

МИХАИЛ ЧЕХОВ

И РУССКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

К 100-летию великого актера

Владислав Иванов

Театр

КОГДА ИНОГДА искусство Михаила Чехова связывают с каким-либо направлением философской мысли, то упоминают об антропософии.

Сегодня же меня интересует другая, быть может неожиданная, тема. По моему убеждению, в решающий момент творческой и духовной биографии Михаил Чехов не только соприкоснулся с проблематикой русского экзистенциализма, но и с самим способом умствования, основанным на единстве философствующего и философствования, созерцателя и созерцаемого.

Еще в 1922 году критик с неприязненной пронизательностью сформулировал: «Чехов символизирует сумятицу русской души, попавшей в горнило истории. Он не представляет эту душу, как делали до него в Художественном театре. Он сам ее воплощает. Его искусство — поиски выхода. Он не может быть повелителем, ибо он в метафизическом смысле не владеет сам собой. И когда мы чувствуем, что он не играет, а ищет себя, нам его жалко. Но это не дар, а проклятие».

Действительно, искусство Чехова явилось альтернативой «отражающему» искусству. Взламывание привычных перегородок между человеческим и артистическим вело от существования в роли к экзистенциальному вопрошанию, к «поискам выхода».

Судя по всему, Чехов не читал ни Шестова, ни Бердяева, но он читал те же книги, что и они (от Маркса и Дарвина до Ницше), дышал тем же воздухом, задавался теми же вопросами. Вернее, и философы, и актер научились у Достоевского задавать вопросы в самой последней и острой форме.

Николай Бердяев объяснял это так: «По Достоевскому можно изучать наше своеобразное духовное строение. Русские люди, когда они наиболее полно выражают своеобразные черты своего народа, — апокалиптики или нигилисты. Это значит, что они не могут пребывать в середине душевной жизни, в середине культуры, что дух устремлен к конечному и предельному».

В этих словах я нахожу отнюдь не исчерпывающую характеристику «русского характера». Так, Художественный театр, столь русский по своей природе, укоренен именно в середине культуры, в середине душевной жизни. Но Бердяев точно определил то мироучастие, ту устремленность человеческого духа, которые властно обнаружили себя в культуре 10—20-х годов. Именно «конечное и предельное» (я бы добавил: бесконечное и запредельное) стали материалом искусства.

В автобиографии Михаила Чехова можно найти следующее признание: «Мое душевное единство стало распадаться, и я получил некоторый доступ к самому себе». Эти поразительные слова говорят о том, что душевное единство может оказываться препятствием на пути человека к самому себе. Истина раскрывается в боли, в болезни...

И буквально на тех же страницах можно найти впечатляющий анализ «ощущения и даже предощущения целого» как условия творческого акта, без которого невозможна подлинная игра. Таким образом, искусство, создающее целостный образ утраченного единства, приобретает статус экзистенциального фактора.

Тема боли и болезни входит в самую суть экзистенциализма, определяет единство философии и философствующего. Отсюда настойчивый интерес Шестова и Бердяева к мировоззренческим и психическим кризисам Достоевского, к «арзамасскому ужасу» Льва Толстого, ко всякому окологрешному опыту.

...Шестова неотвратно преследовал пример с кирпичом, который сорвался с домового карниза, падает на землю и уродует человека. Как соотносить случайное падение кирпича с изуродованным человеком? «Со слу-

чаем жить нельзя» — вот его вывод.

Многие страницы из автобиографии Чехова можно давать параллельно шестовским рассуждениям. Приведу лишь некоторые примеры: «Случай как тяжкий кошмар преследовал меня повсюду. Стройная система идей исторического материализма также не спасала меня от случая».

Бессмыслица случая до определенного момента была неотделима от бессмыслицы страдания, была ее синонимом. Выход Михаил Чехов нашел в том, что «теоретическая мысль о бессмыслице страдания вне меня превращалась в ощущение смысла страдания во мне».

Какой же плод принесло «страдание души»? Можно сказать, что Михаил Чехов выстрадал новый взгляд, освободился от «презрения к человеку» как «потомку обезьяны». Этот взгляд можно было бы назвать новым спиритуализмом.

Знаком того, что болезнь начала отступать, стало возвращение Михаила Чехова в Первую студию, где он сыграл Эрика XIV в пьесе Стриндберга.

Можно сказать, что Чехов сыграл по Льву Шестову, настолько полно театральная тема совпала с философской темой. Страдания «бедного Эрика» были взвешены «на весах Иова».

Чеховский герой поставлен судьбой «между двух миров» — между миром дворца и миром простых людей, между «мертвыми» и «живыми». Это место оборачивается западней, где невозможно обмануть себя надеждой. Здесь открывалось то, что Шестов называл «откровениями смерти». Герой являл собой квинтэссенцию страдания. Неизбежная и скорая гибель вызвала приступы такой душевной боли, которая не имела аналогов в мировом театре.

В Эрике XIV жили тот же ужас и тот же порыв, которые заставляли Шестова, по его признанию, «до изнеможения колотиться головой об стену». Однако у этого ужаса были и свои неповторимые оттенки. От мира придворных Эрик убегал к простым людям, но здесь его настигал страх толпы.

