

УДК 7: 792.01

«ЗВУКОПИСЬ» МИХАИЛА ЧЕХОВА КАК ТАЙНОЕ ВЛАДЕНИЕ СЛОВОМ

Титов Юрий Федорович, соискатель, преподаватель кафедры мастерства актера, Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова (г. Москва, РФ). Email: titovdirector@gmail.com

Интерес к творческому наследию актера и режиссера Михаила Чехова, к его методу и отдельным упражнениям заметно возрастает за последние годы. Но существует один весомый аспект в творчестве Михаила Александровича, который и по сей день остается малоизученным среди исследователей творческого пути мастера. Речь идет о таком понятии, как «звукопись» Чехова. Нашей целью является раскрытие сути этого едва уловимого понятия и постижение того, как владение голосом и речью повлияло на создание гениальных образов великого актера, которые восхищают последователей и любителей творчества Михаила Чехова по сию пору. Опираясь на труды выдающегося исследователя и чеховского современника П. А. Маркова, обращаясь к трудам театральных антропологов Э. Барба и Н. Савареze, анализируя множество актерских воспоминаний об игре мастера, мы сможем всецело подойти к изучению звукового построения роли Михаилом Чеховым и понять опорные принципы в создании его бессмертных образов. Также автор статьи обращается к эпохе символизма в лице таких представителей, как А. Белый, Н. Гумилев, Р. Штайнер, сыгравших значимую роль в становлении «звукописи» Чехова. В заключение повествуется о дальнейшей разработке и постижении духовной сущности слова выдающимся режиссером современности А. Васильевым.

Ключевые слова: звукоизвлечение, театральная антропология, онтология слова, эвритмия, голо-соведение, актерская техника.

MICHAEL CHEKHOV'S EUPHONY AS A SECRET PROFICIENCY IN SPEECH

Titov Yuriy Fedorovich, Applicant, Instructor of Acting Department, Boris Shchukin Theatre Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: titovdirector@gmail.com

The interest in Michael Chekhov's oeuvre as well as in his methods and certain exercises has been significantly growing in recent years. However, there exists one substantial aspect in Michael Aleksandrovich's work, that is disregarded and remains unnoticed among the researches of the master's creative development. What is meant here is the notion of Chekhov's euphony. Still this subject hasn't been properly researched whereas it is basic for understanding the formation of a figure of the outstanding actor. Our aim is to reveal the heart of this subtle matter and to comprehend the fact how the use of voice and speech influenced the creation of this great actor's ingenious images which still amaze the followers and admirers of Michael Chekhov's work. In this article special attention will be paid not so much to speech characteristics of master's images but to "the philosophy of sound extraction," to a way of expression of thoughts of the character and performance by means of actor's voice opportunities. After all by definition of Evg. Vakhtangov that "fantastic grotesque" first of all Chekhov expressed on stage by means of a voice and speech. Based on the works of outstanding Michael Aleksandrovich's researcher and contemporary P.A. Markov, turning to works of theatre, anthropologists E. Barba and N. Savarese, analyzing a number of actors' reminiscences of the master's performance we may approach the study of Michael Chekhov's sound composition of the role and understand the basic principles of his immortal images creation. The author of the article refers to representatives of symbolism such as A. Bely, N. Gumilyov, R. Shteiner, who played a significant role in the rise of Chekhov's euphony. The conclusion deals with further development and comprehension of spiritual essence of the word by eminent modern director A. Vasilyev.

Keywords: sound extraction, theatre anthropology, word ontology, eurhythmy, voice maintaining, acting technique.

