

Михаил Александрович Чехов — гордость и слава русской культуры — прожил жизнь внешне яркую и счастливую, но исполненную внутреннего трагизма. Наверно, самое страшное для талантливого, тем более гениального человека и тем более для актера — оказаться вне Родины, языка, зрителя «Чем дальше от русской границы, тем тоскливее становится русскому актеру», — скажет Чехов еще в самом начале эмиграции. 28 августа исполняется 100 лет со дня рождения замечательного русского актера. Наш рассказ — о его судьбе.

Лит. Россия. — 1991. — 30 авг. — С. 16

ВЕЛИКИЙ ЛИЦЕДЕЙ

Любимый ученик К. С. Станиславского, Михаил Чехов шестнадцать лет играл на сцене Художественного театра, пять лет возглавлял МХТ-2-й, занимался педагогической деятельностью в созданной им Чеховской студии, вслед за своим учителем разрабатывал систему актерской техники. По свидетельству очевидцев, Станиславский, прослушав юного Чехова, сказал: «Племянник Антона Павловича Чехова Миша Чехов — гений». В 1912 году он был зачислен в Художественный театр, а уже в 1918-м стал знаменитым. «Чехов — наша самая радостная надежда, и русский театр должен нежно хранить его чудесный талант», — писала пресса в те годы.

Его называли актером-легендой. Природа его дара оставалась загадочной, а перевоплощение было столь полным, что подыскать этому какое-то разумное объяснение современники не брались. «Непостижимый», «гениально» — вот те слова, которые произносились обычно после очередного его спектакля. Его образы завораживали, терялось ощущение времени, пространства и собственного бытия. Творилась магия абсолютной слиянности сцены и зала, о чем мы, сегодняшние зрители, не имеем даже смутного представления.

Каждая роль Чехова была сенсацией, триумфом. Пожалуй, ни один актер Художественного театра (а мы знаем, что там были первоклассные актеры) не имел такого оглушительного успеха. Михаил Чехов обладал ярчайшим трагикомическим даром. Гротесковость его образов, доходящая порой до абсурда, многочисленные смешные трюки, все новые и новые сценические находки сменялись в его игре глубоким, истинным драматизмом, пронзительной человечностью. Роль Кобуса в «Гибели «Надежды» Гейермана в Первой студии МХТ была почти что фантастичной. Он играл не просто старика, а, как утверждала М. О. Кнебель, — «образ старости», причем старение Кобуса происходило на глазах у зрителей, и к концу спектакля ему было уже лет 120, не меньше. Совершенно лысая голова, белесые глаза, невообразимый по смелости грим, какая-то противоестественная походка — все это, казалось, могло увести актера далеко от сценической правды. Секрет же чеховской игры в том и состоял, что она никогда не переступала этой невидимой грани, за которой терялась бы живая реальность. Творческая смелость нередко позволяла ему доводить свои образы до той пограничной черты, за которой могло бы уже последовать разрушение эстетики. К счастью, Чехов обладал абсолютным чувством правды, актерская и человеческая интуиция никогда его не подводила, а полное доверие к собственному воображению и фантазии было тем «чужеземным цветом», которое «как мощный порыв несло меня сквозь все трудности и опасности актерского пути».

Роли шли одна за другой: трогательный ветхий старик Калей в «Сверчке на печи» Диккенса, смешной и трагичный Фрибэ в «Празднике мира» Гауптмана, нелепый Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шек-

спира, который заставлял так хохотать Шалыпина, что ему становилось дурно, наконец, Эрик в «Эрике 14-м» Стриндберга, сыгранный Чеховым в 1921 году. Эрик ничем не напоминал прежних чеховских персонажей, в этой роли актер выходил уже на простор чистой трагедии, метафизических озарений, тех попыток проникновения в тайны жизни и смерти, которые были свойственны ему всю жизнь. Страдания Эрика, оказавшегося «между двух миров», как бы предвосхищали будущий образ, созданный гениальным мастером, — образ Гамлета, смерть которого в конце трагедии являла собой высочайший символ духовного рождения.

