. В *красном* — восторг и радость, вдохновенная отдача и любовь, любовь ко всем существам. Автор говорит тут, что люди смотрят обычно на радугу как на внешнее и видят в ней не больше, чем если [бы] они хотели видеть человека и для этого рассматривали бы человеческую фигуру из папье-маше. Как благодаря греческ[ой] гимнаст[ике] постигает актер землю, волей своей в ней и с ней оказывается, так *постигает он через такое созерцание радуги Himmelswunder*ⁱⁱⁱ. И мир постигает в своем откровении с двух сторон. А откров[ением] мира должно быть театральн[ое] иск[усство].

Вот пока все. Напишу дальше об этой книге в следующий раз. Очень хочу тебя видеть. Скучаю по твоей морде и вижу тебя то в одном переулке Венеции, то в другом, то на мостике, то в моих объятиях. Целую, целую, целую.

Нинке поклонись. Не забудь.

Твой Миздра.

Пиши мне в Roma. Poste restante^{iv}. Хоть открытку пошли по получении письма.

2

21/VII [1926 г.]

Lido

Это второе
письмо отсюда

Здрассти, неудавшийся Гений!

Бороду себе отпускаю — она седая. Базба злится. Обчий вид — никчъя.

Желаете ли дальнейших конспективных сообщений из области драм[атического] искусства? Вот они:

Глава I. Ритмика очень близка к современному драматич[ескому] иск[усству]. В будущем ритмика и драматич[еское] иск[усство] — сольются в одно. Те, кто так или иначе пользуются языком в произведениях своего искусства, — не хотят достаточно понять *художественность языка* как такового. Умение обращаться с языком, с речью, требует такой же предварительной школы, как, напр[имер], музыкальное иск[усство]. И для желающего *художественно говорить* должно стать *искусством* даже произнесение *каждой отдельной буквы* (как это в музыке по отношению к каждому отдельному тону). Истинная школа художеств[енной] речи — родит *стиль*. Без стиля — нет искусства вообще. Откуда исходит речь в человеческом существе? Из астр[ального] т[ела]. «Я» — модифицирует (аст[ральное] т[ело]), и оно получает импульс к речи. У животного нет «я» для такой модификации и, след[овательно], нет речи. В речи обычного человека буквы оформляются в области бессознательного, у художника слова — сознание должно проникнуть

ⁱ Богов.

ⁱⁱ В мире природы.

ⁱⁱⁱ Небесное чудо.

^{iv} До востребования.

в ту область, где зарождаются буквы, где зарождается речь. Надо, след[овательно], продумать (медит[ативно]) все то, что об этом процессе говорится. Надо развить ощущение: человеческая речь возникла не из познавательных сил человека, а из *художественных*. (Маленький намек на понимание этого дает египетский шрифт.) В прежние времена люди вообще не могли говорить неритмично. И кроме того, желая что-нибудь сказать, человек прежних времен говорил не только голую мысль, он говорил нечто, что *художественно звучало как речь*, — и это прежде всего. Ныне же утеряно чувство художественности языка и часто можно слышать: «Вы *неверно* говорите», но, увы, не слышно: «Вы *некрасиво* говорите!» Процессы (астр[ального]) тела обычно протекают (в большей своей части) — бессознательно. Художник слова должен научиться сознательно господствовать над этими процессами, рождающими речь. Здесь автор говорит, что многочисленные методы обучения пению и речи возникли из предчувствия этой необходимости сознательного проникновения в образующие речь процессы. Но все они не достигают цели, ибо исходят не из *самого живого языка*, а из анатомии. Надо прежде всего познать *организм речи*. Он возник постепенно в человеке под влиянием «я», которое модифицировало (аст[ральное]) тело человека. Представим себе такую

схему говорящего человека: если из круга А.Т. импульс речи идет вниз, к кругу, который мы обозначаем Э.Т., то возникают — *гласные*. Если импульс речи из круга «я[стральное тело]» идет вверх, к «Я», — возникают — *согласные*. Гласные наиболее глубоко и внутренне зарождаются в человеке. Поэтому гласные — выражают самое интимное в человеке и протекают наиболее бессознательно. «Я» человека (в современном его состоянии) — обуславливает чувственные восприятия, в «я» протекает мышление в своей существенной части, также и обычная сознательная деятельность. И когда импульс речи идет к верхнему кружку, то возникают — *согласные*, которые вообще больше доступны осознанию человека, чем гласные.

В праязыке человек не только говорил в ритме, такте, Assonanz'ax¹ и аллитерациях, но он *думал и чувствовал в языке*. Всякое *чувство* рождало сейчас же соответствующую *речь*. Была потребность пронизать чувство — известной формой речи. Напр[имер], не говорили: «я люблю ребенка нежно», но говорили: «я люблю ребенка *ei—ei—ei*». Так же и с мышлением. Абстрактных мыслей современного порядка — не было. Когда чело[век] думал, то мысль становилась в нем — словом, предложением. Он *внутренно говорил*. (Поэтому не говорят: в начале была *мысль*, а говорят... иначе...) Речь — была «драгоценная шкатулочка для мыслей и чувств».

И дальше идет много таких очаровательных мест, но я их пропускаю, чтобы дать как можно больше общего впечатления. Но надо вжиться, конечно, в каждое слово этого изложения. Вообще автор предупреждает, что надо много (медитир[овать]) думать о том, что он излагает. Теперь дальше из того же предисловия.

Исторически доказывается, что каждое искусство покоилось на определенном *мировоззрении*. Говорится, откуда искусство вообще произошло и что оно должно вернуться к своим истокам (мист[ериям]). Кончается предисловие тем, что обещает написавшая его женщина — издать новую книгу, состоящую из упражнений, полученных ею прежде от автора настоящей книги. Но это в будущем. А теперь я выпишу тебе несколько практических упражнений уже не из предисловия — из самой книги. И независимо от этого буду конспективно излагать главу за главой всю эту книгу. Всех глав 19.

¹ Ассонансах.

Упражнения: 1. Нужно делать ритмику буквенную. Причем для актера ритмика эта нужна не как таковая, не как самостоятельное ритмическое искусство, а следующим специальным образом: актер делает, напр[имер], ритмически букву *i*. Дело при этом не в том, чтобы вытянуть руку, а в том, чтобы запечатлеть внутри себя то, что при этом пережили мускулы, и это переживание мускулов должно как привидение, как зеркальное отражение изнутри всегда сопровождать всякое *i*, которое актер произносит со сцены. Это будет делаться, конечно, вполне инстинктивно после того, как достаточно проработаны все буквы ритмически. Итак, ты делаешь возможно полно ритмически какую-нибудь букву. Затем переводишь чувство этой буквы, переживание мускулами этой буквы вовнутрь души и с этим переживанием, с этим чувством произносишь затем *без жеста* — букву. От этого упражнения в тебе останется навсегда *Gegenbild*ⁱ, *Gespenst*ⁱⁱ этой буквы, и он будет делать свое дело во время твоего говорения со сцены.

Упр. 2. Актеру полезно делать гимнастические упражнения греков. Вот они.

1) *Бегать*. В беге грек ощущал силовые взаимоотношения себя самого и земли. Грек чувствовал, что в членах его тела лежит его человеческая воля. И в беге он чувствовал силовое взаимоотношение свое к земле. Я и земля. Кроме того, научившись творчески бегать, актер, сам того не подозревая, научается *ходить* по сцене, и при этом так ходить, что хождение будет служить ему силой для правильной артикуляции речи.

2) *Прыгать*. Грек осознавал, что при прыжке он как бы должен был *извлечь некоторую динамику из себя*. Динамика ног должна быть несколько увеличена. Прыжок дает модифицированное отношение к земле, к силе притяжения земли. И, научившись прыгать, актер также, инстинктивно, приобретает способность: *модифицировано ходить* по сцене. Причем это модифицированное хождение будет соответствовать модифицированной речи. Т.е., если ты говоришь медленно, или как бы обрезывая свои слова, или дрожаще, твердо или мягко, то благодаря упражнениям в прыгании ты получишь способность ходить по сцене в полном соответствии со способом твоего говорения. Ибо речь должна соответственным способом сопровождаться на сцене — хождением.

3) *Борьба*. Далее, к механике, которую необходимо развить в ногах для прыганья, необходимо прибавить механику, которая обуславливает *равновесие в горизонтальном направлении* (в то время как в предыдущих случаях было равновесие в вертикаль[ом] направлении). Это будет — борьба. В борьбе, следовательно: земля и другой объект. Результатом этого упражнения окажется: актер приобрел способность наилучшим образом, инстинктивно, *двигать руками во время речи*.

4) *Метание диска*. Здесь человеку *дается объект*, так сказать, «еще больше в руки». Динамика как таковая проходит через весь ряд этих упражнений — свое определенное развитие. В метании диска актер учится *мимике* (а также еще и правильному обращению с руками, как в предыдущ[ем] упр[ажнении]). *Следя за летящим диском и сопровождая его своим вниманием во все время полета*, актер развивает *подвижность мимики и господство над мускулами*, необходимыми для мимирования. (Вместо диска можно бросать мяч или другой предмет.)

5) *Метание копья*. К метанию диска (где человек имеет дело только с динамикой обращения с тяжелыми телами) прибавляется еще *динамика направления*. И при этом актер научается *говорить!* И притом так говорить, что его речь становится *действенной* не по своему «смысловому», интеллектуальному содержанию, а по художественному, по «речевому» (если можно так выразиться). Речь становится «само собой разумеющимся» фактом. Т.е. актер овладевает утерянной *тайной речи*.

ⁱ Коррелят.

ⁱⁱ Отражение.

Речь высвобождается из интеллекта и переходит в органы речи (в Sprachorgane). Упражняться можно с длинными палочками.

Эти пять упражн[ений] наилучшим образом соответствуют взаимоотношениям космическим. Они совершенно *раскрывают* человека. Автор называет эти 5 греческ[их] упр[ажнений]: Totalspracheⁱ.

Пока, дорогой мой, кончаю. Напишу в след[ующий] раз о первой театральной главе этой книги. Целую тебя в 1000 раз. Помочи мои возьми себе и подари их своей бабушке. Письмо отдай Нинке. В нем нет секретов — можешь прочесть. Напиши мне — получил ли это письмо, нравится ли то, что пишу, понятно ли и писать ли дальше?

Твоя я.

Пиши мне по адресу: Италия. Italia. Venezia. Lido. Villa Marina. Pension Venier. Мне.

Будем здесь приблизительно до (15-го авг.) 1-го авг. (м.б. подольше). Во всяком случае, черкни что-нибудь в Рим на пост ресторантⁱⁱ.

Рим — пишется *Roma*.

Забыл добавить: автор книги говорит, что все его исследования и указания только тогда будут иметь смысл, когда их пользоваться *практически*.

3

[Июль—август 1926 г.
Италия?]

Здравствуй, дорогое мое!

Как же ты живешь, черкни хоть словечко. Что касается меня, то я совершенно растерялся — на каком языке говорить? При моем знании языков легко растеряться. В трудных случаях делаю так: принимаю серьезный вид и невнятно произношу: «Si, la, u, ja»... и т. д. Ну, это не интересно, а вот позволь тебе предложить конспективно *содержание второй главы* книги о драматическом искусстве. Я уже писал тебе о том, что существуют шесть нюансов речи. Об этих нюансах идет речь в начале второй главы, и дальше идет следующее: учась этим шести нюансам, мы научаемся *жест* вводить в слово. Существуют буквы, которые называются Blaselauteⁱⁱⁱ. (Трубные буквы.) Представим себе, что мы заморозили воздух в трубе во время ее звучания. Замороженная фигура даст прекрасный *жест*, скрытый в Blasen^{iv}. Человеческий аппарат речи есть в известном отношении тоже Blas-инструмент^v. И когда произносится Blaselaut, то получается в воздухе этот удивительный жест. Blaselaut'ы таковы, что их надо *слушать* и в *слушании* воспринимать заключенный в них *жест*. Blaselaute: *h, ch, j, sch, s, f, w*. Другие буквы таковы, что скрывшийся в них жест вызывает потребность *видеть* этот жест. Эти буквы наз[ываются] Stoßlaute^{vi}: *d, t, b, p, g, k, m, n*. Затем есть одна Zitterlaut^{vii}: «*r*». Ее надо *чувствовать руками*. Если руки свободно держать и слушать «*r*», то должны быть как бы мурашки в руках (Jucken fühlen^{viii}). Затем

ⁱ Здесь: язык всего человека.

ⁱⁱ От poste restante (фр.) — до востребования.

ⁱⁱⁱ Духовые звуки.

^{iv} Дудении.

^v Образовано от Blasinstrument (нем.) — духовой инструмент.

^{vi} Толкаемые звуки.

^{vii} Дрожавший звук.

^{viii} Здесь: внутреннее зудение, побуждение к движению.

есть одна Wellenlautⁱ: «l» — при ней возникает желание самому стать этой буквой. В ней — текут в элементе жизни. L — (когда ее другой произносит) — тоже надо *чувствовать*, но *ногами*, а не руками. В Blaselaut — жест настолько *пропал в букве*, что можно стремиться только *слышать* его. Поэтому у хороших поэтов, если они хотят выразить что-нибудь, что далеко от человеческого, — они инстинктивно пользуются этими Bl[ase]laut[e]. Если поэт желает изобразить человека, махающего руками, отбивающегося, ударяющегося и тому под[обное], то он пользуется Stoßlaut'ами. И если стих написан с тем, чтобы в слушании возбудить *чувство*, то ищи там l и r. Словом, все, что *не есть* Blaselaut, то может указывать на человека и его жестикуляцию.

В жестах живет человек. Жест *пропадает в язык*. Когда произносится слово — человек появляется вновь в слове. И в том, что человек говорит, — мы находим всего человека. Но речь нужно уметь *образовывать* (gestalten). Короче: *в речи воскресает — в жестах пропавший человек*. Но характерно и притягательно в драматическом искусстве то, что на сцене актер (т. е. человек) *не исчезает вполне* в жестах и *не воскресает вполне* в слове. Это дает возможность зрителю дофантазировать то, что не-до-воскресло в слове.

Этим исчерпывается содержание второй главы. Немного трудновато. Боюсь, не плохо ли я изложил, но лучше не вышло. Впрочем, автор говорит, что это станет понятным, если *много* (медит[ировать]) думать об этом. Теперь, забегая вперед, изложу еще кое-что из практических указаний для развития речи.

Упр. I. Я уже писал тебе, что гласные в упражнении надо произносить в след[ующем] порядке: a, e, i, o, ä, ö, ü, u. Теперь дальше пойдут упражнения тоже для гласных. Надо особенно интенсивно упражнять гласные, хотя они даны в соединении с согласными. Упражнения, составленные без всякого смыслового значения, — набор слов, и значение их только в выработке правильной речи и правильного буквообразования.

А «Aber ich will nicht dir Aale gebenⁱⁱ».

Здесь упражняются легкие, гортань и грудобрюшная преграда. Рассмотрим гласные: они идут так: a—e—i—i—i—i—a—e—e—e. Начиная с a, e — ты доходишь до закрытого состояния Sprachorganismus'a: i, i, i, i. На этих i — держись крепко и затем заканчивай упражнение так же, как начал, т. е. Spr[ach]organ[ismus] делает, как в начале, a—e... Следующее словосочетание развивает резонансы (нос, голова) и делает подвижными органы, лежащие впереди Sprachorganismus'a (сравни, как идут буквы между a—u).

В «O schäl und schmor mühevoll mir mit Milch Nüss' zu Mußⁱⁱⁱ».

Дальше идет упр[ажнение] для согласных. Тут правильно расставлены Blase-, Stoß-, Wellen- и Zitterlaut'ы. Развиваются органы, нужные для образования согласных, и развивается *подвижность* в произнесении их. Оздоровляется речь и соответствующие органы речи. Вот само упр[ажнение]:

С Harte starke — a a a — Finger sind — i i i — bei wackren — a a a —
Leuten schon — a a a — leicht — i i i — zu finden — u u u^{iv}.

Дальше идут три отрывочка из каких-то стихов. Содержание их не имеет никакого значения, вся суть в том, что последовательность букв в них такова,

ⁱ Волновой звук.

ⁱⁱ Тебе же я не дам угря.

ⁱⁱⁱ О, очисти и поджарь мне с трудом с молоком орехи к киселю.

^{iv} Жесткие сильные пальцы легко встретить у дельных людей.

что они изумительным образом вводят в Sprachgestaltung. Развиваются отдельные органы, резонансы, подвижность речи и пр. и пр. Я выписываю тебе эти отрывки. Буквы красным карандашом около упр[ажнений] и стихов поставлены для того, чтобы был понятен порядок, в котором надо произносить упр[ажнения] и стихи. А порядок найдешь ниже:

I Und der Wanderer zieht von dannen,
Denn die Trennungsstunde ruft;
Und er singet Abschiedslieder.
Lebewohl! tönt ihm hernieder,
Tücher wehen in der Luft.

II Ich sonne mich im letzten Abendstrahle
Und leise säuselt über mir die Rüster.
Du jetzt, mein Leben, wandelst wohl im Saale,
Der Teppich rauscht und strahlend flammt der Lüster.

III Und drüber hebt si d'Sunne still in d'Höh
und luegt in d'Welt und seit: «was muesz I sê
In aller Früei?» — Der Friedli shlingt si Arm
um's Kätterli und's wird em wol und warm. —
Druf het em's Kätterli ä Schmüezli êe.

Порядок этих упр[ажнений] смотри по красным буквам и цифрам на оборотеⁱ.

A — 10 раз.

B — 10 раз.

AB — 10 раз.

C — 10 раз.

ABC — 10 раз.

I — 1 раз.

A —

B —

AB — } опять по 10 раз.

C —

ABC —

II — 1 раз.

A —

B —

AB — } по 10 раз.

C —

ABC —

III — 1 раз.

По поводу упражнений вообще: надо помнить, что, упражняясь, я учусь не из голых упражнений, но учусь через упражнения у самых букв и самого Sprachorganismus'a. Буквы — наши учителя ((Götterⁱⁱ)).

ⁱ Набрано ниже.

ⁱⁱ Боги.

Упр. II. Для художника слова (для актера) — необходимо осознание тех процессов, которые протекают внутри человека при речеобразовании. Представь себе человека, который всю жизнь провел на необитаемом острове и, не имея общения с людьми, не научился говорить. Но говорить он *может*: у него есть и слух, и органы речи. Человек этот внезапно попадает в общество людей. Он чувствует желание начать говорить, и вот у него вырываются звуки: hm, hum, ham, hām, himⁱ.

Упр[ажнение] заклю[ается] в том, чтобы произносить эти звуки и в них углубленно искать процессов внутри — [в] образующейся речи (*«аст[ральное] схватывает — эф[ирное тело]»*). В этих звуках почувствовать сильнейший Schwungⁱⁱ речи. Углубленно надо произносить эти слоги, познавательно отдаваясь чувствованию процессов речеобразования. Будет ощущение внутреннего Sausenⁱⁱⁱ (не могу перевести этого слова и сам его плохо понимаю).

Вот, Мицупочка, пока все. Целую тебя тысячу раз. Когда получишь письмо — черкни открытку.

Твой Мицуза.

4

[Июль—август 1926 г.

Италия?]

Дорогой и золотой мой Мицупочка! Не перестаю думать о тебе, скучаю и посылаю тебе всякую свою любовь и объятия. Отдыхай, наслаждайся летом и природой. А я, чтобы развлечь тебя, сообщу конспективно содержание *третьей главы* из книги о драматич[еском] иск[устве]. Начинаю: современная *проза* — не художественна. Она занята тем, чтобы мысли, которые уже отделились от языка и поместились в голове, — снова вводить в язык, т.е. проза стала передавать голое *содержание* мыслей, без всякой художественности. Головные мысли все направлены вниз, на матерьяльн[ое]. Истинные же мысли могут исходить только из *всего* человека. Тут начинается связь речи художественной — с жестом. Голова (круглость) не имеет жестов (остатки жестов в голове — это глаза и мимика), и жест должен быть взят от *остального* человека. И так[им] обр[азом]: речь должна исходить от *всего человека в целом*. И в этом смысл фразы: жесты должны быть введены в речь. (Головные мысли лежат друг около друга в хаотической бесформенности, что видно хотя бы из того, что можно, напр[имер], быть хорошим анатомом и ничего не знать о человеческой душе. Все это ничего общего с художест[венностью] не имеет.) Словом: проза как передатчица головных мыслей — лишена *стиля*, а *стиль* — непременное условие каждого художественного произведения. Иначе: если исходить из желания — передать содержание, мысль — искусства нет; если исходить прямо и непосредственно из *чувства стиля* — тогда это искусство. Но и проза как «сообщение», как «Mitteilung», может и должна быть художественной. Для этого ей надо, чтобы в ней участвовали руки и, главным образом, *ноги*. Что такое «сообщение», «рассказ» прозаический? Это *эпос*. Эпос имеет дело с сообщением о мыслимом объекте. И сообщение это делается при помощи *гекzamетра*. Гекзаметр же состоит в том, что он вводит в речь *ноги*. Ритм ног он вводит в речь. (Недаром говорится: «стопа».) И правильно чувствовать гекзаметр — значит чувствовать, что его можно не только *говорить*, но и *ходить*. Mitteilen (сообщать) — значит быть bedächtig (задумчиво:

ⁱ Хм, хум, хам, хэм, хим.