Литература, посвященная такому явлению русского театра, как Михаил Чехов, появляется перманентно. Имя великого актера упоминается в театральных журналах, пусть с большими интервалами, но выходят книги о нем, примерно раз в пять лет в разных странах обязательно проходят конференции, где вновь и вновь обращаются к наследию Михаила Александровича. Каждый год в разных уголках нашей планеты организуется тот или иной фестиваль, посвященный уникальному актеру, ведутся тренинги, лекции, создаются спектакли... На фоне этого хочется отметить следующую тенденцию у исследователей, обращающихся к творческому наследию Чехова: зачастую авторы акцентируют свое внимание на гениальных пластических, именно пластических, решениях образа великого актера. Меньшее внимание обращается на то, как «звучит» роль у Михаила Александровича, какова характеристика его речи, каково голосоведение актера. Тем не менее, речевая характеристика в творчестве Михаила Александровича занимает не меньшее, а, быть может, большее значение, нежели пластическое выражение роли. Анализ «звукоскрипты» актуален сейчас как никогда ввиду нарастающего интереса к теоретическому постижению метода мастера. Без понимания того, как «звучит» гений Чехова, невозможно полноценно оценить множество аспектов творческого наследия мэтра.

Нашей целью является раскрытие чеховского звукоизвлечения как центробежной силы в создании образа. Между тем интонационный строй роли, тон голоса, манера речи – всего этого мы практически не встречаем в описании ролей мастера, а это составляет особый пласт в творчестве актера. Мало кем из современников было понято это тайное владение словом. К счастью, особым исключением для нас является великий историк и теоретик театра Павел Марков. Он, как никто другой среди современников, изучал актерское дарование Чехова и был одной с Чеховым культуры Серебряного века. В своих трудах П. Марков отмечает особую чеховскую манеру говорить на сцене: «Он внезапно “выпаливает” не слова, а звуки; звук разрыва тесно сомкнутых губ окрашивает речь» [11, с. 23]. Также Марков обращает внимание, что речь Чехова, его слова живут сами по

себе. Критик отмечает колоссальную степень свободы актера, описывая, что сам Чехов или играемый им герой «не волен удержать слова, которые сейчас вот-вот польются из его уст» [11, с. 23]. В свою очередь, Михаил Александрович придавал такому понятию, как «манера говорить», огромное значение. Увлечение «звукоскрипью» родилось в нем практически одновременно с увлечением теософией Рудольфа Штайнера, но об этом чуть позже.

Необходимо отметить, что на сцене у Чехова доведено до предела внимание к значению слова, а также к произносимым звукам. Такое разделение звука на составляющие и поиск в этих составляющих самой сущности персонажа до Михаила Александровича не применялось в театральной педагогике. У Чехова не образ рождает ту или иную интонацию или манеру поведения, а их рождает звук, ритм звука и темп. Именно они предстают «корнеплодом» образа.

Для того чтобы понять антропологические принципы Михаила Чехова и особенно его принцип работы со «звукоскрипью», необходимо обратиться к увлечению актера теософией Рудольфа Штайнера. Его идеи пользовались интересом среди художественной интеллигенции России в 1920-х годах. В разное время Штайнером интересовался и Андрей Белый, который в итоге познакомил Чехова с теософией, и Маргарита Шабашникова, и Максимилиан Волошин, и Велимир Хлебников, и др. Штайнер поставил своей целью раскрыть «тайные» силы и возможности людей. С помощью вымеренных упражнений (занятие медитацией, эвритмией, музыкой и т. д.) он хотел постичь глубинные силы, тающиеся в человеке. Внимание Михаила Чехова к тембровой окраске звука, к звучанию гласных и согласных сродни увлечению поэтов Серебряного века звукоскрипью. В данном направлении работали младшие символисты В. Иванов и А. Белый, акмеист Н. Гумилев, авангардист В. Хлебников. Поэт А. Белый, интересовавшийся фоносемантикой – цветовой символикой звука, утверждал, что в его преломлении звук «А» представляется белым, «Е» – желто-зеленым, «И» – синим, «У» – черным, а звук «О» – ярко-оранжевым. Весь Серебряный век, все экспериментаторы того времени сознательно или