...Страх толпы явился к Михаилу Чехову, как болезнь, чтобы впоследствии стать темой искусства. Напомним то место автобиографии, где Чехов описывает, как в антракте он подошел к окну: при виде толпы на площади его обуял такой ужас, что он прямо в гриме и театральном костюме бросился бежать из театра.

Но страшная правда жизни была переведена на легкий, «танцующий» театальный язык. В лице Михаила Чехова таилась завораживающая двойственность. Поэт Михаил Кузмин так описывал ее: «Страшный и упоительный вместе с тем грим, лицо, от которого трудно оторваться и которое пугает пленяя».

Но в игре Чехова присутствовала особенность, которая, в конечном счете, выводила актера за пределы шестовского мироощущения.

Любовь, как известно, не входила в число экзистенциалов Шестова. В его умонастроении ей просто не было места. Тогда как для Михаила Чехова любовь является универсальной субстанцией, которая пронизывает все уровни его театрального существования. Повторю слова критика о том, что Чехов «творил не раздерганный, а целый образ, в котором светится любовь, а припадки злости и гнева — только отражение душевной муки» (Зин. Венгерова).

Любовь определяла даже технологию актерского искусства. Чехов доверчиво признавался в актерских «хитростях». «Я имею особый прием, состоящий в том, что путем ряда мыслей я вызываю в себе любовь к публике и на фоне этой любви могу в одно мгновение овладеть образом роли». Обращает на себя внимание тот факт, что любовь приходится вызывать «особым приемом», то есть любовь не переполняет актера изначально. И тем не менее она оказывается подлинником, а не имитацией.

Чехов часто повторял пушкинские строки: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» И задавал вопрос:

«Почему к жертве?» Сам же на него и отвечал: «Потому что отдать себя вдохновению и через вдохновение публике, духу времени, эпохе и т. д. — значит принести жертву».

Сейчас же мне хотелось сказать только о том, как тема жертвы отозвалась в ролях. Эрик ощущает себя принесенным в жертву неведомыми и фатальными силами. Тогда как Гамлет, сыгранный в 1924 году, приносит себя в жертву. Различие свидетельствует о глубокой экзистенциальной перипетии.

Тема «человека между двух миров» трансформировалась в тему «Человека, переживающего Катаклизм».

В конечном итоге Михаил Чехов нашел ответ на вопрос, который задавал в одном из писем, когда его «Гамлет» еще только замыслился: «Что вышло для Гамлета из того, что он встретился с Духом? Неужели только то, что он узнал, кто убийца?». Гамлету открывалось, что мир Двором не исчерпывается, что существуют другие сферы, где полномочен и властен Дух. И это знание превышало меру человеческих сил.

Он отвечал друзьям невольно, с трудом пробираясь через душевный хаос. На вопрос «Где вы, принц?» чеховский герой недоуменно переспрашивал «Я?», «Он сам не знает, где же он... И вдруг, точно найдя самого себя, с изумлением открывает, что вернулся из другого мира: «Здесь!!!» (Т. Шанько).

Для Гамлета «Я» и «Здесь» теряли свой привычный смысл превращались в проблему, которую нужно решать заново.

Так, истолкованная встреча оказалась решающей для спектакля. В ней определился тот уровень трагического, который остался недоступен в «Эрике XIV»: «Зачем же я связать рожден?» — острейший момент осознания миссии. Моление о чаше. Гамлет принимает свой Крест» (протоколы репетиций).

Актер снова и снова показывал, каким мучительным стало для его героя «принятие миссии». Не радость прямого, открытого деяния, но мука, почти нестерпимая, сопутствовала ему. Он действовал, наступив себе на сердце. Был задавлен возможностями, ни одна из которых не могла вместить его в полный рост. Будешь действовать — погибнешь. Не будешь действовать — сгниешь. Принять миссию можно только ценой жестокого самоотречения. Отказаться от нее — утратить себя вовсе. Убийством он заведомо связи времен не восстановит. Но и принять зло как неодолимую лачность он не в состоянии. Действие Гамлета мало что может изменить, но и не действовать он не может. Он жертвовал жизнью, чтобы вернуть ей значение.

Его поступок временами была неверной, срывающейся. Его рука, сжимающая рапиру, дрожала. Качество его активности вызывало иронию тех, кому по нраву был более уверенный и нарядный героизм. Оружие чеховскому герою вручила судьба, не спрашивая, прочел ли он школу фехтования. К действию был призван тип человека, после уступавший сферу поступков худшим людям.

Гамлет полагался не на логику, не на здравый смысл, а на способность интуитивного постижения. Он поступал вопреки резонам житейской мудрости. Утрачивая «темной фундаментом» герой обретал новое мировосприятие.

Несмотря на то, что Гамлет противостоял гротесковому Злу, Михаил Чехов раскрывал в нем не психологию обиды, а психологию вины. Его истолкование прямо соотносится с пафосом Николая Бердяева: «Искушение — ответ на мук вины. Возрождение и преображение — путь свободы. Злобный бунт — ответ на мук обиды. <...> От безмерной обиды рождается злоба, а от безмерной вины рождается любовь».

Театральный экзистенциализм Михаила Чехова позволял человеку черпать силы в своей слабости. Внутренний голос одновременно оказывался и голосом свыше.

209