ⁱⁱ Ток, панлыв.

ⁱⁱⁱ Гудения, вибрации.

2-ой нюанс речи). Становимся на одну ногу и произносим *полно и медленно* (тоже во 2-ом нюансе речи) *о*. Затем делаем два шага, как бы скользя по речи: *е-е*, и подходим опять к *bedächtig*, *полно и медленно о*. Итак, *о ее, о ее, о ее* и т. д.: —UU—UU—UU. Получается известная форма хождения в речи. *Весь* человек участвует в том, что произвела голова как свой продукт. (Ходить можно и вбок.) Когда слушаем гекзаметр, чувствуем: тут нечто сообщается. Чувствуем: внутреннюю жизнь и движущиеся ноги, как бы освобожденные от земного притяжения. Теперь обратное: мы можем исходить из *чувства*, т. е. из внутреннего в человеке. Пробыв некоторое время в неуверенном, в чувстве, — мы хотим *просветиться*, закрепить свое чувство (*zur Besonnenheit* [zu] kommenⁱ) = возникает анапест: UU—UU—UU— и т. д. В анапесте дело не в *сообщении*, а в *выражении чувства*. И как эпосу можно научиться через гекзаметр, так *лирике* — через *анапест*. (Надо помнить, что и гекзаметр, и анапест находятся в *самом языке*, из *самого языка* надо учиться всему, что связано с различными законами речи. Это очень важное и основное чувство при обучении.) Читая гекзаметры, мы учимся пользоваться языком, нёбом, губами, зубами, т. е. мы учимся произнесению *согласных*. Читая анапест, мы учимся пользоваться гортанью, легкими и грудобрюшной преградой. Анапест учит произнесению *гласных*. Он учит *покоиться* на гласных. Через гекзаметр мы учимся — *трохею*, через анапест — *ямбу*. Дальше у автора идут два понятия, которые мне не очень ясны. Вот они: *стильная драма* (*Stildrama*) и *разговорная драма* (*Konversationsdrama*ⁱⁱ). По отношению к первой драме, кот[орая] более *внутренна*, — применим ямб. По отношению ко второй — *трохей*. Кто, нап[ример], желает научиться читать сказки, тот должен готовить себя для этого, читая *трохеи*. Он получит при этом чувство, что в сказках важны *согласные* и через них должно в сказке нечто особенно сильно действовать. Если прочесть сказку, интонируя гласные, — будет впечатление неестественности. Если тонко подавать в сказке согласные — получится впечатление легкого привидениеподобного. Если желают нечто реалистическое исполнить *поэтически*, тогда нужен ямб. В ямбе играют роль *гласные* (хотя не совсем выключаются и согласные), и такая речь единственно возможна, когда реалистически данное желают явить *поэтически*. Поэтому актеру очень важны упражнения в ямбе. (Они помогут также и в произведениях, написанных *трохеем*.) Ямб нужен для прозаических драм.

Дальше автор рассказывает о том, как он видел однажды театральное представление, в кот[ором] актеры вышли в масках, как это делали греки. Он говорит о том, какой восторг он при этом испытывал, не видя скучной человеческой головы и фальшивого человеческого лица! Он любовался телами, жестами этих тел и любовался возможностью выразить очень, очень многое без помощи головы и лица! Он говорит, что отвратительное впечатление производит в говорящем человеке — движущийся рот и мимика. В дальнейшем же тексте своей книги автор дает много указаний, касающихся мимики и особенно *движения губ* при говорении. Из этого надо заключить, что он восстает против дилетантского говорения и оно-то и противно ему во всех своих проявлениях. Есть такая фраза: при помощи лица может быть выражаемо только то, что *das wirkliche Sprechen oder Singen ist, und was die innerliche sachgemäße Ergänzung desjenigen ist, was nun eigentlich der Gestus des Menschen so großartig offenbaren kann*ⁱⁱⁱ.

Глава кончается мыслью о том, что речь, которая не есть преображенный жест, — не имеет под собой никакой почвы.

ⁱ Прийти к уверенности, ясности.

ⁱⁱ Драма диалога, или «мещанская» драма.

ⁱⁱⁱ Является подлинной речью и пением, что служит внутренне закономерным дополнением всего, столь величественно раскрываемого жестом.

Теперь как упражнение выпишу тебе о дыхании. Задача правильного дыхания очень проста. Все дело только в том, чтобы не брать в легкие нового запаса воздуха, если не выговорен весь прежний запас. Упражняться же в этом надо. Это должно стать инстинктивным. Нужно, упражняясь, набирать воздух в легкие и, держа руку у грудобрюшной преграды, проверять правильность вдыхания. Затем говорить: *a e u*, до тех пор, пока не выйдет весь воздух. Так же упражняться и с согласными: *k l s f t* (буквы эти надо говорить медленно, чтобы растянуть на весь выдох). Процесс, связанный с дыханием, должен в этих упр[ажнениях] быть внимательно и сознательно наблюдаем. Затем такое упр[ажнение] на дыхание:

Und es wallet und woget und brauset und zischt,

(дыхание)

Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget!

Дорогой мой, сообщу тебе еще содержание и четвертой главы. Наберись терпения и читай. В виде повторения: лирика требует ямба, проза — трохея, дактиля.

Трохей, дактиль — рассказывание. Тон рассказчика живет в трох[ее], в дактиле. При рассказе, следовательно, при эпосе речь идет о мыслимом объекте. Но этот объект может быть так живо подуман, что останется только самого себя отдать как инструмент для всего, что мыслимый объект делает и говорит, и возникает представление. Этим намечается путь от рассказа, от эпоса — к драме, к представлению. (Но не каждое эпическое произведение так построено, чтобы оно содержало в себе возможность такого перехода. Как пример эпоса, делающего переход к драме, вернее, к возможности представлять, автор указывает «Сид» (Cid) Herder'aⁱⁱ.) Не рекомендуется иметь дело при обучении — непосредственно с драмой, ибо тогда очень легко сделать все внешним, неуглубленным. Следует начинать именно с рассказывания, с эпоса, ибо там необходима фантазия (ибо объект только в мыслях), необходимо умение «себя в другого пересадить» и этого другого представить, т. к. на самом деле его нет, он только в фантазии. Упражняясь в таком себя-отдании — другому, — мы научаемся специальному сценическому слушанию партнера, которое заключается в полном со-переживании с партнером (Miterleben) — как его эго. Дальше после ряда поэтических примеров говорится, что художник должен развить в себе ощущение, чувство того матерьяла, с которым он имеет дело. Как Микель Анжело чувствовал мрамор и подолгу искал его сам в каменоломнях. Надо чувствовать слово как матерьял. Надо чувствовать себя как аппарат, как инструмент, через который совершается нечто сценическое. Следующая мысль: необходимо развить ощущение из глубин человеческого сердца — ощущение, которое говорило бы, что хорошо в поэзии и что в ней плохо. Те силы, которые руководили в этом смысле людьми раньше, — отходят, и человек предоставляется необходимости из себя выработать то, что ему прежде указывалось. Надо научиться ощущать, что, говоря, мы (общаемся с Götter[n]ⁱⁱⁱ), мы должны научиться не просто думать, а внутренне говорить. Автор ссылается на одну пьесу (котор[ая] называется, кажется, «Врата...»), на седьмую картину этой пьесы, говоря, что она написана так, как услышана. Не из мыслей, не из подбора слов, а прямо записывалось то, что внутренне услышано в словах. Словом, надо углубить, обострить и очень серьезно отнестись к вопросу художественного вкуса. Вкус в высшем смысле — может стать водителем в искус[стве]. Самое последнее в иск[усстве] — интелектуализм; самое первое — художественное ощущение. В этой

ⁱ И воет, и свищет, и бьет, и шипит.

Как влага, мешаясь с огнем. — Пер. В. А. Жуковского.

ⁱⁱ Гердера.

ⁱⁱⁱ Богами.

главе еще говорится об александрийском стихе и он трактуется как компромисс между прозой и поэтической формой, но т. к. я не знаю, что такое алекс[андрийский] стих, то и не понял ничего. Pardon wu!ⁱ Лекция 4-ая окончена. Не ужасайся — начинаю пятую главу! Шиллер сказал: «Уничтожение материи через форму — это истинное мастерство в искусстве». Чувства и ощущения актера — это его материя. Она должна быть уничтожена, поглощена формой, т. е. правильной формой речи и жестов на сцене. Это — мастерство, это — искусство. Форма (слово, жест: образ, ритм) должна действовать в искусстве так, как вне искусства действуют природные эмоции. Так на сцене, так и в других искусствах. Если правильно читать правильно написанные стихи — развивается *голос* сам собой. Готовя поэтическое произведение к чтению, надо переложить его из стиха в ритмическую прозу (какова проза Андриана) и в таком виде отдалиться чувствам и ощущениям в этом произведении. Когда наш, накопил чувства — переходи к форме стиха, и чувства получают *форму*. Форма поглотит, уничтожит материю (т. е. природные чувства как таковые). Это нужно для того, чтобы не перескочить самые чувства и не заняться голой техникой оформления. Здесь говорится об оформляющих силах, заложенных в человеческом Sprachorganismus'e. О них я писал тебе в связи с упражнением на гласные.

Глава шестая. Натурализм — повторяет жизнь, подражает ей, фотографирует ее, и потому он — не искусство. Искусство должно все *изображать, представлять* средствами, имеющимися в распоряжении искусства, а не природными средствами, как это делает натурализм. Все в искусстве должно быть *до последнего конца выявлено*, все должно быть *понятно, все закончено, все наглядно*. Зритель, напр[имер], не должен ломать головы над тем, чтобы догадаться — какой это образ перед ним? Он должен его целиком получить и без труда и догадки *понять*. Актер должен так уметь использовать средства своего искусства: слово, словообразование, мимику, жесты, — чтобы в них совершенно и без остатка, с полной для зрителя ясностью уложилось все то, что он желает *представить*. В этом — *честность* искусства. Всему этому мешает то, что мы потеряли ощущение «слова», «буквы». Мы *сквозь* слова слышим *смысл*, головную *идею*, но самого *слова* — мы не слышим и не понимаем. Мы разучились *понимать в слышании* (Verstehen im Hören) и пользуемся обратным: мы *слышим в понимании* (Hören im Verstehen). А это — колоссальная разница. Эта разница должна стать совершенно ясной для актера. Понимание значения каждой отдельной буквы ведет к тому, что мы утеряли. Надо кроме того постичь, что *гласные* есть *выражение внутреннего* переживания души (по отношению к внешнему миру, напр[имер], «а» — изумление перед чем-нибудь и т. д.). *Согласные* выражают стремление души какое-нибудь внешнее явление или предмет — *изобразить в виде буквы*. *Буквенно* подражать внешнему миру. Нужно упражняться в том, чтобы разбирать слова по буквенному их значению. Вживаясь, вчувствуясь в каждую отдельную букву слова, мы пойдем глубокое значение слова, мы раскроем тайну слова, тайну его происхождения. Автор дает разбор нескольких слов. Для примера сообщу один разбор. Это поможет в упражнениях. Слово «Band» (связь, союз, бант). В этом слове есть «а» — изумление. Было изумление перед тем, что нечто можно соединить, связать. Действительно изумительно, что, связывая, нечто можно *вместе держать!* Это удивление человека выразилось в «а». Из изумления возникло слово «Band». Дальше: когда я что-нибудь связываю, соединяю, то нечто распространяется на другое. Закрывает это другое, покрывает его. Umhülltⁱⁱ. Буква «b» есть в слове как выражение этого Umhüllungⁱⁱⁱ. Затем буква «n». Она обозначает нечто легкотекучее,

ⁱ Извиняйте вам (шутливо-искаженный фр.).

ⁱⁱ Облекает.

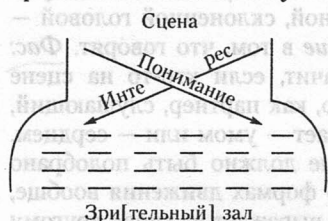
ⁱⁱⁱ Облекания.

что легко берется; «*d*» обозначает нечто закрепленное, нечто верное. И в разбираемом слове «*n d*» значат, что нечто как бы текучее — закрепляется во время «*Band'a*». И так можно прочувствовать всякое слово насквозь. Это необходимо актеру — художнику слова. Надо наблюдать и изучать междометия. На них многому можно научиться в этом направлении. Существует на свете всего один единственный язык, на котором разные нации и говорят. Только они видят в одном и том же предмете — разное, потому они выражают это при помощи разных букв одного и того же всеобщего языка. Поэтому итальянец говорит «*testa*», немец — «*Kopf*», русский — «голова». И, разобрав по буквам значение этих слов, мы увидим, что немец понимает голову — так, итальянец видит в ней — то, русский — другое. А если бы они все воспринимали в «голове» одно и то же, то и слово было бы у них одно для всех. Но, чтобы это начать практически понимать, надо уйти от головного, идейного значения слов. Описанное отношение к словам должно перейти в инстинкт. И на сцене, слушая партнера, должна у слушающего, за кулисами его души, звучать та или иная буква, смотря по тому, что говорит ему партнер. Но все это вполне инстинктивно. Буквы — должны стать как бы «слухом» актера. И если актер отвечает партнеру после того, как, слушая, он дал звучать в себе, скажем, «*и*», то ответ его прозвучит иначе, чем если бы он, слушая, жил внутренне в букве «*a*». Тончайшие нюансы, возникающие здесь, имеют свойство доходить до публики на галерку и в партер одинаково, и публика говорит «хорошо» или «плохо» — инстинктивно слыша (и не понимая) эту душевную музыку, со сцены идущую. Конец 6-ой главы. Седьмая глава вся посвящена разбору революционной пьесы из времен французской революции. Разбор делается буквенным способом. Сцены, и лица, и целое обозначаются как буквы и как ряды букв. Напр[имер], Робеспьер: *i, o, d, t*, Дантон: *a, i* и т.д., но сконспектировать это невозможно. Нужно иметь перед собой текст пьесы. Поэтому ограничусь отдельными мыслями из этой главы. Чтобы так разбирать пьесу, надо, чтобы уменье стало через обучение уже инстинктивным. Разбирая, надо добиться того, чтобы настроения этой пьесы лежали перед режис[сером] и актером, как на ладони. Из 8-ой главы. Овладение искусством истинного словообразования в большой мере зависит от внутреннего *Anpassung an das plastisch [Gestaltete] u[nd] Bildhafte des Sprachlichen*ⁱ. В искусстве должна быть правда, действительность; натурализм хочет этой правды. Но он пользуется средствами природы для выражения этой правды. А искусство должно пользоваться не природными, а своими собственными средствами, другими, не природными, для выражения правды. Правда природы — идет навстречу (*Geist'y*ⁱⁱ). Через правду искусства — светит (Geist). Поняв это — начнем практически понимать, что такое стиль в искус[стве], и найдем к нему дорогу. Поэтому следует упраж[няться] в говорении на таком языке, который для данного лица не есть его привычный язык, т[ак] ск[азать], не натуралистический для него язык. Как пример в книге дана речь француза, который говорит на ломаном немецком языке. Всякое обучение должно протекать в полной свободе. Надо уловить дух предлагаемого и из духа целого свободно варьировать и детализировать предлагаемое в этой книге. Педантизму нет места. На сцене во время игры не должно быть ни одного актера без дела. Если один говорит, другие должны играть то, что говорит один (это требование мне не понятно); но, слушая на сцене партнера, надо представлять, что ты его слушаешь (ничего от натурализма! Натурализм действует со сцены кукольно). Говоря со сцены нечто интимное — надо идти из глубины сцены на авансцену. Если на сцене говорят толпе и надо создать впечатление: толпа понимает то, что ей говорят, — то говорящий должен медленно двигаться назад. (Или в середине самой толпы, или

ⁱ Согласования с пластикой и образностью речи.

ⁱⁱ Духу.

вне ее.) Если наоборот: говорящий ходит в толпе, двигаясь вперед, по направлению к зрителю, — то у публики будет чувство — толпа не понимает говорящего. Зритель воспринимает разными глазами — разное. Правый глаз приспособлен к пониманию, левый — к интересу. Если идут на сцене к правому глазу зрителя — зритель понимает происходящее. К левому — зрит[ель] интересуется происходящ[им] (см. схему).



Зри[тельный] зал

Из 9-ой главы. Из длинного отрывка вывожу главную мысль. Художник может строить свое произведение на основании всевозможных традиций — это обеспечивает ему то, что произведение будет им закончено; но это не очень честное творчество. Честным искусством бывает тогда, когда художник творит свое произведение целиком — с фундамента и до верху. Когда он от начала до конца пребывает сам на фундаменте творчества. Из себя, а не со стороны (скажем — традиция) должен он извлечь все, чем явится в конце концов его худож[ественное] произв[едение]. Но этого рода творчество часто не доводит до конца своих произведений. Но зато — честно. Слушать на сцене партнера надо не лицом к нему стоя, а ухом!! Лицо же должно быть повернуто к публике. (Странное требование! Правда?) Лицом к говорящему поворачиваются в жизни от вежливости, но это противоречит закону слуха. Нельзя поворачиваться к зрителю спиной. Только в редчайших случаях, когда это оправдано внутренне. Вообще, внутреннему оправданию автор придает громадное значение. Он даже оправдывает курение на сцене в случаях, дающих, напр[имер], представление об образе. Напр[имер], юнец выходит на сцену с папироской — это ярко говорит о его желании казаться взрослым, и тогда курение оправдано. Но курение на сцене вообще автор громит. Какое же может быть Sprachgestaltung, когда в органе речи торчит посторонний предмет — папироска! Слушать на сцене, повернувшись к говорящему ухом, нужно еще и потому, что публика по лицу видит, во-первых, что актер слушает и, во-вторых: что актер слушает. (Мимика может быть у актера развита до степени мощности! Gewalt.) Дальше говорится, что слушать надо, повернув голову 3/4 к публике и нагнув ее в сторону говорящего и немного вперед. Тогда, в связи с другими упр[ажнениями] этого рода, разовьется инстинкт правильного мимирования. Такое слушание хорошо, если на сцене один дает другому или многим — поручение. Можно возразить: но если несколько человек слушают, стоя одинаково, — это будет стереотипно. Автор отвечает: Рафаэль никогда не сказал бы так. Он ради эстетического целого всех слушающих поставил бы в вышеуказанном духе и только немного модифицировано. Еще о слушании (уже не в смысле поручения). Если говорящий произносит свою речь по 2-му нюансу речи, то слушающий делает молча жесты 1-го нюанса. Если, напр[имер], говорящий произносит слова в 6-ом нюансе, то слушающий делает жесты 2-го нюанса. Все это примеры гармонии. Но этого нельзя делать нарочно. Это должно путем упражнений войти в плоть и кровь, в инстинкт художника. Надо научиться различать два оттенка, близких друг к другу: 1) уговаривать (überreden), 2) доказывать (überzeugen¹). Автор подробно излагает разницу, внутренне переживаемую и в жестах выражающуюся

¹ Убеждать.

в связи с нюансами речи. Я не могу изложить этого места, т. к. не все мне ясно в смысле перевода. Но почувствовать разницу можно, подумав над ней, и подобрав ряд примеров, и поискав жесты по нюансам. *Профиль* — дает впечатление ума (или глупости, смотря по профилю), повернувшись профилем к публике (и даже слегка закинув голову назад) — вызывают в зрителе чувство *интеллектуальной ценности* действующего лица. *Оборот в 3/4* к публике, со слегка наклоненной, склоненной головой — впечатление: человек *интеллектуально принимает участие* в том, что говорят. *Фас:* чувство моральной ценности действующ[его] лица. Значит, если кто-то на сцене действует словесно на партнера, то в зависимости от того, как партнер, слушающий, стоит к публике, — будет впечатление: как он воспринимает — умом или — сердцем. *Воля* выражается всегда в связи с *движением*. Движение должно быть подобрано сообразно содержанию воли, т. е. все, что было сказано о формах движения вообще, должно в этом случае быть принято в расчет. Но вот один выражает на сцене другому свою *волю* в соответственных словах. Другой может пожелать соединиться с волей первого и[ли] воспрепятствовать ей. В случае принятия, согласия слушающий должен делать движения *слева направо*. Если же будет движение *справа налево*, то публика получит впечатление: слушающий не принимает, не соглашается, будет чинить препятствия. Движения можно делать как *руками*, так и *головой* (и это лучше всего), так и всем телом. (Тело так или иначе всегда должно помогать движению.) — Как можно быть «не в голосе», так можно быть и «не в теле». Греческая гимн[астика] побеждает это плохое владение телом, это «не в теле». *Обучаясь* жесту и слову, надо *сознательно* соединять их, тогда появится в искусстве актера истинный художественный *стиль*.