бессознательно занимались тем, что пытались вновь и вновь уловить незримую нить между высшим познанием мира и человеческим бытием:

*Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это – Бог.
Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества.
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.*

Н. Гумилев

Судьбоносной встречей для Чехова явилось его знакомство с Андреем Белым. Михаил Александрович начал интересоваться взаимодействием слова и звука, которым в то время увлекался Белый. Пограничное состояние духа, постижение этого состояния являлось основной тенденцией того времени. XX век, а точнее его первая четверть, – это, как мы видим, кружение вокруг слова. Для Михаила Александровича – это кружение вокруг смыслов, заложенных в текстах, но смыслов не социальных или бытовых, а духовных. От сверхсознательной интуиции Чехов идет к сознательной фиксации слова и через эту фиксацию в звукописи переходит к раскрытию духовной сущности образа. Для мастера звукопись явилась попыткой преодолеть себя, желанием выйти за рамки душевного реализма и способом перейти к реализму фантастическому, духовному, к тому состоянию, которое еще Гоголь описывал следующими словами: «Вдруг стало видимо далеко, во все концы света»¹.

Таким образом, в творчестве Михаила Чехова слово стало ключевым проводником между реальным миром и ирреальным постижением действительности. Именно к фиксированному слову роли Чехов подходит, как к духовной сущности. Его звукопись – это путь познания духовного слова, выявляющего духовную жизнь и сущность персонажа. Подобно чтению молитвы, проговаривание текста происходит без внесения своего личностного «я» в объективный текст Священного Писания – Слова Божия. Служитель церкви не может и не должен «окрашивать» священный текст.

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: 9 т. – М.: Рус. кн., 1994. – Т. 1. – С. 274.

Ему запрещено наполнять текст личностными интонациями. Также и у Чехова текст выступает в роли объективно-сущего понятия, которое нельзя заполнять, «замусоривать» своим личным «я». Идеи Андрея Белого в его создании «Глоссолалий», в котором звук и слово стали проводниками от сознательного к бессознательному, оказали сильнейшее влияние на Михаила Александровича. Мысли и идеи данной поэмы перекликались с идеями физического выражения той или иной буквы и звука в трудах Рудольфа Штайнера. Именно о влиянии Штайнера на методологию Чехова в контексте антропного принципа следует поговорить более подробно.

Будучи молодым актером, Чехов жадно впитывал в себя все то, что было заложено в штайнеровском учении о звуке и слове. В своей книге «О технике актера» великий мастер посредством звука, вслед за А. Белым, старается постичь психологию различных народов мира: «Что живет, например, в звуке русского слова “я”? В нем два звука: слабое “й” в начале и сильное “а” в конце: “йа”. В звуке “й” только слабо намечается для русского человека сила самоутверждения, свойственная этому “й” звуку <...> Как бы сильно, упорно, настойчиво не произносил русский человек свое “я”, он все же только усилит “а”, раскрывающее его душу познанию высшего» [14, с. 195–196]. Попытка углубленного понимания звука отсылает нас к эвритмическому искусству. Если говорить буквально, то эвритмия – это звук, выраженный в движении. Это новый вид пластического искусства, зародившийся в 1912 году благодаря Штайнеру. Эвритмия явилась попыткой человеческого «я» проникнуть в эфирные, духовные сферы человека. В свою очередь, чеховское изучение законов эвритмии постигалось мастером благодаря его уникальной фантазии.