Необходим темперамент. Люди стесняются его проявлять, а темперамент у них есть. Его надо пустить в дело. Преподавание тоже не может быть без темперамента. Преподаватель должен всегда иметь веселое лицо, и юмор, и темперамент. Можно книгу писать без темперамента — понравится она кому-нибудь — хорошо, нет — нет. Писавшего ее сейчас не видно. Но, выставляя каждый вечер напоказ *самого себя*, — немисливо быть без темперамента, непозволительно. *Темперамент — принадлежит к искусству*. Повышенный темперамент, юмор! И тогда вещи станут настоящими. (Эзотерическими.)

Конец 9-ой главы и моего письма. Сгораю нетерпением узнать, как тебе нравится это театральное сочинение! Я его воспринимаю как дивное цельное построение, как, скажем, — статую Микель Анжело.

Целую тебя 10010903 раз. Кусаю в икру и жму яйла!

Всегда твой Мих. Чех.

5

[Июль—август 1926 г.
Капри]

Здравствуй, дорогой, золотой. Я скучаю по тебе и жажду видеть, слышать, осязать и мять! Еще не получил от тебя ни одного письма. Наверное, в Риме на *poste restante* уже есть от тебя весточка. Желаю сообщить тебе конспективно содержание 10 главы из книги о драматическом искусстве. Начинаю. Надо глубже проникнуть в понимание драм[атического] искусства. В древние времена в тех местах, где зародилось начало театра, представления захватывали очень большой диапазон. Они касались высоких... образов и сумели импульсы этих (geist[igen]¹) образов проводить

¹ Духовных.

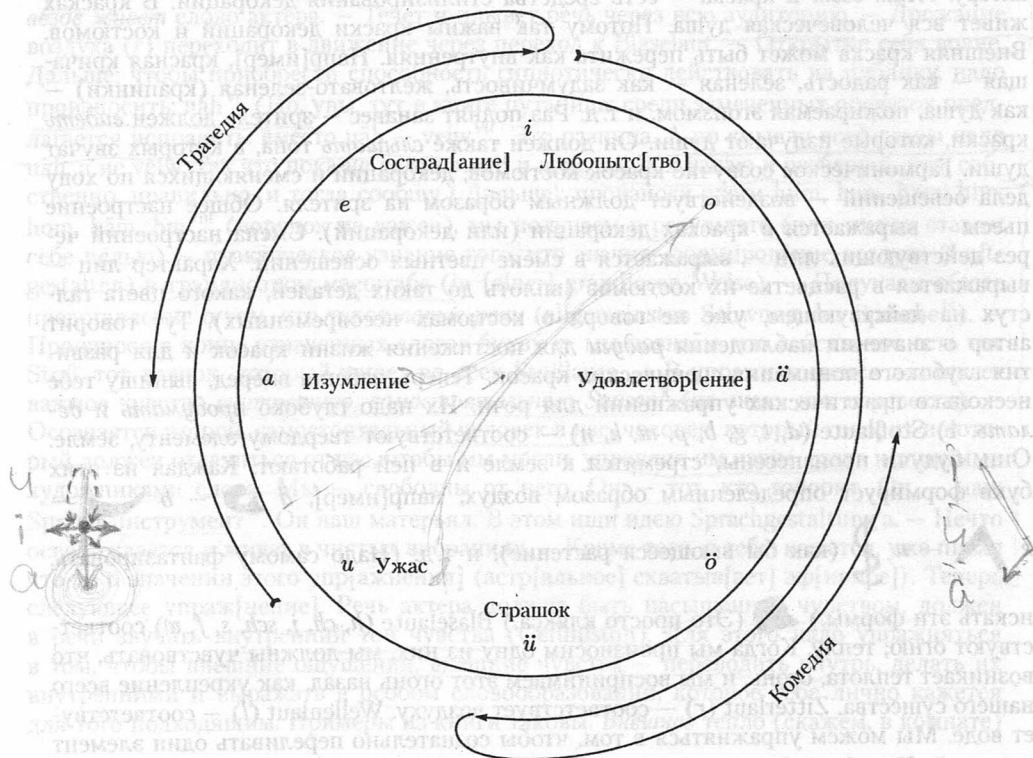
вплоть до самого материального, физического. Путь к пониманию этого и к применению на сцене таков. Надо углубиться во вкусовые ощущения. *Кислое* переживается по краям языка. *Сладкое* — на кончике языка. *Горькое* — на корне языка и на нёбе. Слово «вкус» — применимо и к чувствованию кушаний, и к оценке искусства и морали. Вживаясь во «вкусы» на разных областях языка, мы поймем, что физическое возбуждает ощущения на тех же путях, как и моральное возбуждает речь. Ведь теми же органами, какими мы *говорим*, — мы ощущаем и вкусы: сладкое, горькое, кислое. Если переживание моральной горечи на сцене будет подкреплено переживанием (в представлении) вкуса горечи *на языке*, то это будет иметь большое значение для произнесения в это время *слов*, для *мимики* и даже для *жестов*. Здесь заключается тайна перехода от *ощущений* к *речи*. Когда мы ощущаем кислоту уксуса, то возбуждаются мельчайшие органы языка, которые более *пассивны*. Когда же «тетка» имеет кислое лицо, то у нея возбуждены также мельчайшие органы на языке, но более *активные*. В древних, древних местах представлений изображались различные *нечеловеческие* существа при помощи *хора*. Особый вид рецитации хора был тем, что *нечто* могло через него действовать и между сценой и зрителями распространялась особая атмосфера (*Astralaurea*ⁱ), в которой зритель находился в *другой* среде и переживал страх перед Высшими (в лучшем смысле слова). Постепенно терялась способность человека переживать что-нибудь, что не было бы простым натурализмом. То, что как *plastisch-malerisch-musikalisch*ⁱⁱ жило в слове и в полной стилизации рецитации и служило для изображения Высшего, — заменилось фигурой самого человека. Человек стал изображать Диониса, присоединяясь к хору. Он надевал маску, что должно было служить выражением постоянного, соответствующего вечности, неподвижности, — ибо маска животного — неподвижна, лицо же человека вечно в движении и не может служить символом вечного. Неподвижное человеческое лицо — это уже *смерть*. Человек чувствовал нечто за явлениями природы, но вот он научился чувствовать нечто и в себе, как бы эхо того, что он видел за явлениями природы. И человек стал представлять в этом смысле — свое внутреннее. А отсюда вышло: представление человеческого душевного. И техника и смысл обучения современному театр[альному] иск[уству] заключается в том, чтобы актер был в состоянии совсем забыть на сцене себя как житейскую личность, как обыкновенного человека и — через *Sprachgestaltung* в полном значении этого слова — смог бы окружать себя на сцене атмосферой (*Aura*), которую зритель инстинктивно воспримет. Из главы 11. Всякое физическое, физиологическое действие актера на сцене должно иметь под собой почву, которая создается тем, что актер научается *чувствовать и переживать значения различных букв*. Нельзя выражать нечто на сцене внешне, если под этим не живет буквенное настроение. Напр[имер], *гневу* надо учиться так: гнев состоит из двух частей: 1) напряжение и натяжение мускулов и 2) расслабление, ослабление, засыпание. Первой части соответствует *i*, второй — *e*. Нужно, готовясь изобразить гнев, предложить кому-нибудь читать место гневного текста и самому в это время внутренне интонировать *i e* — *i e* и сжимать и распускать мускулы. Это будет правильным подходом к изучению внешних проявлений актерского искусства. *Забота* — *ö* — и медленно опускающиеся жесты и веки. Если ты загримирован бледно, то как постоянная характерность — должны быть сжатые губы. Автор дает очень много таких примеров, но я их выпущу, чтобы скорее дать тебе цельное представление о книге. Надо знать некоторые тонкие соотношения, встречающиеся в жизни. Напр[имер]: *вдох*, *стон* — невозможны при глубоком горе. Они возможны, если делается усилие побороть горе, если хотят перейти через него, если его побеждают, хотя бы для того, чтобы смочь произнести фразу.

ⁱ Астральная аура.ⁱⁱ Пластически-изобразительно-музыкальное [воззрение].

Мимике *плача* учатся через *ä*, мимике *смеха* (и красоте смеха на сцене) через *о* *е* (или — слабее через *ä* *a*). Много пропускаю. Подобные способы обучения закономерным проявлениям эмоций на сцене сильно *ускоряют* развитие актера. И, кроме того, развивают многие другие части организма актера. Напр[имер]: *слушание печального*: неподвижное лицо и покачивание головой, но в это время правильно развивается сама собой грудобрюшная преграда и нижняя часть туловища. Я уже писал тебе о значении ритмического жеста, который должен как отражение жить в актере при произношении букв. Нужно добавить, что упражнение в ритмическом жесте дает актеру действительное постижение сущности языка, и драматического иск[usstva] в частности. Даже положение человека в Weltallⁱ прояснится. Сравни звуки животного и речь человека. Человек благородно поставлен в середину Weltall. Словом, упражнениям в ритмическом жесте автор придает Generalbedeutungⁱⁱ. Чтобы постичь, чем является человек в Weltall, автор предлагает подумать о том, что человек может: в гласных — выразить свое внутреннее, в согласных — сопережить внешний мир, и к этому присоединяется жест и мимика. Глава 12. Существуют драматические произведения двух родов: I. Произведения, где автор исходил из интереса к *материалу* драмы, к характерам и пр. В этих драмах нет полного проявления художественного, поэтического стиля. Драмы второго рода: II. Поэта интересует *стиль, художественность* произведения как таковая, он исходит из художественного чувства и желания и тогда уже, как вторичного, ищет себе *материал* для драмы. Эти произведения полны того, что автор называет *художественным, стильным*. Драмы I рода, напр[имер]: «Разбойники» [Шиллер], «Götz von Berlichingen»ⁱⁱⁱ (Gëte), «Фауст» (I часть) [Gëte], «Дон Карлос», «Фиеско», «Kabale»^{iv} (Шиллер). Драмы II рода: «Мария Стюарт» (стилизованы настроения), «Орлеанская Дева» (стилизованы события), «Вильгельм Телль» (правдивые душевные картины, стилизация характеров, душевная живопись), «Мессинская невеста» (стилизация дает здесь пластическую внутреннюю сценическую картину), «Деметра» — Шиллера (всеобъемлющая стилизация человеческого и событийного). Актер, работая над драмами обогого рода, — постигает тайны своего актерского *стилизирования*. Разно должен он готовить драмы I и II рода. В I драм[ах] нужно как можно скорее от жестикуляции, производимой под чтеца, переходить к произнесению слов *самому*, к скорейшему соединению слов и жестов. В[o] II драмах: по возможности продлить период немой жестикуляции под чтение другого. Почему это так — не могу понять, т. к. не разберусь в переводе. Но основная мысль та, что этими путями мы уходим от *натурализма*. Нельзя натуралистически *написанное* — еще натуралистически *играть*. Надо публику вырвать из натурализма, и это даст ей возможность целиком быть с актерами. До *публики* как раз *не доходят* натуралистические внутренние переживания. Создавая *декорации*, нужно заботиться о том, чтобы они являли собой *настроения*, годные для говорящих в них персонажей. С одной стороны, надо избегать в декорациях натурализма, с другой — нельзя ломать произвольно линии и формы и искусственно стилизовать и выдумывать новые формы. Все дело в *красках*. Стилизация должна касаться только *красок*. Если, напр[имер], сцена идет в лесу, но настроение сцены (или даже всей пьесы) — красное, то, рисуя лес, надо прибавлять в краску — *красных тонов*. *Костюмы* тоже нельзя шить произвольного покроя, чтобы люди не выглядели в них винтами, но костюм, сшитый правильно, тоже должен быть *окрашен* соответственно герою, который его носит. И костюмы всех героев пьесы должны гармонировать друг с другом, *оттеняя* один другой. Глава 13. Пьеса,

ⁱ Вселенной.ⁱⁱ Универсальное значение.ⁱⁱⁱ «Гётц фон Берлихинген».^{iv} «Коварство [и любовь]».

как литературное произведение, есть только *партитура* для актера. Он должен снова *воссоздать* в себе пьесу. Партитура есть нулевой пункт между автором и актером, и в этом пункте актер и автор, идя друг к другу, должны *встретиться*. Партитуру надо разбирать в двух направлениях. I — отдельные *характеры* и их гармоническое сочетание. II — вся вещь в *целом*. Характеры надо разбирать и оценивать, исходя из букв и связывая с буквами (*Lautbedeutung*¹). Для этого надо уже сильно вжиться в буквы вообще. Вещь в целом разбирается тоже в связи с буквами, исходя из букв. Трагедия имеет свой закон, комедия — свой. Трагедия идет: от *и* (ужас, страх) к *і* (сострадание) — это высшая точка трагедии, и затем обратно к *а* (изумление). *У* — в конце пьесы чуть-чуть где-то вдаль звучит. Комедия: от *і* (в качестве любопытства) к *й* (трусаватость, страхок) и кончается на *ä* (удовлетворение). (См. схему.) Относительно костюмов забыл добавить, что их можно модифицировать в смысле характера фигуры героя, но не надо делать из людей «винты»! Не делать произвола и бессмыслицы.



Здесь расположены в круге те же буквы, которые даны были раньше как способ развития Sprachorganismus'a.

Глава 14. Аристотель определял трагедию как «катарсис» (очищение), который происходил от того, что публика переживала аффекты: ужаса (*и*), сострадания (*і*) и приходила к переживанию *а* (или *о*). Публика исцелялась от гнетущих ее в жизни аффектов. Катарсис происходил от повторных созерцаний трагедии. Аристотель указывает своим определением трагедии на связь ее с древними местами представлений,

¹ Звуковой смысл.

где поднимались от чувствования физического — выше. Но автор предлагает не смешивать все-таки трагедии с древними местами представлений. *Комедию* Аристотель определяет так: это есть замкнутое в себе самом действие, имеющее целью вызвать в зрителе чувства: любопытства (*i*) и трусоватости, страшка (*ü*), через которые *интерес человека к жизни — повысится*. Но все, что автор дает как результаты своих исследований, все должно быть понято через жизнь букв, через Lautbedeutung. Он говорит: драматич[еское] искусство должно стать истинным переживанием человеческого душевного, воплощенного в языке и жестах. О декорациях: декорации нельзя стилизовать в изменении форм и линий. Стилизация декораций — в *свете и красках*. Декорация не есть *ландшафт*, не есть *картина*. Декорация не самостоятельна. Она *не готова* сама по себе, как может быть *готова* и *закончена* картина. Декорация *готова* только тогда, когда она *освещена* и когда ее воспринимают *вместе с тем*, что в ней происходит как представление. Декорация — добавление к представляющему актеру. Итак: *свет* и *краска* — есть средства стилизования декораций. В красках живет вся человеческая душа. Потому так важны краски декораций и костюмов. Внешняя краска может быть пережита как внутренняя. Напр[имер], красная кричащая — как радость, зеленая — как задумчивость, желтовато-зеленая (крапинки) — как душа, пожираемая эгоизмом, и т. д. Раз поднят занавес — зритель должен *видеть* краски, которые излучают души. Он должен также *слышать* тона, в которых звучат души. Гармоническое созвучие красок костюмов, декораций и сменяющихся по ходу дела освещений — воздействует должным образом на зрителя. Общее настроение пьесы — выражается в *красках декорации* (или декораций). *Смена настроений* через действующих лиц — выражается в смене цветных освещений. Характер лиц — выражается в расцветке их костюмов (вплоть до таких деталей, какого цвета галстук на действующем, уже не говоря о костюмах несовременных). Тут говорит автор о значении наблюдения *радуги* для постижения жизни красок и для развития глубокого понимания сценических красок. Теперь, забегая вперед, выпишу тебе несколько практических упражнений для речи. Их надо глубоко *продумать и делать*. 1) Stoßlaute (*d, t, g, b, p, m, k, n*) — соответствуют твердому элементу, земле. Они, будучи произнесены, стремятся к земле и в ней работают. Каждая из этих букв формирует определенным образом воздух, напр[имер], *d*  — *b*  — *k*  — *n*  (как бы вьющееся растение), и т. д. (Надо самому фантазировать,

искать эти формы.)  (Это просто клякса.) Blaselaute (*h, ch, j, sch, s, f, w*) соответствуют огню, теплу. Когда мы произносим одну из них, мы должны чувствовать, что возникает теплота, огонь, и мы воспринимаем этот огонь назад, как укрепление всего нашего существа. Zitterlaut (*r*) — соответствует воздуху. Wellenlaut (*l*) — соответствует воде. Мы можем упражняться в том, чтобы сознательно переливать один элемент в другой. Напр[имер], водный элемент мы закрепляем: *Leib*ⁱ. Твердый элемент делаем жидким: *Beil*ⁱⁱ. Водное обращаем в воздушное: *leer*ⁱⁱⁱ. Воздушное претворяем в огненное: *rasch*^{iv}. И т. д. Любые бесчисленные комбинации. Но это еще не все, и тут начинается второе упр[ажнение] (приводящее меня в восторг). Особого рода сочетания этих букв рожают у актера особую способность, а именно: сочетания Stoß- и

ⁱ Тело.ⁱⁱ Тонор.ⁱⁱⁱ Пустой.^{iv} Скорый, «горячий».

Wellenlaut, которые автор называет особым термином: [das] Stoß-Wellenⁱ (напр[имер], Keil, Diele, Lied, Tal, Latteⁱⁱ, Beil, Leib и любые другие [я делаю и по-русски]ⁱⁱⁱ) дают актеру следующим образом выраженные автором *способности*: слова сочетать и замыкать в предложения, причем предложения получают дивный и красивый поток (Fluß). — Речь приобретает способность быть такой выразительной (eindringlich^{iv}), что родится постепенно уверенность: «то, что я говорю, — *будет воспринято* слушателем». — Речь приобретает внутреннюю пластическую *силу*. — Способность перехода, переливания одного словесно-дивного — в другое. — Все предложение, как единый поток (Strömung). Дивное, поразительное ощущение во рту, когда течет речь. Теперь сочетание других букв: *воздух* и *огонь*, т.е. *r* и все Blaselaute (*h, ch, j* и т.д.). Напр[имер]: reif, Reis, reich, *rasch*, Reihe^v и любое другое сочетание *r* с Blaselaute. Результаты этих упр[ажнений] выражены автором так: произнесенное актером получает возможность *жить везде-везде* в зрительном зале, на галерке, в партере, словом, *везде живет* слово актера. — Течет и плывет речь через всю аудиторию. — Дрожание воздуха (*r*) переходит в движение через переход к Blaselaute. — *Открытие себя вовне*. Дальше: чтобы приобрести способность гипнотически действовать на публику, надо произносить: uäh^{vi}. (Но, увы, тут в книге путаница: среди замеченных опечаток предлагается исправить: вместо uäh — veiw^{vii}. Это разница. А по смыслу всей главы надо uäh, а не veiw. Так что пока не делай этого и жди, когда я узнаю и разберусь, что, собственно, правильно, и тогда сообщу.) Дальше! произнося слоги hum, ham, hem, him, hom, häm, hm^{viii} (порядок не важен), мы получаем в результате (или иначе: ставим себе целью) — практическое знание того, что значит: формирование воздуха (Luftgestalten) в грандиозном масштабе (in [einer] grandiosen Weise). — Получаем общее представление о том, что такое *порыв речи* (allgemeinsten Schwung der Sprache^{ix}). — Произнося в конце означенных слогов букву *m*, мы познаём, что собственно есть тот Stoß, тот толчок, который живет во всех Stoßlaute. — В упражняющемся возникает важное чувство *внутреннего, самостоятельного Sausen*^x (не знаю, как перевести). — Осознается второй, самостоятельный человек в нас, человек, который говорит и который должен отделиться от нас, чтобы мы могли, управляя им извне, стать истинными художниками слова. Мы — свободны от него. Он — тот, кто говорит. Он — наш Sprach-инструмент^{xi}. Он наш матерьял. В этом ищи идею Sprachgestaltung'a. — Нечто освобождается и живет в чистых вибрациях. — Кроме того, я тебе, кажется, уже писал что-то о значении этого упр[ажнения] (астр[альное] схватыв[ает] эф[ирное]). Теперь следующее упраж[нение]. Речь актера должна быть насыщенной чувством, должен в речи звучать *внутренний тон чувства* (Gefühlston). Для этого надо упражняться в том, чтобы *внешние ощущения, внешние чувства* — переводить *внутрь*, делать их внутренними и *выражать* в особом словообразовании, которое тебе лично кажется для того подходящим. Примеры из книги таковы. *Внешнее тепло* (скажем, в комнате)

ⁱ Здесь: метаморфоз «толкаемый — волновой» (и обратный).

ⁱⁱ Клин, половица, песня, долина, рейка.

ⁱⁱⁱ Квадратные скобки М. А. Чехова.

^{iv} Букв.: убедительной.

^v Зрелый, рис (росток), богатый, скорый, ряд.

^{vi} Уэ.

^{vii} Файв.

^{viii} Хум, хам, хем, хим, хом, хэм, хм.

^{ix} Общий феномен маха (хода) речи, недифференцированный формирующий ток речи.

^x Гудения.

^{xi} Образовано от Sprachinstrument — речевой инструмент.