Один из очевидцев гениальной игры Михаила Александровича во время его выступлений в Польше отмечает умение Чехова расщеплять текст роли на атомы. Об игре мастера в рассказе А. П. Чехова «Ведьма» мы можем прочитать следующее: «Он разгрызает слова, дробит их, придает смысл каждой литере – высказывается не столько содержанием слов, сколько способом их выговаривания. Дикция его так утонченна, так обдуманна в каждом пунктуационном движении,

что доходит до изощренности – и извращенности» [13]. Со временем Чехов настолько овладел техникой работы со звуком и словом, что, подобно виртуозу, играющему на музыкальном инструменте, Михаил Александрович смог играть на своих голосовых связках. «Он взвешивает их во рту, давит, задерживает, превращает в звуки – хриплые, шипящие, свистящие» [13], – пишет критик. Постигая учение об эвритмии, актеру потрясающе удавалось выразить на сцене то, что, казалось бы, не поддавалось сценическому воплощению.

Штайнер считал, что человеческий язык является отголоском божественного слова, именно поэтому он делал акцент на универсальном качестве звука и его межкультурном происхождении. Основоположник антропософии стремился найти такую систему движения тела, которая могла бы сделать понятным данное качество и свойство звуков. Слова и речь рассматривались как звуковая и ритмическая основа, которой можно было предать телесное выражение. Сила слова теперь зависела не от силы диафрагмы, а от степени его прочувствованности. На репетициях с актерами во МХАТ-2 Чехов начинает с помощью жестов «читать» сонеты Шекспира и произведения Пушкина. Когда же он преподает в Англии, в Дартингтон Холле, то еще больше погружается во взаимосвязь звука и движения и постоянно развивает свои упражнения. Он даже приглашает в Дартингтон Холл ученицу Штайнера Алису Кроутер, которая рассказывает его ученикам, что «через звучание гласных можно огню, горящему в нас, позволить выйти на свободу. Мы освобождаемся от эмоции через гласные звуки, но нести эмоции должны согласные <...> Гласные выражают субъективность, согласные отражают внешний мир» [18, с. 176].

Интересным окажется и то, что в зарубежный период творчества Михаила Александровича критики, говоря о его сценической игре, станут отмечать необязательность перевода текста, про-

износимого мастером со сцены. В его игре смысл слов имел второстепенное значение, во главе же находилось чувственное постижение ритма слова и звука. Смысл слов постигался не с помощью усилия мысли, а благодаря общему восприятию мимической, звуковой и жестовой целостности актера. Сам Чехов часто отмечал среди своих учеников, что необходимо думать движениями, а не словами. До конца жизни он интересовался изучением взаимосвязи звука и жеста, неустанно совершенствовал собственный актерский метод, а будучи в Америке именно на этой проблематике останавливался более подробно.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что работа над тайным владением слова продолжается и в XXI веке. Театральные опыты такого режиссера, как Анатолия Васильева, по праву являют собой продолжение изучения звукописи. Васильев вслед за Михаилом Александровичем занимается онтологией слова. Он стремится перейти от психологизации слова к его духовной сущности. Опыты режиссера в спектаклях по произведениям Пушкина «“Дон Жуан, или Каменный гость” и другие стихи» (1998), «Моцарт и Сальери» (2000) особенно ярко выражают приверженность Васильева к изучению тайных смыслов слова, где слово помещается в лабораторию творческих изысков. Тенденцию онтологического восприятия слова можно выделить и в знаковых для режиссера спектаклях «Плач Иеремии» (1996) В. Мартынова и «Диалоги» (1988) Платона. В дальнейшем увлечение словом привело режиссера к собственной творческой лаборатории, где он воспитал плеяду учеников, по сей день продолжающих дело мастера. Подводя итоги, можно заключить, что работа над изучением такого понятия, как «звукопись», продолжается вслед за театральными антропологами, и, быть может, в скором времени мы станем свидетелями новых открытий в этой интереснейшей области.

Литература

1. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2010. – 320 с.
2. Билинкис Я. С. Феномен Михаила Чехова // Непокоренное искусство: О процессе художественного развития. – Л.: Совет. писатель, 1991. – С. 294–308.
3. Васильев А. А. О физическом действии и других секретах [Электронный ресурс] // Сайт «Зеркало сцены». – URL: <http://lib.vkarp.com> (дата обращения: 13.05.2014).
4. Васильев А. А. Хроника 14-го числа // Искусство кино. – 1999. – № 6. – С. 130–147.

5. Иванов В. В. От реатеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века: закономерности развития / под ред. А. В. Бартошевича. – М.: ГИТИС, 2003. – С. 125–144.
6. Иванова М. С. Михаил Чехов – жизнь и творчество. – М.: Театр. ин-т им. Б. Щукина, 2015. – 88 с.
7. Калужских Е. В. Значение эвритмии в технике актера по М. Чехову // Культура – искусство – образование: Новые аспекты синтеза теории и практики. – Челябинск: ЧГАКИ, 2006. – С. 134–138.
8. Кириллов А. А. Экцентрик Духа // Антракт. – 1991. – № 8. – С. 6.
9. Кухта Е. А. Театральная антропология, как ее понимает Эуженио Барба [Электронный ресурс] // Петерб. театр. журн. – СПб., 2002. – № 2 [28]. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/teachers-28/teatrnaya-antropologiya-kakponimaeteeuzheniobarba> (дата обращения: 13.05.2014).
10. Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В. А. Громову / вступ. текст В. В. Иванова; публ. С. В. Казачкова и Т. Л. Стрижак; коммент. С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак и В. Г. Астаховой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: ист. альм. / ред.-сост. В. В. Иванов. – М.: Эдиториал УРСС, 2006. – Вып. 2. – С. 85–142.
11. Любимов Б. Н. Театральные течения: сб. ст. – М.: ГИТИС, 1998. – 343 с.
12. Марков П. А. Михаил Чехов // Марков П. А. О театре. – М.: Искусство, 1974. – Т. 2. – С. 298–307.
13. Осинская К., Осинский З. Михаил Чехов в Польше [Электронный ресурс] // Сайт «Новая Польша». – URL: <http://www.novpol.ru/index.php?id=1701#przyp13> (дата обращения: 09.02.2014).
14. Чехов М. А. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1995. – Т. 1. – 2-е изд. испр. и доп. – 542 с.
15. Чехов М. А. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1995. – Т. 2. – 2-е изд. испр. и доп. – 588 с.
16. Чехов М. А. Я готовлюсь к принятию новой будущей техники // Петерб. театр. журн. – СПб., 1995. – № 7. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/7/in-opposite-perspective-7-2-7-archive/yagotovlyus-kprinyatiyu-novoj-budushhej-tehniki> (дата обращения: 21.09.2014).
17. Чехов М. А. Уроки для профессионального актера. На основе записей уроков, собранных и составленных Д. Х. Дюпре. – М.: ГИТИС, 2011. – 165 с.
18. Meerzon Y. The Path of a Character. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. – 338 p.