можно пережить *внутренне* и выразить словом = es saustⁱ. Или внешнее чувство: холодно — превратить во внутреннее и сказать: es perletⁱⁱ. Но чтобы действительно это perlet было внутри, в каждой фибре твоего существа, в каждом члене. Автор говорит, что если мы наберем себе сами таких вещей *побольше*, то это будет то, что нужно. По отношению к этим и всем другим упр[ажнениям] надо помнить, что, учась одному чему-нибудь, мы незаметно научаемся в это время и чему-то другому. Нельзя, кроме того, думать, что если, напр[имер], говорится, что определенный результат достигается при упражнении с буквами B и L, то этот результат проявляется только при этих буквах. Нет. Упражняться надо на этих именно буквах, но результат распространяется уже как *способность* на всю и на всякую речь, независимо от того, какие там буквы. И вообще важно чувствовать язык, *речь, Sprache в целом*. И надо вообще как высшей цели добиться того, чтобы речь стала *легким* делом, самостоятельно текущей, не отнимающей у актера особых сил на говорение, надо быть в состоянии, как говорится, будучи разбуженным ночью, — произнести без труда монолог; монолог должен как бы сам собой выскочить из актера, а актер-то сам, человек-художник, — должен быть в это время в стороне, свободный и даже восхищающийся со стороны своей художественной речью! Это и есть достижение истинного, художественного Sprachgestaltung'a. Но для этого надо пройти всю ту буквенную и прочую школу, которую дает автор в своей книге, и довести усвоение всего до степени *инстинкта*.

Из 15 главы. Надо помнить, что искусство происходит из <geist[igen]ⁱⁱⁱ> древних источников и то, что оно изображает, должно быть связано с <Geist^{iv}> идеей. Поэтому актер должен быть сам своим инструментом. Он должен уметь играть на своей физ[ической] организации, как на инструменте. Но рядом с этим актер должен воспитать себя как человека, глубоко интересующегося жизнью, чувствующего эту жизнь и не парящего в небесах. И вот отделяя в самом себе особого «говорящего человека», мы встанем на верную дорогу. И мы достигнем еще очень важного — мы не будем поглощены и заняты *содержанием, понятийным* в речи. Мы, свободные, со стороны будем вдохновенно наблюдать и повелевать нашим же собственным произведением искусства! И наступит момент, когда актер поймет, что его жизнь на сцене есть особая часть его жизни, стоящая отдельно от обычной жизни, не смешивающаяся с обычной жизнью, и он не внесет на сцену натурализма, обыденщины и пошлости жизни и не вынесет со сцены в жизнь — отвлеченной рассеянности, делающей его не настоящим человеком. Он будет жить полной жизнью, пока не зажглись огни рамп, и он же будет вдохновенно участвовать, наблюдать и повелевать самим собой, как произведением своего же искусства. Но нельзя быть *одержимым* своей ролью, нельзя быть *медиумом*. Это было бы не то. Надо *рядом* стоять со своей ролью, но радоваться и горевать *свободно*, созерцая свое произведение. (Не знаю, доходит ли то, что так косноязычно пытаюсь передать.) (Эзотерика) И тут снова говорится о величайшем значении наблюдения актером радуги. Об этом я тебе писал. Теперь необходимо еще одно: надо развить тонкое, интимное чувство по отношению к своим сновидениям, к образам сновидений. Надо с полным пониманием погружаться в воспоминания своих снов. Надо *жить* в *разницу* между сном и обыкновенной жизнью. Разница эта понятна и известна всякому человеку, но актер должен овладеть ею в особо высокой степени. Два полюса должен знать актер: 1) обычное возбуждение жизнью *извне* и [2)] глубокое, крепкое *внутреннее*, сознательное пребывание в воспоминаниях сна.

ⁱ Обдаёт.ⁱⁱ Показывает.ⁱⁱⁱ Духовных.^{iv} Духом.

Упражняясь в этих двух контрастирующих жизнях (сновид[ения] и явь) — постигается (эзот[ерическое]) искусство сцены. И роль должна быть у актера так интимно взята внутрь, как интимно в нем может жить его сон, внутренне интимно. Итак: с одной стороны — роль совершенно готова в смысле *Sprachgestaltung*, совершенно легко и самостоятельно «выговаривается» во мне «другим человеком» в прекрасных словесных формах, и, с другой стороны — эта роль живет во мне, как сон, она является мне в отдельных пассажах, подвижно, живо, пассажи эти сливаются, пополняют друг друга, живут, я их созерцаю, наконец, доходит до того, что частности как бы исчезают и я получаю некое *единое целое* всей моей роли, как *некий сон о всей моей роли!* Понятен ли тебе самый фокус? А именно: с одной стороны — полное техническое совершенство речи и полное стили художественное словообразование, с другой стороны — роль, как дивный сон. И ты — художник, свободный творец и наблюдатель собственного произведения. (Автор считает нужным предостеречь актера, который достигнет этого состояния от головокружительного восторга перед самим собой!) И когда будет достигнуто это *ощущение* целого как картины, тогда художник получит возможность дать на сцене все *самое лучшее*, что в нем есть. И тогда (при ощущении целого) наступает самый подходящий и лучший момент для того, чтобы обставить, оборудовать (*gestalten*) самую сцену. Режиссер видит драму, *ощущает* ее как *целую картину*, как *Einheit*¹, и тогда он знает, как сформировать и сконструировать все, что должно находиться на сцене. Он созерцает то середину, то конец, то начало, то любую деталь драмы и лепит их на сцене, но перед его взором неотступно стоит *целое* и руководит им. И все это достигается упр[ажнениями] со снами. Но ничего нельзя тут допускать *выдуманного*. Все должно быть взято из ощущения, из сноподобной фантазии. Современный театр нуждается в этой *цельности*. Видение *целого* и выявление этого *целого* есть неперемное условие нынешнего театра. Автор много говорит в различных местах книги о театре под открытым небом, но т. к. время такого театра еще не пришло, то он и не считает своей задачей давать практических указаний по этому поводу. Но важно одно, что все, что он дает, касается театра в закрытом помещении с декорациями, искусственным светом, вечерними спектаклями и т. д. И говорит, что если в театре на воздухе или во время Шекспира актеры кричали, а не говорили, теперь, в театре закрытом, надо до известной степени *стусшевывать* игру, т. е. не смазывать, а — не доводить до той внутренней интенсивности, которая была бы необходима при представлении на свежем воздухе. Словом, необходимо то чувство, ощущение сна, налет сна, о котором говорилось выше. И если актер доходит в своем развитии до того, что, играя, он в то же время остается, как было указано выше, объективным к своему произведению, то он заметит следующее. Идя, напр[имер], домой после спектакля, он вдруг начнет видеть целый ряд всплывающих перед ним образов, которые он, сам того не подозревая, наблюдал в течение спектакля в зрительном зале. Он увидит целый ряд типов из коллекции зрителей, увидит их в деталях, увидит, что они делали, как кто себя вел и пр. и пр. Произойдет это потому, что, играя, он сознанием своим был занят сутью спектакля, а подсознательно бродил на свободе среди разных впечатлений. И чем сильнее было занято его сознание, тем лучше работало его подсознание в это время. Такие видения — признак того, что актер правильно, объективно стоит в действительности. И если он будет уметь отграничивать жизнь на сцене и жизнь вне сцены, с интересом относясь к ней, то его подсознание сослужит ему хорошую службу. *Из 16 главы.* В древних драмах основным импульсом была — *судьба*. Индивидуальность человека не принималась во внимание. Лицо закрывалось маской, голос смешивался со звуками музыкального инструмента, словом — действовала судьба свыше. Но с началом и дальнейшим развитием эпохи

¹ Единство.

души сознат[ельной] входит новый элемент: любовь. Прежде любовь была тоже связана с судьбой, с социальным (напр[имер], Антигона), но с Bewußtseinszeitalterⁱ появляется любовь двух полов, любовь индивидуальная. Точно так же появляется и юмор вместо сатиры (Аристофан). Юмор свободный, юмор, не привязанный к определенным условиям жизни, общественности, как сатира, но lebenbefreiende[n]ⁱⁱ юмор. Как только человек (в драме) стал выходить из-под влияния *судьбы*, стал как бы сам творить свою судьбу — появился юмор. А вместе со всем этим и *характер* появляется. *Характер человека*. И на место древних масок появляются *характерные маски*. Индивидуальности человека в ее огромном целом — не видели, но интересовались *характерностью* того или иного *типа* (Панталоне, Труфальдино, Brighellaⁱⁱⁱ, адвокат из Болоньи и пр.). Еще у Шекспира можно найти нечто от этого. Все это, конечно, *народные*, обобщенные характеры. Автор рекомендует учиться на пьесах этого порядка, чтобы постичь, как из среды вырастает тип, и это дает возможность актеру изображать индивидуальное. И вот *судьба* в сочетании с *характером* дают третье: *поступки*. В отличие от Schicksalsdrama^{iv} они называются Charakterdrama^v. И важно познать две противоположности: Weihnachtsspielen^{vi}, где судьба действует *оттуда*, и упомянутые характер-драмы. *Комедия* (Lustspiel) возникает из характеров, из любви и юмора. Как надо играть *трагедию* и *комедию*? (*Трагедия*: *начало* надо играть в *медленном темпе*, с *паузами*. Паузы в речи и паузы между сценами. Не столько внутренне медленный темп, сколько медленный *благодаря паузам* темп. Это нужно для того, чтобы зритель имел время внутренне связаться с тем, что происходит. *Середина*: кульминационный пункт драмы — паузы исчезают, но темп речи и движений замедляется. *Конец* играют в ускоренном темпе. (Иначе останется кислое настроение у зрителя, чего при развязке трагедии быть не должно.) Скорость в речи и в жестах. (Конечно, соразмерно.) *Комедия*: в ней уже выступает *характер*. Начало проходит в *подчеркивании характеров*. (Если выступают характеры в смысле Панталоне и т.д., то они сами о себе *весело* рассказывают, мы же — современные актеры — играем не столько *характер* в прежнем смысле, сколько ту или иную *индивидуальность*, и мы в начале комедии должны *речью* и *жестами* подать тот характер, тот тип, индивидуальность, которую мы играем. По-сашинному, это — «визитная карточка».) Сравни с *началом* трагедии: там речь идет о том *как*, в комедии же о том *что*. *Середина*: возникает интерес к тому, что, мол, из всей коллизии получится?! Надо подать *поступки*, так сказ[ать], действие, интригу. (*Характеризуя слова*, подать поступки, говорит автор, и я не очень осознаю, что это значит; во всяком случае, важно в середине подать *поступки*.) *Конец*: подать *судьбу*. Вторгается судьба, и все кончается к общему благополучию.

Чтобы мочь все это делать должным образом, надо хорошо вжиться в то, что такое *характер*, что такое *поступки* (Handlung^{vii}) и что такое *судьба*.

И чтобы вжиться в то, что такое *трагедия* и что такое *комедия* как 2 полюса, автор дает упр[ажнения] ((мед[итации])) стихишки. Их надо повторять в каждую свободную минутку. (Хорошо бы их приготовить по всем правилам искусства, чтобы они сами собой говорились, произносились, как я писал об этом выше, и чтобы, произнося их, мы сами были свободны и мыслью, чувством и волей жили

ⁱ Эпохой души сознательной.

ⁱⁱ Раскрепощающий.

ⁱⁱⁱ Бригелло.

^{iv} Драмы рока.

^v Драмой характера.

^{vi} Рождественские действа, рождественские мистерии.

^{vii} Действие.

в этих стихах. Но автор говорит: если есть свободная минутка — повторите эти стихи.) С внутренним теплом углубись в *трагическую* ((мед[итацию])) стихи:

Ach, Fatum
Du hast
stark mich
umfaßt
nimm weg
den Fall
in den Abgrundⁱ.

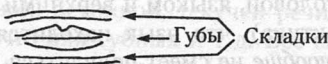
Ach (это только приготовление). В слове *Fatum* важно задержать душу на буквах *a* и *u*. В слове «*mich*» — появляется *i*, чтобы самого себя вставить в то, что в стихе говорит-ся. И снова буквы трагедии (*a*, *u*, *i*) повторяются во второй половине стиха. Дальше идут стихи для *комедии*. Произно-ся их, надо юмор не в себе держать, а стараться вложить [переживание] их в буквы. Буквы, как видишь, построены

очень смешно. Надо словами *смеяться*. *Всмеяться в буквы*.

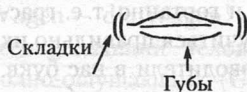
Дело не в хихиканье — ибо тогда-то и не смешно, а смех внутренний, истинный вжить, вложить в буквы, или из букв извлечь, или выразить в буквах. Это поймется постепенно. При «*linklock-hü*» губы вытягивать, так что складки образу-

Izt' fühl ich
wie in mir
linklock-hü
und lockläck-hi
völlig mir
witzig
blästⁱⁱ.

ются сверху и снизу губ: так.



(При этом *кажется* верхняя губа чуть впереди нижней, но это наверное не знаю.) При «*lockläck-hi*» губы растянуты и складки по бокам губ таким образом:



понятно? Я рисую *складки*, а губы не пытаюсь изобразить

в измененном виде. Суди по *складкам* и ищи на этом основании сам. Это упражнение вводит в суть юмора. Из 17 главы я уже сообщил тебе все существенное. Разве только вот еще что: музыкальное ведет назад к (Götter[n]ⁱⁱⁱ) прошлого, а Bildnerische^{iv} ведет к (Götter[n]) будущего. Из главы 18. Говорится о необходимости серьезного (geistig[er]^v) настроения для актера по отношению к его делу. Он должен своим деланием и своим существом — быть водителем в культуре, без того, чтоб разрушать эту культуру. И в этом серьезнейшем настроении должны мы подойти к знанию о том, что в человеческом образе открывает себя Welt^{vi}. Подойдем еще с новой стороны к тому, как Welt открывает себя через Sprachgestaltung, через Wortgestaltung^{vii}. Губы человека есть то, через что происходит откровение сущности человека, поскольку человек проявляется через речь, Sprache. Три буквы выговариваются при помощи обеих губ: *m*, *b*, *p*. Если мы выговариваем, кроме этих букв, еще и другие при помощи обеих губ, то мы грешим против Sprachgestaltung'a и вредно действуем на весь организм. Если мы выговариваем эти три буквы без постоянного, инстинктивного сознания, что: *обе губы суть действующие силы в этих буквах*, — мы также вредим нашему организму и Sprachgestaltung'у. Буквы *f*, *v*, *w* — выговариваются при помощи нижней губы и верхних зубов. В мускулах нижней губы заключена вся (карма) человека. Там текут и переливаются все течения, которые живут во всех членах человеческого тела

ⁱ О, фатум, ты мной овладел, не дай мне низринуться в бездну.

ⁱⁱ Вот чую, что в душе и линклок-хю и локләк-хи совсем меня со смеху уморили.

ⁱⁱⁱ Богам.

^{iv} Изобразительное.

^v Духовного.

^{vi} Мир.

^{vii} Словообразование.

(за исключением головы); значит, когда движется нижняя губа — выявляется весь человек (кроме головы). Верхняя губа и особенно верхние зубы — выявляют то, что заключено в организации головы. В верхн[их] зубах как бы желает закрепиться то, что человек имеет в голове как сумму Weltengeheimnissenⁱ. Отсюда понятна философия букв *m, b, p* и букв *f, v, w* — то, что выявляется, когда мы правильно сочетаем губы или губы и зубы и т. д. (Надо заметить, что при *w* — нижн[ая] губа волнообразно дрожит, *welt*, чего нет, напр[имер], при *v*.) Оба ряда зубов нужны для букв *s, z, c*. Тут приходят в равновесие обе части человеческ[ого] существа — и головной человек, и übrige-человекⁱⁱ, т. е. тот, который заключен во всех членах. Мир пойман в этот момент человеком, и человек посылает в мир свое существо. Идем дальше вглубь, где открывается душевное, чувствующее, — приходим к языку. Откровение через язык и верхние зубы: *l, n, d, t*. Если через ниж[нюю] губу и верх[ние] зубы выражается то, чем стал человек благодаря миру, то через язык и верхн[ие] зубы раскрывается то, что есть человек благодаря тому, что у него есть душа. Раскрывается то, что разыгрывается между его душой и головой, языком и верхними зубами. Очень важно сознание (а для шепелявых и практика), что язык находится все время за зубами, позади зубов. Ибо язык никогда вообще не смеет появляться в речи перед зубами. Когда это случается (напр[имер], при шепелявении), то получается то же, что было бы, если бы душа захотела выйти в природу, в Natur — без физического тела. Идем еще дальше вглубь. Человек должен осознать, что делает при речи корень его языка. Буквы при этом такие: *g, k, r, j, qu*. (Букву *r* надо уметь говорить и просто, и гортанно, т. е. грасируя.) Сами губы, сами буквы — наши учителя, надо только научиться правильно их ставить. Мы должны пережить, что рот и гортань — суть производители в нас букв. Кстати: автор указывает на то, что заикание связано с неправильным употреблением корня языка и с неправильным дыханием и что соответствующие упр[ажнения] могут помочь заиканию. Но это в скобках. Теперь дальше. Должно воспитать в себе (рел[игиозное]) серьезное отношение к буквам, ибо в них *ursprünglich*ⁱⁱⁱ заключен весь мир. (В начале было С[лово].) Колоссальное значение придает автор настроению актеров и режиссера по отношению к сцене и зрительному залу. Он говорит: сцена и кулисы — это один мир; другой мир — зрительный зал. Оба мира бесконечно разнятся друг от друга. За кулисами происходит своя жизнь, своя действительность, если угодно — тривиальная и пошлая действительность: двигают декорации, станки, разными приспособлениями извлекают разные звуковые и пр. эффекты, — это закулисная действительность. И вот эта тривиальная действительность должна преобразиться для зрительного зала в прекрасную иллюзию. Тут автор, сопоставляя эти два мира, говорит, что актеры и режиссеры должны изменить свое отношение к закулисному миру, должны перестать пошло говорить о технических приемах закулисной жизни и выработать по отношению к ним благоговейное отношение, ибо эта закулисная техника есть то, что для зрительного зала превращается в прекрасную иллюзию. Так надо заботиться о соединении зрительного зала со сценой. Когда ты вертишь какое-нибудь колесо за сценой, то надо пережить и почувствовать не то, что «я верчу технически колесо», а то — что отсюда создается для искусства. Не сантиментальными речами надо добиваться этого в театре, а делом. Ни на минуту нельзя забывать, что в зрительном зале должна родиться иллюзия из настроения актерских и режис[серских] сердец. И если даже зрительный зал ныне сам не на высоте, то только указанным способом удастся скорейшим образом поднять и уровень зрителя. Из последних, 19 главы.

ⁱ Тайн мироздания.ⁱⁱ Остальной человек.ⁱⁱⁱ Изначала.

Произносимые буквы связаны со всем человеческим организмом. Буквы, образующиеся в области нёба (и в меньшей степени — в области гортани), проходят через всего человека, до ступни и кончиков пальцев (до цыпочек). То, что образуется при помощи языка, — находится в связи с головой, включая верхнюю губу (нижняя губа не относится сюда), и отсюда идет к спинному хребту, в область спинного хребта. То, что произносится губами и зубами, — связано с грудью и вообще передними частями человека. В этих трех направлениях весь человек укладывается в Spracheⁱ. Sprache творит всего человека по этим трем направлениям. Отсюда вытекает, напр[имер], что благодаря нёбным буквам мы учимся ходить по сцене, ибо нёбные буквы проникают вплоть до ступни. Но автор говорит, что тут нельзя давать различных дальнейших правил, но надо самому доработаться до всего этого. И вообще, говорит автор, он не хочет, чтобы его поняли как предлагающего заниматься только буквами в сухом педантическом смысле. (Буквы — сами по себе, и ими надо, конечно, заниматься.) Но главное в том, чтобы все, что он дает, охватить общим охватом, чтобы проработаться к прекрасной, истинной, текучей речи вообще. Учась, скажем, горловым буквам, мы делаем нечто для губных и т. д. Все связано, все — органично и целостно. Не педантизм, хотя и точная школа. Правильные упражнения приведут к тому, что сам будешь всему учиться у самого Sprache. Углубляясь в жизнь букв, актер отходит от грубого идейного смысла. Актер должен нести жертвенный труд. Всякий умлаут обозначает, что нечто размножилось, напр[имер], Bruder — Brüder, der Wagen — die Wägenⁱⁱ. Sprache есть полнота человеческих ощущений. Или: всеобщий, всеощущающий Человек. Laut'ыⁱⁱⁱ и тона выражают все. Или: Sprache — собрание полно-ощущающих (Götter[n]^{iv}). Дальше: актер должен не только уметь говорить, правильно развить свой аппарат речи, он должен уметь внутренне слышать правильную речь. «Неслышным слухом» слышать свои монологи, диалоги, пассажи и сцены. Способность правильно говорить, то есть вся премудрость Sprachgestaltung'a, должна быть так разработана, доведена до такого совершенства, что речь совсем отделится от человека (как я писал раньше) и, отделившись, даст возможность актеру — уже не произнося — слышать ее внутренне и из внутренне услышанного, душевно услышанного — говорит! Это тот высокий способ, которым автор писал некоторые сцены своих пьес. Ganz aus dem Gehör heraus sprechen^v. Тогда родится потребность жить в словах, ощущать слоги и буквы. И тогда вообще человек поднимется в смысле Wie erlangt man...^{vi} Надо иметь около себя кого-то, кого... слушаешь. Из такого слушания многое будет постигнуто в роли в смысле характера и всего прочего (если сам автор, писавший словесное произведение, — на высоте). Это внутреннее слышание автор называет особым родом актерской интуиции. Verständnissvoll^{vii} будет воспринимать публика такую «услышанную» актером роль. И у такого актера можно спросить: почему вы играете эту роль так, а не этак, и он вправе будет ответить: «Я слышу этот образ таким», и он будет прав, ибо тут уже свобода индивидуальности актера. Он в этом пункте свободен, может слышать весь свой образ как свободная творческая индивидуальность. Тут автор читает монолог «Быть или не быть!» и говорит: «Итак, вы видите, что для драматического искусства нужно очень много подоснов». Но все,

ⁱ Речь, язык.ⁱⁱ Брат — братья, вагон — вагоны.ⁱⁱⁱ Звуки; у Чехова: «буквы».^{iv} Богов.^v Говорить всенело из слуха.^{vi} Как достигнуть...^{vii} С пониманием.

что дал автор, есть только указания, зерна и намеки, которые нужно прорабатывать и развивать в указанном направлении. Необычайный серьез звучит у автора в заключительных словах об актере, о великом значении театра. Когда человек, *весь*, через Слово и Жест отдает себя на служение (Geist[es]¹) — это тоже есть Путь.

Вот, мой родной Миццшупочка, и все. Т.е., конечно, не все. Только намеки намеков. Но мне очень уж хотелось дать тебе полную картину 19 глав этой драматической книги. Сообщи — получил ли ты это письмо. Адрес: Italien. Capri (Napoli). Piccola Marina. Pension Weber. Мне. Насчет круглых движений думаю, что не гори-

зонтально, т.е. так:  Словом, как на рисунке делал я, а не ты! Что

такое Sprachgestaltung, ты, вероятно, понял теперь из целого. Но если не ясно — спроси еще раз. Насчет русского языка — думаю, что если делать то, что предлагается на немецком языке и что возможно все-таки по-русски, то скоро многое выяснится само собой. Но как я тебя целую! О, если бы ты только знал, сука, как я тебя люблю, и целую, и кусаю, и укушенного рву, и разорванного тру, и растертого мну, и смятого тку, и оботканного нужу, и нужонного лью, и облитого составляю вновь в целое и вновь рву, кую и вновь составляю, и так представляй себе без конца, без конца.

Вся твоя Миха.

Прочитав написанное тебе, сам пришел в такой восторг, что попёр, ничего не видя, по комнате и вонзился в стенную лампу лбом, отчего снова пришел в себя, о чем и сообщаю. Очень горюю, что не пишу ничего Нинке, но все время, отведенное для писания, уходит на письма к тебе, и прошу я тя: не откажись сообщить Моли, что я ее помню и вот почему не успеваю написать. Дорогая, я еще ничего не писал о впечатлениях Рима, Неаполя, Везувия и пр. и пр. Но, уж видно, по приезде хвачу тебя Стамбулом! Сообщу только, что святость итальянцев дошла до того, что они один из банков в Риме назвали «Банк Святого Духа». В ресторане можно получить «филе à la святой Петр»! Лучшее вино называется «Слеза Христа». Словом, хохот и срам. А в соборе Св. Петра поставлены статуи пап (каждый свою статую ставил), а один папа даже портрет своей любовницы вонзил в собор. Это все из смешного, но серьезных и неизгладимо глубоких впечатлений больше, чем много, но об этом не напишешь меньше, чем в 6 томах с предисловием, послесловием и комментариями. Кую. Всасываю вас в себя, и там вы и остаетесь!

Насчет левой руки во время метания диска — указаний нет. Надо искать инстинктивно. Автор говорит не раз о том, что гимнастика должна быть несколько изменена по сравнению с греческой, но т.к. мы греческой, настоящей греческой, не знаем, то нечего и менять. Просто руководись инстинктом.

6

[Не позднее 24 августа 1926 г.
Капри]

Дорогая моя Возвышенность!

Как я счастлив был получить от тебя письмо. Конечно, до меня дошли и другие твои письма, но мне *мало* и потому я воплю: «Не пишет, не пишет»! Отвечаю на вопросы. 1) Книгу, намеченную нами об искусстве, считаю *важнейшим* делом, но,

¹ Духу.

разумеется, со многими добавлениями. 2) На «Дон Кихота» не надеюсь и мечтаю с трепетом о твоей летней работе в смысле пантомимы по афанасьевск[им] сказкам. 3) Каким образом «я» модифицирует «аст[ральное]» тело — не сказано, и как именно возникают буквы — тоже не сказано. Надо «мед[итировать]» думать. 4) Именно речевые упр[ажнения] будут образовывать Sprachorganismus. Это правильно. Национальность в существенном не играет значения. Но мы, правда, лишены таких вещей, как знание об «ы» и «ё» (русские), о «ь» и «ъ». Но это дело будущего. И без твердого знака есть над чем потрудиться. 5) Schmor, а не schmör. Теперь добавлю от себя в виде поправки, или вернее, дополнения. Пишá (это слово в переводе на рус[ский] яз[ык], если не понимаешь, значит: писуя, т. е. когда я писал). Итак, пишá на первом нюансе речи, я говорил, что жест этого нюанса — указующий. Но, разобравшись практически и теоретически, я понял, что под словом deutend (указующий) надо у автора понимать: *значащий, обозначающий, нечто выражающий*, словом: *выразительный, изобразительный*. (И указующий, помимо того.) Значит, жест может быть самым разнообразным, лишь бы он носил в себе ясное ощущение *действенности* — Wirksamkeit. Чтобы ты переживал ясно: *вот в этом жесте моя душа действует* *вовсю!* Чтобы понять, что я хочу внести как пополнение в 1-ом нюансе, попробуй произнеси молча, одними жестами следующее: «Все вы встаете, я беру этот камень, поднимаю вверх, держу над головой, сильно замахиваюсь и швыряю его вдаль. Вы разрываете на себе одежды и бросаетесь к камню!» Извините за сочинение, но, проделав жесты этих слов, вы, madame, поймете, о чем я хлопочу. Главное, чтобы жест нечто *выражал* и был при этом *действенным*. Делая упраж[нения] голосовые (А, В, С и т. д.), я прихожу в изумление и восторг от результата, который иногда длится весь день: я не узнаю своего голоса. Пыльность, столь прославленная газетами, — исчезает и... (по секрету)... мечтаю по-новому, совсем по-новому, по Sprachgeschaltung'у приготовить... pardon... «Ромео!» О! о-о! — никому не говори. Заткнись, и навек замри в молчании. Наглость моя мыслима только под секретом! Думаю, что пыл мой слетит с меня, как только я сыграю первый же спектакль и встану утром с голосом, как из ж.ы. Но тогда рухнут мои надежды и мечты, ибо, упражняясь, я вкусил новых голосовых ощущений и с ними вместе новых мечтаний! До ужаса не хочу играть ничего-ничего из уже приготовленных ролей и хочу попробовать приготовить по-новому, по-чистому, по-творческому — новую работу (Ромео! Pardon!). Совершенно потрясен катастрофой с Андрюшаном! Дай ему, Господи, поправиться. Ты уже теперь весь в театральной работе?! Ненаглядный, черкни о театре свои впечатления. Пиши на Seestraße, 22, в Берлин. Скоро и мы двинемся в Москву. Как хочу тебя видеть! В баню! В первый же день в баню, в бассейн. Приготовь дерюгу (т. е. чистую ночную рубашу свою). Значит, я послал тебе 5 писем с изложением театральных мыслей. Когда получишь все 5 — сообщи немедленно. Я очень буду страдать, если хоть одно письмо из пяти пропадет, потому что они, хоть и плохонький, но *конспект*. Конспектировать же еще раз, да еще с немецкого, — не будет времени. Владимир переписал 5 писем себе, но кое-что выпустил, так что нет той полноты. Целую тебя всего.

Истинно твой Мих.

Пять писем об искусстве помимо этого. Это 6-ое письмо.

Дорогой мой Тильзит, передай прилагаемое письмо Андрюшану.

Кланяйся Николаше. Он работает? Васе Новикову и Жене. Они в театре? Семенычу и Шелапуту.

Маме твоей и папе — низкие поклоны! Сестренкам тоже. Разноцветность письма объясняется притуплением карандашей.

Базба целует.

28 авг. [1926 г.]

Капри]

Здравствуй, моё несравненное, единственное в своем роде произведение Природы! Ску-ску-ску-чаю по тебе, моё, моё. Если бы ты женился, то я бы возненавидел твою жену. Ты — моё!

Пишу мысли свои о школе. Пишу с тем, чтобы ты подумал по этому поводу и приготовил соответствующие соображения. Школа делится на два класса, отделения и группы — как хочешь. На младшей группе преподают 4 человека: Софья, Володя, Саша и ты. По очереди или вместе — не знаю. Думаю, по очереди. Имеете ли вы каждый свою группу или ведете по очереди весь курс — тоже не знаю. Думаю же, что по очереди весь курс. Старшую группу, немногочисленную, веду я. Вероятно, обе группы занимаются параллельно. Это внешние соображения. Внутренние же таковы: что преподаете вы четверо на II курсе? В основе: избранные упражнения из прошлых годов и затем то, что решим совместно — из новых. Как преподавать новое? Не в том, конечно, виде, как мы сами это изучаем. Новое должно быть нами преломлено в смысле приспособления к пониманию учащихся, беря во внимание их сознания, их предыдущий, от нас же полученный опыт. Напр[имер], то, что нам ясно с одного слова: «Sprachorganismus», — им надо разъяснять картинно, тыкая пальцами в различные места их корпусов, приводя аналогии, расписывая ощущения, завлекая образными выражениями, демонстрируя правильн[ое] рядом с неправильным, приводя примеры: Шалапин и любой коршвец, — уловляя в них правильные моменты, и восхваляя их, и указывая им, нежно, их неправильности. Словом: долго, много, заходя со всех сторон, толковать, показывать и практиковать на них самих «Sprachorganismus». В идеале добиться от них, чтобы они сами догадались, что «Sprachorg[anismus]» есть самостоятельное, отдельное от нас существо. Надо будет пустить в ход всю имеющуюся у нас педагогическую интуицию. А такая интуиция есть у тебя, Володи и меня. Тут подходим к важному вопросу: ты и Володя можете преподавать на II курсе новое. Саша и Соня — не могут. Отсюда вывод: предмет преподавания разделится между вами. Саша и Соня будут преимущественно вести избранные прошлых годов упраж[ения]. Вы с Володей — избранные новые. Контакт между вами 4-мя установится путем особых педагогических совещаний. Теперь твой страхок относительно того, что надо годы учиться, чтобы начать учить. Возражаю безусловно: 1) Автор говорит всюду, что он дает идеалы и что достижение их — во времени, но что суть в том, чтобы посеять только зерна. И это мы можем и обязаны сделать. Настолько у нас есть данных. 2) Не забудь, что то, что знаешь из драм[атического] искусства ты, Володя и я, — настолько превышает познания и опыт, внутренний опыт всех наших театральных сотоварищей, что нам есть, что отдать им из глубины наших сердец и нашего опыта. Мы не должны брать себя одних и ждать, когда мы будем на высоте с нашей точки зрения и сможем начать преподавать. Беря — отдавать. А не набрав — задохнуться от сытости и упустить тех, кто может взять. Так отвечаю я и тебе, и Володе, и себе самому на этот вопрос. 3) Судьба лучше нас знала, что получится из нашего преподавания, ставя нас в соответствующие условия. 4) Уча — мы сами будем учиться. 5) Готовясь к урокам, мы сможем ответить за то, что делаем. 6) Многое, данное автором, прозвучало как оформление того, что смутно давно уже носилось в душе. Если продумаешь нашу работу в театре — поймешь, что мы уже давно преподавали многое, но оно было не очень ясно, не очень оформлено. Теперь же появился крепчайший фундамент для того, что мы уже, собственно, предчувствовали и преподавали. Значит, в этом смысле от автора — крепость, а не сомнения и слабость. Свое незнание мы будем

держат при себе; знание же — передадим с чувством ответственности. 7) Не будем скрывать от учеников, что мы и сами *хотим учиться* вместе с ними. Это они поймут в лучшем смысле слова. 8) Преподавать будем *не помногу*, но подолгу и дотошно *сидя на одном и том же*. Это страшно укрепит и нас в предмете.

Дальше: желающим можно предложить вести отрывки, но под надзором, хоть моим. На старшем курсе будет больше нового. Но тоже приспособленного к пониманию слушателей. Подбор учащихся и распределение на 2 курса — самый темный для меня пункт. Написанное прошу тебя продумать и раскритиковать. Часть упражнений будет производиться обоими курсами совместно, напр[имер] греческая гимнастика. Кроме того, Женья Новикова будет иметь время для преподавания ритмики. И все, что будет преподаваться, должно быть подано не как абстрактное и далекое, а как *близко лежащее к практике сцены*. Нити должны быть изобретены и протянуты к нашей практике. Это как конкретизация вопроса и заманка учащихся. Они не любят далеких горизонтов, и это — увы! Вот приблизительно мои оптимистические мысли о школе. Одна пессимистическая мысль: многих вещей не объяснишь нашим молодцам *ни под каким соусом*. Многого не поймут. Но надо будет ждать.

Теперь о «стиле». Это трудный и не ясный вопрос. Неясен он многим, читавшим книгу. Но все-таки я составил себе понятие о том, что автор называет «стилем» в искусстве. Но это только *мое личное* понимание. М.б. ты иначе это поймешь, когда прочтешь книгу. Я понимаю так: «стиль» не в смысле «рококо» или других известных нам «стилей». Стиль у автора всегда упоминается в тех местах, где говорится о (Geist[igkeit]ⁱ) искусства и актера. Сны, в которые вживается актер, дают чувство «стиля». Налет (geist[igen]ⁱⁱ) правды — это стиль. Голос *оттуда* — это рождает каждый раз «стиль». Понятие «ритма» в смысле Андрюшана — это, по-моему, то, что автор передает словом «стиль». Нельзя по отношению к понятию «стиля» в смысле автора найти определенную, застывшую форму этого «стиля». Это не выкристаллизовавшаяся навеки форма «ренессанса» или «готики» — это вечно новый, вечно другой «стиль». *Стиль* — это орган восприятия *того*. *Чувство* *стиля* — это метод *низведения* правды в искусство. *Стиль* — голос *индивидуальности* (не личности) художника. Но каждая индивидуальность неповторима, и даже для себя самой она неповторима в разные моменты. Темы творчества тоже неисчерпаемы и неповторимы — значит, *стиль есть жизнь индивидуальности, творящей в данный момент*. Форма живая, живого творящего ду[ха] — это «стиль». Душевно прекрасный человек в жизни являет собой «стиль». Гармония «верха» и «низа» — всегда «стильна» или, по Андрюшану, — «ритмична». Вот те чувства (и многие другие), какие возникают у меня при желании проникнуть в то, что автор разумеет под словом «стиль». Вся ритмика, как искусство, — «стильна». Врагом «стиля», в смысле автора, является «стилизация» в плохом значении слова, а также символика, напр[имер]: дерево, похожее на животное, облако символизирует гроб, и пр. ерунда. Это — все выдумки, а «стиль» не *выдумывается*, он *переживается, ощущается* в творческом, вдохновенном состоянии. «Стиль» противоположен интеллектуализму.

Дальше: при упражн[ениях] на шесть нюансов речи можно фантазировать любые слова и жесты, но главное здесь в том, чтобы сначала *молча*, из существа самого *жеста* почувствовать, *как должно прозвучать слово*. И когда наросла внутренняя уверенность в том, что слово прозвучит *так*, как диктует внутренне пережитой смысл жеста, тогда только произноси любое слово. Причем целая фраза может идти как бы вне нюанса и только одно, два слова берут на себя всю выразительность нюанса. Вот пример из книги автора: III-ий нюанс: Du sagst mir, dies Ziel soll ich erreichen.

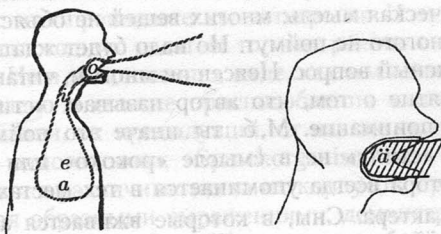
ⁱ Одухотворенности.

ⁱⁱ Духовной.

*Kann ich denn das?*ⁱ Слово «Kann»ⁱⁱ собственно нюансируется *zitternd*ⁱⁱⁱ. Из 6-го нюанса: *Du machst mir den Vorschlag, jetzt das Geschäft zu besorgen; ich möchte jetzt spazieren gehen*^{iv}. Подчеркнутые слова преимущественно и нюансируются. (*Kurz*^v.) Из 5-го нюанса: *Sie bringen mir das Kind, das ich immer gern sehe: Komm!*^{vi} Подчеркнутое нюансируется. Но это «Komm» — *studiert man an der Bewegung, an der Gebärde*^{vii}.

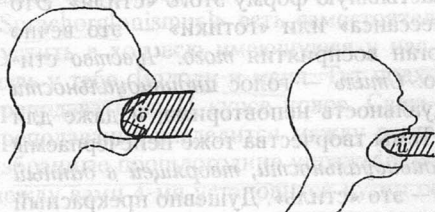
Дальше: об амфибрахии нет ни слова. Но скоро должна выйти еще книга как продолжение этой и написана будет женой этого автора, и там будет амфибрахий наверно. Так что мы еще кое-что узнаем о драматическом искусстве!

Относительно местонахождения *ä, ö, ü* — у автора не сказано в отдельности, но говорится, что они распределяются между «*o*» и «*u*». Это очень легко почувствовать, немного поупражнявшись. Я думаю, что ты уже постиг это сам. На случай рисую тебе: прости за гнусный, плотский рисунок. Допустим, что красным^{viii} обведен Sprach-организмус и в нем — как бы места зарождения букв. «*O*» находится в полости рта.



Здесь рисую полость рта и в ней, как бы прищёпнуто, сидит «*ä*». Оно как бы занимает весь рот, но немного больше выпирает из области рта, чем «*o*».

Так, по моему ощущению, сидит «*ö*».



Так сидит «*ü*». Губы немного уже, чем я нарисовал. И, наконец, совсем впереди, как из трубочки, выскакивает «*u*».

Это все мои собственные ощущения и поэтому цена им: 0-0. Но ты просишь разъяснить. Дорогой, разъясняю, как могу.



Насчет пантомимы — все надежды! Там можно подать слово во всей его красе, ибо слов будет немного, там можно развернуть жизнь жеста, там музыка! Мы бы с тобой разделили! (С «Дон Кихотом», судя по письмам Наденьки, выйдет задержка.)

ⁱ Ты говоришь, я должен эту цель достичь. Смогу ли я?

ⁱⁱ «Смогу».

ⁱⁱⁱ Вибрирующее.

^{iv} Ты предлагаешь взяться мне теперь за дело; а я хочу сейчас идти гулять!

^v Кратко.

^{vi} Вы принесли дитя, что мне всегда приятно видеть. Иди сюда!

^{vii} «Иди сюда» изучают на движении, на жесте.

^{viii} В предлагаемом воспроизведении рисунков красный цвет передан штриховкой.

Ре. Се. Для психологии преподавания важно еще то, что мы просто передаем то, что сами узнали. Это очень важное сознание. Мы предлагаем проработать технику актерскую по определенному методу. Описать ученикам метод проработки мы можем, проработать же они должны сами.

Я вас кусаю, целую и व्यо вокруг себя. Как я вас тисну, когда приеду! Нинке кланяйтесь, целуйте. Как здоровье Андрюшана? Пиши мне на Seestraße. Кланяйся в театре. Приехать думаю 28-го, но точно не знаю. Целуй Соню и Ваню. О том, что думаю приехать раньше, пока не говори в театре, а то они построят репертуар в связи с этим. А я не знаю точно, приеду ли в этот срок, и после дороги хочу очухаться дня 2. В баню!

Завтра мое рожденье — 35 лет! О! У! Ы!

8

13 окт. [1928 г.
Берлин]

Моя ненаглядная, абсолютная Цезурочка и совершенно потрясающий и потрясенный Вовочка.

Почему я долго не писал вам? Потому, что получил от вас два письма порознь и хотел ответить, когда учую вас обоих — моих дорогих и ненаглядных. Спасибо Володичке за чудное письмо, очень я радовался ему. Спасибо Гундозе за письмо и вырезки. Ответа я до сих пор из Наркомпроса не получал, хотя послал и Анат[олию] Вас[ильевичу] большое объяснительное и откровенное письмо, в котором изложил причины моего временного ухода из Москвы, писал о прессе, о Репертк[оме] и пр. Писал о том, чем занимаюсь здесь, писал, что где бы и что бы я ни играл — все это имеет целью заработок и что моя последняя цель — это вернуться в Москву, но что мое возвращение целиком зависит от того, дадут ли мне театр в полное мое распоряжение и создадут ли настоящие условия работы. Об условиях этих я тоже вразумительно изложил свое мнение в письме к Анат[олию] Вас[ильевичу]. Ответа жду, но не думаю, чтобы он мог скоро прийти, ибо вопрос не легкий, и я просил дать мне ответ вполне *серьезный и обстоятельный*, а не приблизительный. Я даже просил не спешить с ответом, лишь бы он был окончательным и обсужденным во всех инстанциях. Если что-нибудь услышите об этом в театральных кругах раньше меня, то сообщите.