References

1. Barba E., Savareze N. *Slovar' teatral'noy antropologii. Taynoe iskusstvo ispolnitelya [Dictionary of the theatrical anthropology. Secret art of the performer]*. Moscow, Actor. Director. Theater Publ., 2010. 320 p. (In Russ.).
2. Bilinkis Ya.S. Fenomen Mikhaila Chekhova [Michael Chekhov's phenomenon]. *Nepokorennoe iskusstvo: O protsesse khudozhestvennogo razvitiya [Unsubdued art: About process of art development]*. Leningrad, Soviet writer Publ., 1991, pp. 294-308. (In Russ.).
3. Vasilyev A.A. *O fizicheskom deystvii i drugikh sekretakh [About physical action and other secrets]*. (In Russ.). Available at: <http://lib.vkarp.com> (accessed 13.05.2014).
4. Vasilyev A.A. Khronika 14-go chisla [Chronicle of the 14th]. *Iskusstvo kino [Art of the film]*, 1999, no. 6, pp. 130-147. (In Russ.). Available at: <http://kinoart.ru/archive/1999/06/n6-article19> (accessed 17.05.2014).
5. Ivanov V.V. Ot reateatralizatsii teatra k teatral'noy antropologii [From a reateatralization of the theatre to theatrical anthropology]. *Teatr XX veka: zakonmernosti razvitiya [Theatre of the XX century: regularities of development]*. Moscow, GITIS Publ., 2003, pp. 125-144. (In Russ.).
6. Ivanova M.S. *Mikhail Chekhov – zhizn' i tvorchestvo [Michael Chekhov – life and creativity]*. Moscow, The Boris Schukin Theatre Institute Publ., 2015. 88 p. (In Russ.).
7. Kaluzhskikh E.V. Znachenie evritmii v tekhnike aktera po M. Chekhovu [The meaning of eurhythmy in the actor technique according to M. Chekhov]. *Kul'tura – iskusstvo – obrazovanie: Novye aspekty sinteza teorii i praktiki [Culture – art – education: New aspects of synthesis of the theory and practice]*. Chelyabinsk, CHGAKI Publ., 2006, pp. 134-138. (In Russ.).
8. Kirillov A.A. Ekssentrik Dukha [Eccentric of the spirit]. *Antrakt [Interval]*, 1991, no. 8, p. 6. (In Russ.).
9. Kukhta E.A. Teatral'naya antropologiya, kak ee ponimaet Euzhenio Barba [Theatrical anthropology as Eugenio Barba understands it]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [St. Petersburg theatrical magazine]*, 2002, no. 2 (28). (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/28/teachers-28/teatrnaya-antropologiya-kakponimaeteeuzheniobarba> (accessed 13.05.2014).
10. Lektsii Rudol'fa Shtaynera o dramaticheskom iskusstve v izlozhenii Mikhaila Chekhova. Pis'ma aktera k V.A. Gromovu [Rudolf Steiner's lectures about drama art in Michael Chekhov's statement. Letters of the actor to V.A. Gromov]. *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka: Istoricheskiy al'manakh [Mnemozina: Documents and facts from the history of Russian theatre of the XX century: Historical almanac]*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2006, iss. 2, pp. 85-142. (In Russ.).

11. Lyubimov B.N. Teatral'nye techeniya [Theatre directions]. *Sbornik statey [Collection of articles]*. Moscow, GITIS Publ., 1998. 343 p. (In Russ.).
12. Markov P.A. Mikhail Chekhov. Teatral'nye portrety [Michael Chekhov]. *O teatre [About theatre]*. Moscow, Art Publ., 1974, vol. 2, pp. 298-307. (In Russ.).
13. Osinskaya K., Osinskiy Z. *Mikhail Chekhov v Pol'she [Michael Chekhov in Poland]*. (In Russ.). Available at: <http://www.novpol.ru/index.php?id=1701#przyp13> (accessed 09.02.2014).
14. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie [Literary heritage]*. Moscow, Art Publ., 1995, vol. 1. 542 p. (In Russ.).
15. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie [Literary heritage]*. Moscow, Art Publ., 1995, vol. 2. 588 p. (In Russ.).
16. Chekhov M.A. Ya gotovlyus' k prinyatiyu novoy budushchey tekhniki [I prepare for acceptance of new future technique]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal [St. Petersburg theatrical magazine]*, 1995, no. 7. (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/7/in-opposite-perspective-7-2-7-archive/yagotovlyus-kprinyatiyu-novoj-budushhej-texniki> (accessed 21.09.2014).
17. Chekhov M.A. *Uroki dlya professional'nogo aktera. Na osnove zapisey urokov, sobrannykh i sostavlennykh D.Kh. Dyupre [Lessons for the professional actor. On the basis of records of the lessons collected and made by D. Dupre]*. Moscow, GITIS Publ., 2011. 165 p. (In Russ.).
18. Meerzon Y. *The Path of a Character*. Frankfurt am Main, Peter Lang Publ., 2005. 338 p. (In Engl.).