Очень рад за Над[ежду] Ник[олаевну] и за Мар[ию] Алекс[андровну], что они довольны квартирой Вовочки, и желаю им самой большой радости и всякого счастья и благополучия и впредь. Как здоровье дорогой Над[ежды] Ник[олаевны]? Как ее немецкий язык? Собирается ли она совершенствоваться в нем, как предполагала? Нет ли новых ролей у М[ари] А[лександровны]? А у Алекс[андры] Дав[ыдовны] ролей новых нет? Из газетной вырезки я понял, что ты, Гундозочка, играешь, как вуйвол¹. Желаю тебе смелого и бодрого шествования вперед. Ты еще при мне сделал большущие успехи в актерстве и делай их и дальше и дальше. Смелость и небоязнь ошибок на сцене — да будут твоим девизом. Это будет легко, когда будешь знать, зачем ты сегодня вышел на подмостки. Цели можешь всегда менять и варировать. Один знакомый, с которым я жил летом, написал мне недавно чудную фразу, которая очень много сил дала мне. Эта фраза: «Вы никогда не измените искусству, что бы *Вы* ни играли». Вот эту-то мысль я и хотел бы передать тебе, как актеру, и Вовочке, как режиссеру.

Мои дорогие, дорогие. Столько вопросов и сообщений вам имею, что не знаю, с чего и начать. Буду писать что попало и в беспорядке.

¹ Так у Чехова.

Немного о себе. С тех пор, как я отправил вам последнее письмо, в моей внешней судьбе произошли большие перемены. Сам не знаю точно, как и из-за чего все это произошло, но мои акции вдруг поднялись невероятно высоко. Подписание контракта к Рейнхардту сыграло, по-видимому, решающую роль. Мною стали интересоваться здешние театральные воротилы, и я получаю всевозможные фильмовые и театральные предложения. С двух сторон зовут в Америку. Америка меня пугает, конечно, благодаря, извиняюсь, Атлантическому океану. Со всех сторон я слышу не голоса, а вопли...

[На этом письмо обрывается, окончание его потеряно.]

Один гражданин дал мне русскую пишущую машинку. На ней и пишу¹.

Комментарий

В середине июня 1926 г. Михаил Чехов едет на отдых в Италию через Берлин (см.: Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М. О. Кнебель. Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. М., 1995. Т. 2. С. 498; далее — *Чехов*). Скорее всего в Германии ему попадает в руки вышедшее той весной издание лекций Р. Штайнера о драматическом искусстве. Впечатление от них — громадное. Он находит именно то, что «смутно давно уже носилось в душе» (см. 7-е письмо). В то же время у Чехова, по-видимому, имелись причины опасаться того, что книгу будет невозможно провезти в Россию, и он решает сообщить ее содержание в письмах, тщательно конспектируя одну лекцию за другой. Более того, даже в письмах приходится быть осторожным. Он прибегает к намеку, иносказанию. Уверенный в том, что адресат поймет его с полуслова, Чехов пользуется различного рода сокращениями, фигурой умолчания, приемом умышленного зачеркивания «нематериалистических» слов текста, которые дружеский глаз единомышленника должен будет восстановить.

Что-то в окружавшей театр «атмосфере» вызывало у Чехова тревогу. Позже он вспоминал о своей поездке к оптинскому старцу Нектарию (в марте 1925 г. — датируется по: Павлович Н. А. Невод памяти // Человек. М., 1997. № 3. С. 153–156): ему казалось, что всегда и повсюду за ним следовали сыщики (см.: Чехов М. Жизнь и встречи // Новый журнал. Кн. VIII. New York, 1944. С. 40). Предчувствие не обмануло художника. Осенью 1926 г., по выражению Андрея Белого, Чехова «в „МХАТ“е» начинают систематически травить (тут и темп. [согласно публикаторам: «тамплиеры»], и «православные»); (...) на него косятся и «свыше»...» (Из архивов ОГПУ: (письмо Андрея Белого Иванову-Разумнику и завещание Андрея Белого). Публ. А. В. Лаврова и С. В. Шумихина // Новое литературное обозрение. М., 1995. № 14. С. 160). А пока, любясь обожаемой им Венецией, он осмысляет идеи, которые впоследствии лягут в основу чеховской системы работы актера над собой, мечтает о создании театральной школы нового типа, что сбудется — но уже в изгнании.

Конспект Чехова проникновенен и точен. Предлагаемые материалы проливают свет на профессиональные ориентиры, позволившие со временем раскрыться всей глубине гения мастера, исполнившего завет своего учителя: знание — не догма, но стезя творческой свободы.

В подборке представлены все письма М. А. Чехова к В. А. Громову, хранящиеся в Музее МХАТ. Одно из них написано гораздо позже, из эмиграции. Тексты публикуются по подлинникам (ф. В. А. Громова, КП 31689/1–31689/8). Семь писем 1926 г. — автографы, письмо 1928 г. — машинопись с правкой автора. Материалы печатаются с разрешения В. Г. Астаховой, правопреемницы адресата. Для настоящего издания орфография приведена в соответствие с современными нормами, в пунктуации максимально сохранены особенности чеховского письма. Разного рода подчеркивания передаются одинаково — курсивом. Немецкая орфография и цитаты выправлены по изданию: Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Bd. 282: Steiner R., Steiner-von Sivers M. Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Dornach, 1981 (далее — *Steiner*). Зачеркнутые

¹ Фраза написана простым карандашом на полях.

М. А. Чеховым слова восстановлены и печатаются в угловых скобках. Все дополнения публикаторов взяты в квадратные скобки. При сверке компьютерного набора с подлинниками писем большую помощь оказала научный сотрудник Музея МХАТ М. Ф. Полканова.

Штайнер Рудольф Йозеф Лоренц (1861–1925) — основоположник сверхчувственного способа исследования духовной природы человека и мира, названного им антропософией. Уроженец Австро-Венгрии. В молодости приобретает известность благодаря философскому обоснованию естественнонаучных исследований Гёте, анализу мировоззрения Ф. Ницше, защите эволюционизма Э. Геккеля и даже — благодаря восторженному приему, который оказали его главной книге «Философия свободы» (Berlin, 1894) некоторые представители теоретического анархизма.

В 1902 г. по предложению руководства Теософского общества Р. Штайнер возглавляет новооткрываемую немецкую секцию общества. Закладывая основы открытой христианской эзотерики, он стремится разоккультить оккультное — развить новую, самодостаточную форму духовного знания, не опирающегося на его традиционную, хранимую в тайных братствах форму. В 1913 г. в силу расхождений по христологическим вопросам председатель и генеральный совет Теософского общества исключают Штайнера и его приверженцев. Тогда же эти последние основывают независимое Антропософское общество. Р. Штайнер самоотверженно сотрудничает с ним, излагая свою науку о духе. Десять лет общество строит в Дорнахе под Базелем центр духовной работы — Гётсанум. Это огромное двухкупольное здание было сожжено противниками антропософии 31 декабря 1922 г. Общество переживает трагический распад. Имея в виду «включить принцип посвящения в число принципов культуры», Штайнер в декабре 1923 г. основывает «Всеобщее антропософское общество» и принимает на себя обязанности его председателя. В январе 1924 г. он тяжело заболевает, но продолжает интенсивную лекционную деятельность, энергично расширяет практические антропософские начинания и открывает свой идеальный Гётсанум — Свободную высшую школу духовной науки. Скончался 30 марта 1925 г.

Как реформатор-практик Штайнер заложил основы вальдорфской педагогики, антропософской медицины (в частности, омелотерапии рака), биодинамического сельского хозяйства, концепции трисоставного социального организма, инициировал развитие эвритмии, новых направлений в драматическом искусстве, живописи, архитектуре. Он оказал существенную помощь, когда в 1922 г. группа священников и богословов во главе с Ф. Риттельмайером основала отдельное от Антропософского общества движение за обновление религиозной жизни — Общину христиан. См.: Линденберг К. Рудольф Штейнер: Биография. М., 1995; Риттельмайер Ф. Жизненная встреча с Рудольфом Штейнером. Москва—Обнинск, 1991; Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982.

Научное изучение восприятия антропософии русской интеллигенцией первой трети XX в. только начинается. Нужно полагать, что публикация архивных источников из этой terra ignota, их анализ и сопоставление с известными материалами существенно изменят ряд устаревших представлений о расхождении, идеалах и внутренних движущих силах участников культурного процесса в России и эмиграции. Уже первые страницы этой ненаписанной главы истории нашей духовной жизни могут украсить имена писателей, художников, ученых, испытывавших влияние штайнеровской науки о духе. Среди них: Д. В. Алексеев, В. Ф. Ахрамович, Е. А. Бальмонт, Н. Н. Белозубов, Андрей Белый, Е. Э. Бертельс, В. В. Бородаевский, Л. П. Брюллова, Е. И. Васильева (Черубина де Габриак), В. М. Викентьев, М. А. Волошин, Н. И. Габен-Торн, Е. К. Герцык, Р. М. Глиэр, И. Н. Голенищев-Кутузов, Р. В. Иванов-Разумник, В. В. Кандишский, И. В. Карнаухова, Т. В. Киселева, Д. Кленовский (Д. И. Крачковский), Б. Я. Кожевников, А. Ф. Котс, Б. А. Леман, А. С. Лурье, А. Р. Минцлова, В. О. Нилендер, Н. А. Павлович, А. С. Петровский, О. Погибин, В. Я. Пронн, С. М. Романович, М. В. Сабашникова (Волошина), М. С. Савич, М. И. Сизов, М. П. Столяров, Т. Г. Трапезников, А. А. Тургенева, О. Д. Форн, Ю. К. Щуцкий, Эллис, М. В. Юдина. Из актерской среды это, в первую очередь, М. А. Чехов, а также его окружение: М. К. Баранович, супруги А. Д. и В. А. Громы, Л. М. Мазель (Гурвич), М. А. Скрибина, В. Н. Татарinov и другие. Интересно отметить, что первыми, кто отворил двери штайнеровским

идеям в России, были деятели искусства сцены — М. Я. Сиверс (о ней ниже) и придворная актриса петербургского Немецкого императорского театра М. фон Штраух (по сцене — Шпеттини), создавшая в 1902 г. теософский кружок в Петербурге.

Громов Виктор Алексеевич (1899–1975) — ученик и ближайший друг М. А. Чехова. В 1927 г. вместе с Чеховым снимался в фильме «Человек из ресторана», играл вместе с М. А. во многих спектаклях. В 1928 г. с М. А. и его женой Ксенией Карловной Чеховой уехал в Берлин. В 1929 г. туда приехала жена В. А. — Александра Давыдовна Громова (по сцене — Давыдова, 1904–1990), и до возвращения В. А. и А. Д. Громовых на родину в 1934 г. в Берлине, Париже и Риге эти две пары были почти неразлучны. См. об этом воспоминания А. Д. Громовой, опубликованные в журнале «Родник», № 4–5 за 1990 г., а также фотографии (Музей МХАТ, ф. В. А. Громова).

После возвращения на родину В. А. и А. Д. Громовы по рекомендательному письму М. А. Чехова были приняты в театр В. Э. Мейерхольда, где проработали (В. А. — помощником режиссера, А. Д. — актрисой) до закрытия театра в 1938 г.

Из письма М. А. Чехова к В. Э. Мейерхольду: «Решаюсь беспокоить Вас — не рассердитесь за это. Дело идет о художественной судьбе близкого и дорогого мне человека — поэтому и решаюсь обратиться к Вам и просить Вас. Мой друг, многолетний спутник в делах театральных — Виктор Алексеевич Громов — возвращается в Москву и везет с собой это мое письмо к Вам. Прежде чем просить Вас о Громе — сообщу Вам вкратце.

В 1918 г. Громов поступил в мою студию. Приблизительно через год я поручил ему вести самостоятельные уроки.

В 1922 г. Громов поступил во МХАТ 2-й. Как характерный актер он сыграл: Актера, Чарли, Стреттона («Потоп»), Кобуса, Дантье («Гибель Надежды»), Бонделло («Укрощение строптивой»), Морковина («Петербург»), Могильщика («Гамлет») и др. и др. ... В целом ряде постановок (все там же, во МХАТе) был сорежиссером. (...)

За границей Громов сыграл: Полония, сэра Тоби и целый ряд ролей своего ампула. Педагогически он проявил себя здесь в целом ряде работ. (...) Больше всего работал Громов здесь режиссерски: «Эрик», «12-я ночь», «Смерть Грозного», «Гамлет», «Село Степанчиково», «Потоп» (все новые самостоятельные варианты). (...)

Дорогой Всеволод Эмильевич, сообщив Вам кратко все деяния Громова на театре, позволю себе просить Вас: возьмите его под свое покровительство, примите его в кадр своих со-ратников; Громов умеет, хочет, может и любит *учиться и работать*: два качества, которые Вы, вероятно, очень цените, Всеволод Эмильевич! (...)

Мне не хотелось бы, Всеволод Эмильевич, чтобы Вы думали, что я обращаюсь к Вам с обычным рекомендательным письмом — в данном случае это не так, я с *полной ответственностью перед Вами* рекомендую Вам Громова. Я знаю Громова шестнадцать лет и ценю и люблю его как художника, как работника на основании *знания* (шестнадцатилетнего!). Потому и отвечаю за него перед Вами...» (Чехов. Т. 1. С. 416–417.)

После ликвидации театра Мейерхольда В. А. Громов много лет работал главным режиссером в театре кукол С. В. Образцова (его постановкой была пьеса «Король-олень» и др.), был художественным руководителем кукольного театра на Никольской, последние десять лет жизни — режиссер и исполнитель ролей в театре двух актеров (с А. Д. Громовой). Ими был создан кукольный спектакль «Госпожа советница» («Прекрасная свинарка») по роману Ларни «Четвертый позвонok». Смерть помешала ему завершить работу над инсценировкой рассказа Ф. М. Достоевского «Крокодил, или Муж под кроватью» (куклы).

Заслуженный деятель искусств РСФСР В. А. Громов написал книгу «Михаил Чехов» (серия «Жизнь в искусстве»), вышедшую в издательстве «Искусство» в 1970 г.

А. Д. Громова рассказывала, что антропософия Штайнера была той религией, которую исповедывал М. А. Чехов. Незадолго до отъезда за границу, в период травли, когда очень примитивно Чехову инкриминировали его религиозность, он в кругу друзей брал большую мелкую тарелку и, держа ее, словно нимб за головой, с горькой усмешкой говорил: «Вот каким религиозным меня представляют».

А. Д. Громова до последних дней была последовательницей Р. Штайнера. О том, был ли В. А. Громов единомышленником М. А. Чехова в этом плане, ни А. Д., ни В. А. мне никогда ничего не говорили. И если это и было, то тщательно скрывалось по известным причинам. (Прим. В. Г. Астаховой.)

В архивных фондах ЦХИДК (бывш. ОА СССР) немецкой исследовательницей Р. фон Майдель был обнаружен список членов Русского антропософского общества 20-х гг. В документе значится и Виктор Громов. Копия списка любезно предоставлена публикаторам г-жой фон Майдель.

1

С. 92. [Лидо]. — Атрибутируется на основании начала 2-го письма.

С. 92. ...как жму, тку, се[с]жу и рау! — Из воспоминаний самого Чехова и мемуаров современников известно, что его отличала необыкновенная чуткость ко всему юмористическому, смешному. Эта черта характера помогала актеру в создании образов высокого сценического искусства, а также придавала своеобразный колорит обыденности жизни. Свидетельство последнего — блеск остроумия в многочисленных шаржах на себя, друзей и собратьев по театральному цеху, тончайшая игра смыслами в переписке с близкими ему по духу людьми. Именно таким адресатом был Громов, который, как пишет Чехов, сам обладал «юмором, очень близким по характеру моему...» (Чехов. Т. 1. С. 85.)

С. 92. ...наткнулся на одну книжечку, в которой автор... — Речь идет о кн.: Steiner R. Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Dornach, im April 1926. Ее составили записи курса из 19 лекций, читавшегося Р. Штайнером в Дорнахе ежедневно с 5 по 23 сентября 1924 г. Издание подготовлено М. Я. Штайнер-Сиверс.

К тому времени, как Чехов «наткнулся» на «книжечку» (в 400 страниц!) не названного в письме исследователя, этот инкогнито давно был сокровенным властителем дум художника. Более того, они были знакомы лично.

О Штайнере Чехов впервые услышал от К. С. Станиславского. Однако, по словам актера, все его знание ограничилось тогда одним лишь именем (см.: Чехов. Т. 1. С. 152). Позднее (скорее всего, весной 1918 г.) в витрине книжной лавки его внимание привлекло одно из названий: «Как достигнуть познания высших миров?» Автором книги оказался Р. Штайнер. (1-е русск. изд.: Штейнер Р. Путь к посвящению, или Как достигнуть познания высших миров. Калуга, 1911; 2-е изд.: он же. Как достигнуть познаний высших миров. М., 1918.) Прочитанное сочинение, хотя и показалось серьезным, было тем не менее отложено и забыто. С другой стороны, прежний интерес к йогe привел Чехова к знакомству с теософами, с членами московских тайных обществ, к общению с неординарными православными умами. Основательное изучение теософской литературы, духовные искания на иных путях все же не разрешили определенный круг вопросов, в частности христологических. Он вспоминает о книге Штайнера и углубляется в чтение всех доступных работ мыслителя (см.: Чехов. Т. 1. С. 153–156, 525). Верхнюю хронологическую границу пристального интереса Чехова к антропософии позволяют установить мемуары С. М. Эйзенштейна, который, приехав из провинции в Москву осенью 1920 г., попадает в разношерстную компанию артистической молодежи (см. его письмо к матери от 8 октября 1920 г. — В кн.: Никитин А. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. М., 1996. С. 51, 52, 55). Здесь, где будущий режиссер рассчитывал окунуться в атмосферу «розенкрейцерства» Б. М. Зубакина, он слышит иные, новые для себя идеи Штайнера. Беседы, ведшиеся в то время М. Чеховым, В. Смышляевым и другими их участниками, «приобретают скорее теософский уклон. Все чаще упоминается Рудольф Штейнер» (Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т. / Сост., предисл. и комм. Н. И. Клеймана. Подг. текста В. П. Коршуновой, Н. И. Клеймана. М., 1997. Т. 1. С. 63–64). 15 октября 1921 г. Чехов был представлен Андрею Белому, в котором он уже тогда искал духовного наставника в штайнеровской науке о духе (см.: Чехов. Т. 1. С. 292, 311 сл.). Из дневника художницы М. В. Сабашниковой мы узнаем, что к июню 1922 г. М. Чехов бывает в Московском антропософском обществе (см.: Волошина М. (М. В. Сабашникова). Зеленая змея. М., 1993. С. 404). Неизвестна дата вступления Чехова

в Антропософское общество. Однако известно, что он был принят в члены московской Ломоносовской группы Т. Г. Трапезниковым (ср.: Чехов. Т. 1. С. 207). Видимо, это произошло до осени 1922 г., времени закрытия общества в России (см.: Волощина М. Указ. изд. С. 379). 18–20 июля 1924 г. в Арихеме (Голландия) Чехов слушает лекции Штайнера «Карма антропософского движения» для членов общества (см. там же. С. 402). 24 июля он и В. Н. Татариннов встречаются с Р. Штайнером. (Дата встречи установлена М. С. Ивановой по авторской надписи на книге «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?», хранившейся у вдовы Татаринова.)

С. 92. Из предисловия. — Steiner M. Schöpferische Sprache. — In: Steiner R. Sprachgestaltung... Dornach, 1926. Автор предисловия — Мария Яковлевна Штайнер-Сиверс (1867, Влоцлавск Варшавской губ. — 1948, Беатенберг, Швейцария). Окончила гимназию в Петербурге; получила образование в Сорбонне, изучала искусство декламации в Парижской консерватории. С 1901 г. — ближайшая сотрудница Штайнера. В 1902 г. вместе с ним основывает немецкую секцию Теософского общества. В 1913 г. — одна из основателей и член совета Антропософского общества; в 1923 г. — член совета Всеобщего антропософского общества и глава Секции искусства слова и музыкального искусства в Свободной высшей школе науки о духе (Гётеанум). В 1908 г. — основательница и организатор «Философско-антропософского издательства», а в дальнейшем — Попечительства о наследии Рудольфа Штайнера; вдохновительница и руководитель работы по развитию антропософских искусств: эвритмии, формообразования речи, сценического искусства (в том числе как участница постановок драм-мистерий). С 1914 г. — жена Штайнера. О ней см.: Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штайнера / Сост. Э. Фробёзе. М., 1996. С. 192–193.

С. 92. Буквы... — В оригинале говорится о звуках речи (Laute), в отличие от звуков музыкальных, голосов животных или шумов. В публикуемых письмах Чехов передает немецкий термин русским словом «буквы». Перевод явно неудачен, и в дальнейшем в аналогичных случаях Чехов заменил его на понятие «звуки» (см.: Чехов. Т. 2. С. 203). Именно этот — исправленный — смысл нужно вкладывать в выражения «буквы», «буквенный» и т. п., встречающиеся в данных письмах.

С. 92. «...жить в дыхании...» — Steiner. S. 388.

С. 94. «...многокрасочное, лучистое пылание...» — Steiner. S. 389.

С. 94. Дионисийский танец, аполлонический хоровод. — Об антропософском понимании дионисийского и аполлонического начал см.: Искусство эвритмии... С. 71–100.

С. 94. ...из уз маски «личности». — См. комментарий к словам «индивидуальности (не личности)» (7-е письмо).

С. 94–95. И вот, с течением времени (...) первая глава книги кончается. — Конспект второй половины 1-й лекции «Речеслообразование как искусство». См.: Steiner. S. 63–73.

С. 94. «Я», астральное тело, эфирное тело. — Согласно антропософской антропологии, человеческое существо составляют семь компонентов: физическое тело, эфирное тело (невидимый сверхчувственный организм жизненных сил), астральное тело (нижнее душевное начало, носитель сознания, страстей, инстинктов), «я» и три собственно духовных начала — так называемые «самодух», «жизнедух» и «духочеловек». Подробнее см.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990; он же. Очерк тайноведения. Ереван, 1992; Штайнер Р. Воспитание ребенка с точки зрения духовной науки. М., 1993.

С. 94. (Каждая согласная имеет (...) $L = i, R = a$). — Точнее, речь идет о том, что всякому согласному звуку присуще качество определенной гласной. В этом смысле L связано с i , а R — с a . См.: Steiner. S. 65, 70. Этот феномен известен в лингвистике как вокализация.

С. 95. В схеме это будет так... — Ср. также: Искусство эвритмии... С. 18–19.

С. 95. ...что против меня. — Подразумевается значение: «напротив меня», «то, что я воспринимаю». См.: Steiner. S. 69–70.

С. 95. OM. (AUM.) — В индуизме священное слово, лежащее в основе всего сущего (см.: Чхандогья упаннишада / Пер. с санскрита, предисл. А. Я. Сыркина. М., 1992. Гл. 1). В «Мандукья упаннишаде» звук a отождествляется с явью, i — с легким сном, m — с глубоким

сном без сновидений, а вся совокупность *аут* — с высшим трансцендентным состоянием, Атманом (см.: Упанишады / Пер. с санскрита, предисл. Ф. Я. Сыркина. М., 1992. С. 201 сл.).

В ряде индусских традиций (брахманизм, шиваизм, вишнуизм, йога) практикуются возгласение и внутренний ритуал почитания мантры «Ом». Каноническое тантрийское рассмотрение содержания этой формулы см.: Дандарон Б. Д. Буддизм. СПб., 1996. С. 83–93. Ср. антропософское понимание медитативных упражнений с «Аум»: Штейнер Р. Наставления для эзотерического ученичества. СПб., 1994. С. 100–104, 109–111.

С. 95. ...*описание 5 греческих {...} уп[ражнений]*... — Помимо изложения, представленного в данных лекциях, суть греческой гимнастики описана Штайнером в его более раннем курсе, прочитанном с 5 по 17 августа 1923 г. в Британии. (Перевод см.: Штейнер Р. Современная духовная жизнь и воспитание. М., 1996.) Высказанные им исходные идеи Штайнер не успел развить в виде конкретных упражнений. Этой задаче посвятил многие годы исследовательских поисков граф фон Ботмер (1883–1941), приглашенный Штайнером в 1922 г. в первую вальдорфскую школу для преподавания физкультуры и гимнастики. См.: Bothmer F. Graf von. *Gymnastische Erziehung*. Stuttgart, 1981.

С. 95. ...*первая глава книги*... — Здесь и далее Чехов иносказательно называет лекции Штайнера «главами» книги.

С. 95–97. *Чтобы речь была пластична {...} до степени инстинктивного действования*. — Конспект значительного фрагмента 2-й лекции («Шесть откровений речи»). См.: Steiner. S. 80–87.

С. 95. *Есть их Abschattung'u*. — Т.е. все движения, которые можно увидеть на сцене, восходят к прообразам греческого пятиборья.

С. 96. «*Stillhalten der Gebärde*». — В оригинале: *Stillhalten der Glieder* (Steiner. S. 87) — «сдерживать движение конечностей».

С. 97. *Итак: в человеке заложены. {...} Голос при этих упражнениях также крепнет и здоровеет*. — Конспект фрагмента 5-й лекции («Тайна мастера: Поглощение материнской формой»). См.: Steiner. S. 130–132.

С. 97. «*Mensch, rede...*» — Начало изречения, передающего содержание эфесских мистерий Логоса. Из лекции Р. Штайнера от 2 декабря 1923 г. (Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Bd. 232). Эпиграф к книге добавлен издательницей.

С. 97–98. *Наблюдение радуги {...} должно быть театраль[ое] иск[уство]*. — Изложение отрывка 14-й лекции («Стилеобразующее оформление сцены: Декорирование цветом и освещением»). См.: Steiner. S. 300–302.

С. 98. ...*Himmelswunder*. — В оригинале: *das Himmelswunder des Regenbogens* (Steiner. S. 301) — «небесное чудо радуги». В данном случае Чехов неточно уловил мысль Штайнера, который говорит о двух путях проникновения в реальность: первый, исходя из тела (воли) субъекта, ведет к постижению жизни окружающей природы, и второй, отходя от внешнего явления (здесь: «небесное чудо радуги»), углубляется во внутренний мир, к душевному переживанию цвета. На пересечении этих путей мир постигается в обоих аспектах, в двух формах его проявления.

С. 98. *Нинка* — Нина Нейнкирхен, глухонемая, очень красивая женщина, первая любовь В. А. Громова. (Прим. В. Г. Астаховой.)

2

С. 98. *Базба* — шутовское прозвище Ксении Юлии Чеховой (1897–1970), урожденной Зиллер, второй жены М. А. Чехова. (Прим. В. Г. Астаховой.)

С. 98. *Ритмика*. — Здесь и далее подразумевается эвритмия — сценическое искусство, сложившееся на основе антропософии. Эвритмические движения воплощают в виде пластических образов звуки речи (эвритмия слова) и тоны музыки (музыкальная эвритмия). См.: Волошин М. Зелена змея. М., 1993. С. 223–228; Искусство эвритмии...; Чехова. Т. 2. С. 203.

С. 98–99. *Ритмика очень близка {...} «...шкатулочка для мыслей и чувств»*. — Восполнение конспекта 1-й лекции, начатого в предыдущем письме. См.: Steiner. S. 54–64.

С. 98. У животного нет «я»... — Т.е., как и человек, животное обладает физическим, эфирным и астральным телами, но лишено индивидуальной души, личного «я» (см.: Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 37–44, 277). Вместе с тем, согласно антропософским воззрениям, всякому виду животных присуща своя общая душа, свое групповое «я» (см.: он же. Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 303 сл.).

С. 99. ...египетский шрифт. — Т.е. египетские иероглифы.

С. 99. ...а говорят... иначе... — Чехов дает понять, что Штайнер говорит о прологе Евангелия от Иоанна. См.: Steiner. S. 64.

С. 99. ...издать новую книгу, состоящую из упражнений... — Как пишет М. Я. Штайнер, она собиралась издать систематическое учебное руководство по искусству речеобразования. Этот замысел остался неосуществленным, и лишь после ее смерти были собраны и напечатаны готовившиеся ею материалы. Они составили кн.: Steiner R., Steiner-von Sivers M. Methodik und Wesen der Sprachgestaltung. Dornach, 1955.

С. 100. Нужно делать ритмику буквенную (...) говорения со сцены. — Конспект фрагмента 11-й лекции («Развитие жеста и мимики на основе речеобразования»). См.: Steiner. S. 250.

С. 100. Ритмика буквенная. — Читай: эвритмия слова.

С. 100–101. Актеру полезно (...) Totalsprache. — Изложение фрагмента 1-й лекции (см.: Steiner. S. 71–73) и фрагмента 8-й лекции («О внутреннем изменении искусства сцены в соответствии с образно и пластически сформированной речью»; см.: Steiner. S. 189–192).

С. 101. ...о первой театральной главе... — Имеется в виду 2-я лекция, поскольку 1-я служила введением ко всему штайнеровскому курсу.

3

С. 101–102. ...учась этим шести нюансам (...) много (медитировать) думать об этом. — Конспект окончания 2-й лекции. См.: Steiner. S. 87–91.

С. 101–102. Blaselaute, Stoßlaute, Zitterlaut, Wellenlaut. — Выделенные Штайнером виды согласных звуков можно сравнить с используемой в языкознании классификацией консонантов по способу артикуляции. Так, фонемы *h, ch, j, sch, s, f, w* (в лекции — Blaselaute) в лингвистической науке относят к разряду щелевых, или спирантов (нем. Anblaselaute). Stoßlaute принадлежат к двум разрядам согласных: *d, t, b, p, g, k* — к смычным, *m* и *n* — к смычно-щелевым. *R* (Zitterlaut) и *l* (Wellenlaut) также считаются смычно-щелевыми и входят в подгруппы «дрожжащих» и «плавных» (нем. Fließlaute). Мы имеем очевидное внешнее сходство группировки. При этом важно отметить, что основанием штайнеровской классификации служит не способ артикуляции и не то, что разыгрывается в гортани, но происходящее в окружающей среде, когда речитатор пластически «лепит» воздух. Другими словами, Штайнер отправляется не от механики речевого аппарата, а от физико-эфирных (звучащих) и душевно-осознательных (психологически-силовых) явлений. Первичный момент — слушание и действие, доступные сознанию говорящего. Природные анатомические особенности произносительного аппарата остаются моментом вторичным, инструментальным. См.: Steiner. S. 41–43. Подобную исследовательскую позицию сформулировал уже В. фон Гумбольдт, который писал о внутреннем внимании говорящего к интенции или результату произнесения звука (см.: Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 410).

С. 101. Blaselaute[ef:] (...) j... — Исправлено. В автографе вместо *j* стоит звук *g*.

С. 102. ...что далеко от человеческого... — В оригинале: was sich ganz absondert von dem Menschen (Steiner. S. 90) — «что вполне отделяется от человека». Подразумевается «объективное явление».

С. 102–103. ...гласные в упражнении надо произносить (...) III — 1 раз. — Конспект окончания 5-й лекции. См.: Steiner. S. 132–138.

С. 102. На этих *i* — держись крепко... — В оригинале: die Grenze halten Sie ganz scharf fest (Steiner. S. 133) — «Вы строго держите границу».

В ходе упражнения место зарождения гласных смещается примерно из фарингальной области (*a*) в направлении немного вперед (*e*) и до области перед зубами (*i*), что названо

Чеховым в предыдущем письме «до узкой щели». В данном случае задача заключается в том, чтобы при звукообразовании не переступить этой зубной преграды. Напротив, следующее упражнение построено на использовании гласных, в общем ряду структуры *Sprachorganismus*'а следующих за *i*. Все они образуются вовне, перед зубной преградой (см. предыдущее письмо; при разборе данного места лекции использованы разъяснения, полученные от Н. Крамера (Германия), преподавателя речеобразования и актера, работающего по чеховскому методу).

С. 102. ...*впереди Sprachorganismus'a*... — В данном месте лекции речь идет не об организме речи, но о передней части произносительного аппарата.

С. 102. ...*сравни, как идут буквы между а—и...* — Чехов отсылает к общей последовательности гласных, соответствующей структуре организма речи (см. предыдущее письмо). См. также комментарий выше.

С. 102. «*O schäl...*» — За фразой следует ряд гласных: *о ä и о й о i i i ü и и* (расположен строчкой ниже, по центру), вписанный (фиолетовым карандашом), на наш взгляд, рукой В. А. Громова.

С. 103. *Буквы красным карандашом...* — В настоящей публикации буквы и цифры, написанные красным карандашом, набраны жирным шрифтом.

С. 103. *Und der Wanderer...* — Из стихотворения «An der Saale hellem Strande» Ф. Т. Куглера (1808–1858), немецкого историка, искусствоведа и поэта.

С. 103. *Ich sonne mich...* — Из стихотворения «Ausgewanderten Dichter» немецкого поэта Ф. Фрейлиграта (1810–1876).

С. 103. *Und drüber hebt...* — Из стихотворения «Die Überraschung im Garten» швейцарского поэта И. П. Хебеля (1760–1826), писавшего на алеманском диалекте.

С. 103. ...*надо помнить (...)* *Буквы — наши учителя...* — Из 18-й лекции («Артикуляция как выражение всей фигуры человека. Постановка дыхания»). См.: Steiner. S. 362–363.

С. 104. *Для художника слова (...)* *Sausen...* — Конспект начала 17-й лекции («Осязание звука»). См.: Steiner. S. 340–341.

4

С. 104–105. ...*современная проза (...)* *не имеет под собой никакой почвы.* — Конспект всей 3-й лекции («Речь как проявленный жест»). См.: Steiner. S. 93–108.

С. 106. *Задача правильного дыхания (...)* *mit Feuer sich menget.* — Конспект фрагмента 18-й лекции. См.: Steiner. S. 360–361.

С. 106. *Und es wallet und woget...* — Из стихотворения Ф. Шиллера «Кубок» (Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: В 2 т. / Сост. А. А. Гутгин. М., 1985. Т. 2. С. 172–173). Шиллеровское «siedet» в терапевтических целях заменено Штайнером на «woget» (в данном месте лекции речь идет о заикании).

С. 106–107. *В виде повторения (...)* *между прозой и поэтической формой...* — Конспект всей 4-й лекции («Пути к стилю, указываемые организмом речи»). См.: Steiner. S. 109–110, 113–114, 123–125.

С. 106. ...«*Сид*» (*Cid*) *Herder'a.* — Во время лекции М. Я. Штайнер были прочитаны 1-й, 3-й и 4-й романы «Сид».

С. 106. *Надо чувствовать слово как матерьял.* — Примером именно такого проникновения в материал служит, как говорит Штайнер, неоконченный «Фауст» Лессинга.

С. 106. ...*ссылается на (...)* *песю (...)* «*Врама...*» — Намек Чехова на то, что Штайнер говорит о своей драме-мистерии «Die Pforte der Einweihung: (Initiation)». См. соотв. комментарий на с. 138).

С. 107. *Шиллер сказал (...)* *в человеческом Sprachorganismus'e.* — Конспект начала 5-й лекции, восполняющий ее изложение в 1-м и 3-м письмах. См.: Steiner. S. 127–131.

С. 107. «*Уничтожение материи...*» — См. шиллеровские «Письма об эстетическом воспитании человека». Письмо 22.

С. 107. ...*слово, жест: образ, ритм...* — В автографе последние два слова вписаны над двумя первыми.

С. 107. *Андрюшан* — Андрей Белый.

С. 107–108. *Натурализм — повторяет жизнь (...)* душевную музыку, со сцены идущую. — Конспект 6-й лекции («Чувства звука и слова — а не чувства идеи и смысла»). См.: Steiner. S. 145–154.

С. 108. *Седьмая глава...* — Соответствующая лекция называется «Речеобразование в практике драматурга: Ряд образов».

С. 108. *...пьесы из времен французской революции.* — Трагедия «Дантон и Робеспьер» австрийского поэта и философа Р. Хамерлинга (1830–1889). Издавалась в русском переводе.

С. 108. *...Робеспьер: i, o, d, t, Дантон: ä, i и т.д.* — Обе эти обобщенные формулировки взяты из 13-й лекции («Отношение к пьесе как к партитуре: Выявление характеров и следование внутренней архитектонике произведения»). См.: Steiner. S. 278, 282.

С. 108. *Чтобы так разбирать (...)* как на ладони. — См.: Steiner. S. 156–157.

С. 108. *Из 8-ой главы.* — Конспект всей 8-й лекции, за исключением фрагмента о греческой гимнастике, изложенного во 2-м письме. См.: Steiner. S. 179–180, 189–192, 194, 197–200.

С. 108. *...дана речь французам...* — М. Я. Штайнер было прочитано 2-е явление 4-го действия комедии Г. Э. Лессинга «Минна фон Бархгейм».

С. 108. *Или в середине самой толпы, или вне ее...* — В данном месте лекции речь идет о движении героя только внутри группы актеров. См.: Steiner. S. 194.

С. 109. *При радостной вести пальцы руки раскрыты.* — Штайнер говорит здесь о жесте правой руки. См.: Steiner. S. 199.

С. 109. *Из 9-ой главы.* Соответствующая лекция называется «Стилистика жеста». См.: Steiner. S. 203–222.

С. 109. *Но этого рода творчество часто не доводит до конца своих произведений. Но зато — честно.* — Свою мысль лектор развивает на примере творчества Гёте: великий поэт поднялся до написания пьес, текст которых был создан им всецело из звуковой стихии речи. В данном отношении его драмы в стихах несравненны. Но он не смог пойти дальше: от словообразования к настоящей драме, сформировавшейся и живущей на сцене собственной жизнью. И Гёте это ясно сознавал. Поэтому он не закончил свои драматические сочинения, писавшиеся после «Ифигении» и «Тассо». Из трилогии, открытой «Внебрачной дочерью», существует лишь первая часть. Не завершена «Пандора», и т.д. Окончен один лишь «Фауст» — по цене того, что Гёте удалось достигнуть совершенства только в языке, в речеобразовании. Все же прочее им было взято из традиции. В финале трагедии поэт обращается к устоявшимся символам католической образности, имажинации. В этом — глубокая честность Гёте, мастера, не сумевшего воплотить последние ее сны в образах, почерпнутых из глубины собственного художественного опущения (см.: Steiner. S. 202–204).

С. 109. *Мимика может быть (...)* развита до степени мощности! — В оригинале речь идет не о силе развития мимического жеста, но о том, в какой степени актер владеет своим лицом на сцене.

5

С. 110. *[...Капри].* — Атрибутируется предположительно по содержанию письма и указанному в нем адресу для корреспонденций.

С. 110–111. *Надо глубже проникнуть (...)* зритель инстинктивно воспримет. — Конспект 10-й лекции («Мистериальный характер драматического искусства»). Вторая половина ее изложена весьма кратко. См.: Steiner. S. 223–238.

С. 110. *...в тех местах, где зародилось начало театра...* — Штайнер говорит о театре Эсхила, в котором жил отзвук мистериального искусства. См.: Steiner. S. 227.

С. 110. *Они касались высоких... образов...* — Т.е. вышних, божественных образов.

С. 111. «Тетка» — насмешливое определение Штайнером антропософской дамы, «догматически шаржирующей антропософию» (Андрей Белый. Воспоминания о Штайнере. Paris, 1982. С. 68).

С. 111. *...различные нечеловеческие существа...* — Боги.

С. 111. ...маска животного... — Из-за сжатости изложения в конспекте оказались объединенными две мысли, описанные у Штайнера отдельно: в лекции использование обликов звериных голов он объясняет на примере египетских богов и египетского культа, ибо неподвижные черты физиономии, олицетворяющие вечное начало, художественно-правдиво можно изобразить обликом морды животного, но не лица человека. О Дионисе же говорится в лекции позже, в связи с греческой драмой, где актер играл в маске Диониса, а не мифического зверя.

С. 111. Из главы 11. — Соответствующая лекция называется «Жест и мимика, вырастающие из речеобразования». Изложена Чеховым неполно. См.: Steiner. S. 239–252.

С. 112. Глава 12. — Лекция под названием «Художественная драма. Стилиобразующие настроения». См.: Steiner. S. 253–274.

С. 112. ...«Деметра» — Шиллера... — Ошибка Чехова. В лекции говорится о неоконченной трагедии И. Ф. Шиллера «Деметриус».

С. 112. Почему это так... — В этом случае, как говорит Штайнер, выработанный под речь рецитатора жест помогает актеру инстинктивно, подсознательно формировать слово (см.: Steiner. S. 270).

С. 112 ...винтами... — В оригинале: wie Schrauben (Steiner. S. 272) — здесь: «шутами», хотя одно из значений вокабулы Schraube, действительно, «винт».

С. 112. Глава 13. — Конспект начальных положений и окончание 13-й лекции. См.: Steiner. S. 275–276, 287–289.

С. 113–114. Аристотель определял (...) понимания сценических красок. — Конспект окончания 13-й лекции и изложение большей части 14-й лекции, дополняющее фрагмент о радуге, сообщиленный в 1-м письме. См.: Steiner. S. 287–300.

С. 113. Аристотель определял трагедию как «катарсис»... — По-видимому, для лаконичности Чехов объединил здесь, как и ниже, в дефиниции комедии, две мысли Штайнера: об Аристотеле и о древних мистериях. В оригинале: «Аристотель говорит: В чем назначение трагедии? — Она должна вызывать страх и сострадание. В древних же мистериях говорилось: Нужно переходить от настроения “и” к настрою “i”, чтобы затем найти разрешение в настрое “a” или “o”» (Steiner. S. 290–291). Аристотелевское определение трагедии см. в его «Поэтике» (VI, 49b36).

С. 114. Комедию Аристотель определяет... — Штайнер дает реконструированное им определение: «Я сказал, что сочинения Аристотеля дошли до потомков не полностью. Если бы сохранилось все, в них имелось бы и другое определение, гласящее примерно следующее: Комедия есть представление законченного действия, имеющего целью вызвать в зрителе любопытство и боязнь, через которые интерес человека к жизни повысится» (Steiner. S. 291). Известную Аристотелю дефиницию комедии см. в «Поэтике» (V, 49a32–36).

С. 114. ...краски, которые излучают души. — Ср.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990. Гл. «О мыслеформах и о человеческой ауре».

С. 114–116. ...несколько практических упражнений для речи (...) это будет то, что нужно. — Конспект всей 17-й лекции (Steiner. S. 341–354), за исключением ее начала, изложенного в 3-м письме.

С. 114. ...соответствуют твердому элементу, земле. — Имеется в виду идущее из древности воззрение о четырех первоэлементах, или стихиях природы, называвшихся в античной философии «земля», «вода», «воздух» и «огонь». В современной терминологии им соответствуют понятия агрегатных состояний вещества: твердое, жидкое, газообразное и плазменное. Логический анализ этого вопроса можно найти в кн.: Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. М., 1975. С. 146–167.

С. 115. ...исправить: вместо uñh — veiw. — В Steiner: veiw (S. 330, 349, 403).

С. 115. ...делать их внутренними и выражать в особом словообразовании... — Подразумевается образование субъективных ассоциаций и окрашивание ими произносимых слов. В данном случае, говоря слово «тепло», можно наполнить его ощущением «обдаёт» и т. п.

С. 116. По отношению к этим (...) какие там буквы. — Конспект начального фрагмента 19-й лекции («Слово как творец»). См.: Steiner. S. 370–371.

С. 116. ...чувствовать язык, речь, *Sprache* в целом (...) до степени инстинкта. — Из 15-й и 16-й лекций («Эзотерика актера» и «Внутреннее овладение драматическим и сценическим искусством. Судьба, характер, действие»). См.: Steiner. S. 309–311, 336.

С. 116. Из 15 главы. — См.: Steiner. S. 307–322.

С. 116. ...искусство происходит из *(geist[igen])* древних источников... — В оригинале: «Всякая художественная деятельность имеет и свою эзотерическую сторону в той мере, в какой требуется определенная основа, чтобы формирование искусства имело свой исток в мире духа» (Steiner. S. 307).

С. 116. ...возбуждение жизнью извне... — В оригинале: *äußerstes Aufgeriebenwerden vom äußeren Leben* (Steiner. S. 314) — «крайнее изнурение внешней жизнью». Штайнер поясняет, что имеется в виду внутреннее, душевное бессилие, вызванное рассредоточенностью и сумятицей окружающей жизни.

С. 117. Из 16 главы. — См.: Steiner. S. 323–339.

С. 117. В древних драмах... — Т.е. в античных.

С. 117. Эпоха души сознательной. — Эпоха раскрытия в культурной жизни сил самосознания. Этот период исторического развития начался с XV в. и продлится около двух тысяч лет. См.: Штайнер Р. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 189–191, 260–261. О понятии «душа сознательная» см. там же. С. 46–48.

С. 118. Панталоне, Труфальдино, *Brighella*, адвокат из Болоньи. — Персонажи итальянской комедии масок (комедии дель арте), возникшей в XVI в.

С. 118. По-сашиному... — Видимо, речь идет об актере и режиссере Александре Ивановиче Чебане (наст. фам. Чебанов, 1886–1954).

С. 119. ...музыкальное ведет назад. (...) *Bildnerische* ведет к *(Götter[n])* будущего. — Здесь же Штайнер говорит, что «театральное искусство находится между двумя указанными началами и обращено к духам современности» (Steiner. S. 352).

С. 119. Из главы 18. — Подробный пересказ всей лекции, за исключением выпущенного фрагмента в самом конце. См.: Steiner. S. 355–365.

С. 119. Карма. — Антропософское понимание судьбы, кармы ориентировано на силы «я» и идею развития, оно радикально отличается от широко известных ориентальных трактовок этой темы. См.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990; он же. Очерк тайноведения. Ереван, 1992; он же. Путь к самопознанию человека. Порог духовного мира. Ереван, 1991; Штейнер Р. Проявления кармы. Blauvelt, N. Y., 1970; Фрилинг Р. Христианство и перевоплощение. М., 1997.

С. 119. ...во всех членах человеческого тела (...) в организации головы. — Нужно отметить, что слушатели курса были знакомы с концепцией Штайнера о трисоставности нашего физического организма. Согласно его исследованиям, тело человека составляют три функциональные системы: 1) нервная, объединенная с системой органов чувств, 2) ритмическая организация, включающая сердечно-сосудистую и дыхательную системы, и 3) система обмена веществ и конечностей. Анатомически указанные компоненты главным образом локализованы соответственно в голове и груди, а третья система вынесена в нижнюю часть торса и на периферию тела. Названные системы служат телесной опорой и коррелятом деятельности трех душевных сил: ума, чувства и воли. Сопоставление структуры человеческого тела и места артикуляции согласных Штайнер в данной лекции начинает с выделения полярности головы и конечностей. Среднее звено трихотомии вводится им на следующем шаге рассмотрения и называется «душевным, чувствующим, душой». О концепции трисоставности физического организма см.: Штейнер Р. Общее учение о человеке как основа педагогики. М., 1996.

С. 120. ...прекрасную иллюзию. — Подразумевается эстетическая видимость, или эстетическая действительность в смысле шиллеровского учения об искусстве.

С. 120. Из (...) 19 главы. — Конспект 19-й лекции с незначительными пропусками. См.: Steiner. S. 369–383.

С. 121. ...сцены своих пьес. — Штайнер написал 4 драмы-мистерии: «Врата посвящения, или Инициация» (1910), «Испытание души» (1911), «Страж порога» (1912), «Пробуждение душ» (1913). На русском языке пьесы выходили в переводе Н. Н. Белоцветова в парижском

издательстве «Office Hiéroglyphe» (б.г.). Вторую сцену 1-й мистерии перевел Андрей Белый. См.: Штайнер Р. Из области духовного знания, или антропософии. М., 1997. С. 352–358.

С. 121. *Wie erlangt man...* — Чехов отсылает к кн.: Steiner R. *Wie erlangt man der höheren Welten?* Первое ее издание вышло в 1904–05 гг. См. перевод: Штайнер Р. Как достигнуть познания высших миров? Ереван, 1992.

С. 122. *Насчет круглых движений...* — См. в 1-м письме описание 3-го нюанса речи.

С. 122. *...поставлены статуи пап (каждый свою статую ставил)...* — Функционально эти фигуры играли роль надгробий, поскольку пап хоронили в крипте собора Св. Петра. Нередко памятник заказывался самим первосвященником, но известно немало случаев, когда гробница создавалась посмертно по желанию членов его рода.

С. 122. *...портрет своей любовницы...* — Предположительно речь идет о маркграфине Матильде Тосканской (1046–1115), сподвижнице папы Григория VII и, по некоторым источникам, его любовнице. В ряду женских изображений собора Св. Петра пользуется известностью надгробие маркграфини, выполненное в 1635 г. Л. Бернини по заказу папы Урбана VIII.

6

С. 122. *[Не позднее 24 августа 1926 г. Капри]*. — Место и время написания письма установлены по указанному ниже письму Андрею Белому.

С. 122. *Книгу, намеченную нами об искусстве...* — Согласно комментарию М. С. Ивановой, имеется в виду замысел книги о технике актера (см.: Чехов. Т. 1. С. 319).

С. 123. *«Дон Кихот»*. — Пьеса по «Дон Кихоту» Сервантеса была включена в репертуарный план МХАТ Второго 30 декабря 1925 г. (см.: Чехов. Т. 2. С. 495). Постановка не состоялась.

С. 123. *...пантомимы по афанасьевским сказкам*. — Речь идет о работе над сценарием «Краса ненаглядная». Изложение замысла (см.: Чехов. Т. 1. С. 329–330). Пантомима (либретто М. А. Чехова и В. А. Громова) была поставлена в Париже 9 ноября 1931 г. под названием «Дворец пробуждается» (см.: Чехов. Т. 2. С. 534–535).

С. 123. *Национальность в существенном не играет значения*. — Вопрос В. А. Громова, на который отвечает Чехов, несомненно касался того, какую роль должны играть в речевых упражнениях различия в звуком строе языков разных народов.

С. 123. *Schmor...* — См. 3-е письмо.

С. 123. *...упраж[ения] {...} (А, В, С...)* — См. 3-е письмо.

С. 123. *...мечтаю {...} приготовить {...} «Ромео!»* — Насколько известно, замысел остался неосуществленным. Возможно, эта роль и была той затаенной мечтой, которую угадал в разговоре с Чеховым М. Рейнхардт (см.: Чехов. Т. 1. С. 184).

С. 123. *...потрясен катастрофой с Андрюшаном!* — В конце августа Белый был сбит в Москве трамваем (см.: Андрей Белый: Проблемы творчества / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. М., 1988. С. 799).

С. 123. *Владимир* — Владимир Николаевич Татаринов (1879–1966), режиссер, актер, близкий друг Чехова. Согласно списку членов Русского антропософского общества (см. выше с. 131), член московской Ломоносовской группы.

С. 123. *...передай прилагаемое письмо Андрюшану*. — Письмо Андрею Белому с Капри от 24 августа 1926 г. опубликовано в кн.: Чехов. Т. 1. С. 320.

С. 123. *Николаша* — Николай Павлович Николаевский (1893–1963), актер.

С. 123. *Вася Новиков, Женя*. — Василий Константинович (1891–1956) и его жена, Евгения Владимировна Новиковы (1894–ок. 1940), актеры.

С. 123. *Семеныч* — Николай Семенович Сорокин (1896–?), актер.

С. 123. *Шелапут* — Иван Николаевич Шелапутин (1890–1948), актер.

С. 123. *Мама, папа, сестренки*. — Клавдия Петровна (1874–1948), Александр Яковлевич (1873–1927) Громы, а также Маша, Надя и Катя Громы. Поклоны и приветия в письмах Чехова не только дань вежливости. Его интересовало все, что касалось близких ему людей, он помогал им и их семьям. Когда в 1926-м году (или в 1927-м) по ложному доносу был

арестован отец жены Громова, Чехов добился его освобождения — он поручился за него ГПУ. (Прим. В. Г. Астаховой.)

С. 123. *Разноцветность письма...* — Текст написан карандашами зеленого, фиолетового, синего, красного и малинового цвета.

7

С. 124. 28 авг. — Автограф письма выполнен чернилами, за исключением постскриптума и даты, написанных фиолетовым карандашом. Последняя фраза письма из-за недостатка места в конце вписана на первой странице над началом письма и расположена вверх ногами. Вероятнее всего, число поставлено по окончании письма.

С. 124. *[...Капри].* — Атрибутируется по сопоставлению с письмом И. Н. Берсеневу от 9 сентября 1926 г. (см.: Чехов. Т. 1. С. 320).

С. 124. *Если бы ты женился...* — По-видимому, дружеское подшучивание Чехова над отношениями В. Громова и А. Давыдовой. По словам В. Г. Астаховой, они были неразлучны с 1924 г., но официальный брак оформили лишь в 1946 г.

С. 124. *Софья* — Софья Владимировна Гиацинтова (1895–1982), актриса, режиссер.

С. 124. *Володя* — В. Н. Татаринов.

С. 124. *Саша* — А. И. Чесан.

С. 124. *...любой коршевец...* — Речь идет об актерах театра, основанного антрепренером Ф. А. Коршем (1852–1923).

С. 125. *...о «стиле». Это трудный (...) вопрос.* — Позднейшие размышления Чехова о стиле изложены в «Пути актера» (см.: Чехов. Т. 1. С. 55 сл.). Материалом для них послужили идеи из некоторых лекций Штайнера («Сущность искусств» и др.).

С. 125. *Понятие «ритма» в смысле Андриушана...* — К проблеме ритма Андрей Белый обращался неоднократно в работах, написанных в разные моменты его творческой биографии (см.: Гаспаров М. Л. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества). Скорее всего Чехов имеет здесь в виду те идеи Белого, которые последний излагал на домашних лекциях, а также которыми делился при совместной работе с актерами МХАТ Второго во время постановки «Петербурга» (см.: Встречи с прошлым. Вып. 4) / Под ред. Н. Б. Волковой. М., 1982. С. 230 сл.). О чеховском понимании ритмической концепции Белого см.: Чехов. Т. 1. С. 170–172.

С. 125. *...индивидуальности (не личности)...* — Штайнер различает индивидуальность (или высшее «я», воплощающееся в повторных земных жизнях человека) и личность (земное, так сказать, субъективное «я», развитие которого в значительной мере объяснимо влияниями окружения). См.: Штайнер Р. Теософия. Ереван, 1990. С. 45–65; он же. Очерк тайноведения. Ереван, 1992. С. 78–89.

С. 125. *Гармония «верха» и «низа»...* — Т. е. высшего и низшего начал.

С. 125. *...при упраж[е]ниях на шесть тоансов речи (...) an der Gebärde.* — Дополнение и контекст фрагмента 2-й лекции из 1-го письма. См.: Steiner. S. 82–86.

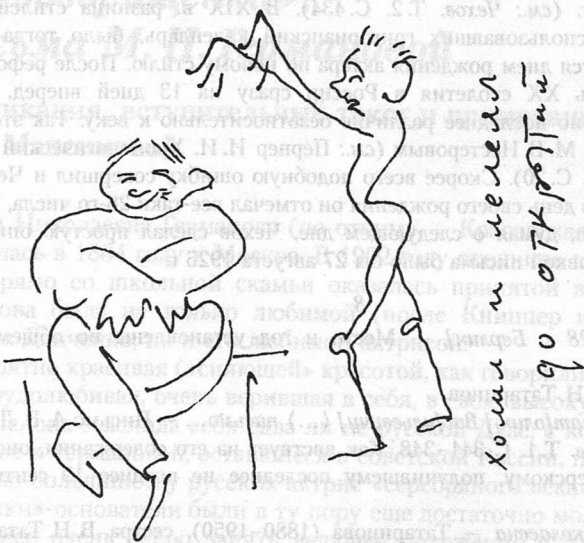
С. 126. *...ä, ö, ü (...) распределяются между «о» и «и».* — См. 3-е письмо.

С. 126. *...Sprachorganismus и в нем — как бы места зарождения букв.* — О локализации звукообразования см. комментарий к словам «На этих i — держись крепко» (3-е письмо).

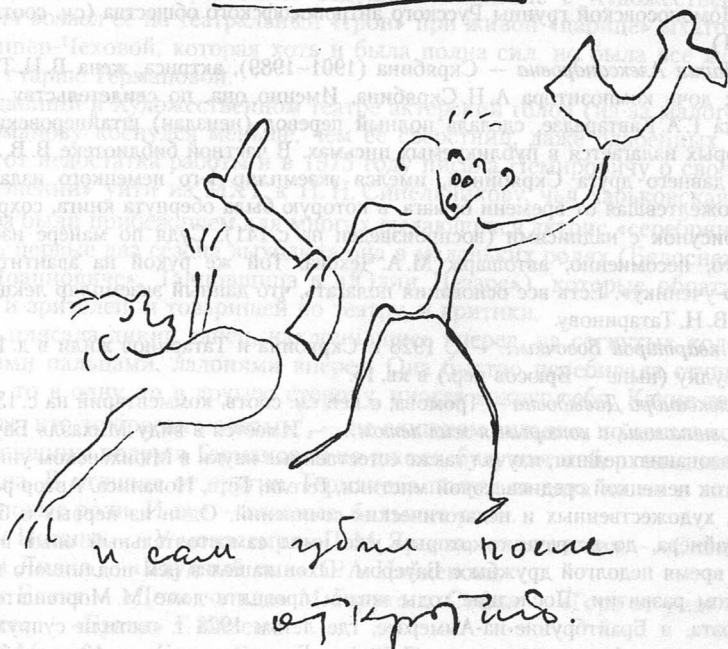
С. 126. *Наденька* — Надежда Александровна Павлович (1895–1980), поэт, переводчик. Совместно с П. А. Аренским работала над сценарием «Дон Кихота» для МХАТ Второго. Отдельные трудности, возникшие в связи с их работой, Чехов обсуждает в письмах к Павлович этого периода. См.: Чехов. Т. 1. С. 320–323, а также: Павлович Н. А. Невод памяти // Человек. М., 1997. № 3. С. 162–171.

С. 127. *Приехать думаю 28-го...* — Сезон в театре открылся 5 сентября. Чехов вернулся в Москву 24-го. См.: Чехов. Т. 1. С. 319.

С. 127. *Ваня* — Иван Николасвич Берсенев (наст. фам. Павлицев, 1899–1951), актер, режиссер.



Хотел и лелеял
до открытий



и сам убили после
открытий.

Михаил Чехов. Автошарж

Надписи: «Хотел и лелеял до открытий», «и сам убили после открытий»

С. 127. *Завтра мое рождение — 35 лет!* — В соответствии с авторской датировкой письма это означает, что Чехов считал днем своего рождения 29 августа. Согласно «Летописи жизни и творчества М.А. Чехова», составленной М.С. Ивановой, он родился по старому стилю 16 августа 1891 г. (см.: Чехов. Т. 2. С. 434). В XIX в. разница стилей составляла 12 дней и в странах, использовавших григорианский календарь, было тогда 28 августа. Именно эта дата и является днем рождения актера по новому стилю. После реформы 1918 г., передвинувшей календарь XX столетия в России сразу на 13 дней вперед, в сознании многих утвердилось именно последнее различие безотносительно к веку. Так это случилось, к примеру, с художником М.В. Нестеровым (см.: Пернер И.И. Хронологический справочник: XIX и XX века. М., 1984. С. 20). Скорее всего подобную ошибку совершил и Чехов. Однако остается возможность, что день своего рождения он отмечал все-таки 28-го числа, — поскольку можно предположить, что, думая о следующем дне, Чехов сделал простую опisku. В этом случае правильной датировкой письма было бы 27 августа 1926 г.

8

С. 127. *13 окт. [1928 г. Берлин].* — Место и год установлены по общему контексту событий.

С. 127. *Вовочка* — В. Н. Татаринов.

С. 127. *...послал и Анат[олию] Вас[ильевичу] {...} письмо...* — Письмо А. В. Луначарскому опубликовано в кн.: Чехов. Т. 1. С. 341–348. Как явствует из его содержания, оно отправлено после письма А. И. Свидерскому, получившему последнее не позднее 19 сентября 1928 г. (см.: Чехов. Т. 1. С. 337).

С. 127. *Надежда Николаевна* — Татаринова (1880–1950), сестра В. Н. Татаринова. Как и брат, член Ломоносовской группы Русского антропософского общества (см. соотв. комментарий на с. 131).

С. 127. *Мария Александровна* — Скрыбина (1901–1989), актриса, жена В. Н. Татаринова, антропософка; дочь композитора А. Н. Скрыбина. Именно она, по свидетельству петербургского историка Г. А. Кавтарадзе, сделала полный перевод (неиздан) штайнеровских лекций, конспект которых излагается в публикуемых письмах. В частной библиотеке В. В. Леонovichа (1924–1998), давнего друга Скрыбиной, имелся экземпляр 1-го немецкого издания курса (с. с. 131). Пожелтевшая от времени бумага, в которую была обернута книга, сохранила нам чернильный рисунок с надписями (воспроизведен на с. 141). Судя по манере изображения и почерку, это, несомненно, автошарж М. А. Чехова. Той же рукой на авантитуле книги написано: «Со-ученику». Есть все основания полагать, что данный экземпляр лекций прежде принадлежал В. Н. Татаринову.

С. 127. *...квартирой Вовочки...* — С 1928 г. Скрыбина и Татаринов жили в д. 12 по Брюсовскому переулку (ныне — Брюсов пер.) в кв. 15.

С. 127. *Александра Давыдовна* — Громова; о ней см. соотв. комментарий на с. 130.

С. 127. *...знакомый, с которым я жил летом...* — Имеется в виду Михаэль Бауер (1871–1929). По образованию педагог, изучал также естественные науки в Мюнхенском университете. Глубокий знаток немецкой средневековой мистики, Гегеля, Гёте, Новалиса. Автор религиозно-философских, художественных и педагогических сочинений. Один из первых и ближайших учеников Штайнера, до встречи с которым уже имел самостоятельный опыт в духовном познании. За время недолгой дружбы с Бауером Чехов нашел в нем подлинного наставника в эзотерическом развитии. Последние годы жизни провел в доме М. Моргенштерн, вдовы известного поэта, в Брайтбрунне-на-Аммерзее, где летом 1928 г. гостили супруги Чеховы. Приведенная актером фраза содержится в письме Бауера к нему от 19 сентября 1928 г. (немецкий оригинал см.: Bauer M. *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Stuttgart, 1997. S. 110).

С. 128. *Подписание контракта к Рейнхардту...* — Не позднее 10 сентября (см.: Чехов. Т. 1. С. 524). Макс Рейнхардт (наст. фам. Гольдман, 1873–1943) — немецкий режиссер, актер.

С. 127. *Ваня* — Иван Николаевич Берсман (наст. фам. Навальский, 1898–1951), актер.