Если говорить о самой блистательной роли Чехова, имевшей потрясающий успех, то это, конечно, Хлестаков в «Ревизоре» Гоголя. Говорили о беспрецедентном прочтении образа, о том, что впервые за восемь десятилетий сценической истории «Ревизора» на русской сцене явлен наконец-то тот Хлестаков, о котором писал Гоголь. «Смотрите Чехова, и вы узнаете, что хотел сказать Гоголь», — передавалось тогда из уст в уста.

Сам Константин Сергеевич Станиславский, проходивший с Чеховым роль, как зачарованный сидел в зрительном зале, дивясь все новым и новым находкам своего гениального ученика. «Кажется, все возможности исчерпаны, чтобы выразить все мыслимые переживания ничтожной душонки, но каждую минуту новые детали вносят новые штрихи, и нет конца этому разнообразию, этой неистощимой изобретательности, этой вдохновенной импровизации...» — писал «Экран» в 1921 году.

Все те, кому выпало великое счастье видеть Михаила Чехова на сцене, говорили о нем как о сверхактере. Что же все-таки рождало подобное ощущение, в чем виделась разгадка его феноменальности? Быть может, в сочетании исключительного, виртуозного, непревзойденного мастерства с беспредельной человечностью? Это был удивительно добрый человек, от него шли токи доброжелательности и той высокой духовности, которая отличает художника огромного дарования. Внешне невзрачный, невысокого роста, очень худой, курносый, он поражал окружающих особым взглядом бездонных лучистых глаз. Прекрасно сказал о Чехове его друг и единомышленник Андрей Белый: «Его можно сравнить лишь с красотою Кавказа». Как тут не вспомнить с благодарностью об удивительном чеховском роде, давшем миру двух гениальных людей — писателя и актера! До нас дошло прозорливое письмо Антона Павловича Чехова о своем четырехлетнем племяннике. В 1895 году он пишет сестре Маше: «Третьего дня я обедал у Александра (...) Его сын Миша удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блещит нервность. Я думаю, что из него выйдет талантливый человек». Природа их таланта была схожа: та же беспредельная доброта, мудрость, неподражаемый юмор и безупречность стиля. Мастерство обоих почти не поддается анализу, настолько оно прозрачно и по-мощартовски легко. Недаром так любил Ми-

хаил Чехов читать и играть чеховские рассказы, где даже в самой пустячной сценке умудрялся выходить к раздумьям о человеке. Именно здесь во всей полноте проявлялся его трагикомический дар — дар, надо сказать, вообще редчайший. Известно, что немало в мире было больших драматических актеров, меньше трагических и совсем мало трагикомических.

При поступлении в Художественный театр Чехов был захвачен деятельностью Станиславского, Вахтангова и Сулержицкого по разработке закономерностей актерской техники. Он включился в эту работу с огромным интересом, со свойственной ему страстностью. Позже, уже в эмиграции, он напишет книгу «О технике актера», которая пользовалась большой популярностью среди зарубежных актеров. «Многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мною и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве», — скажет Чехов, оглядываясь назад.

Художественные искания и Станиславского, и Чехова исходили из общего понимания того, что искусство актера определяется глубиной внутреннего перевоплощения. В этом смысле они оба шли в русло исконно русской театральной традиции,

когда Первая студия МХТ преобразовалась во 2-й Художественный театр. Чехов был во главе дирекции и художественным руководителем.

Его, как режиссера, глубоко волнуют этические проблемы, он мечтает о коллективе единомышленников, говорит вновь и вновь о том, что театр никогда не встанет на верный путь, если не избавится от разлагающего влияния наемных работников, предостерегает от мертвящего конструктивизма и формализма, входящих в моду. К великому сожалению, Чехову так и не удалось за всю жизнь создать тот театральный коллектив, который виделся его воображению, хотя с большой настойчивостью он добивался этого и за рубежом. Несмотря на то, что МХТ-2-й считался одним из лучших театров Европы, многое Чехова творчески не удовлетворяло в нем, работать становилось все труднее, все настойчивее проникали влияния извне, беднее и беднее становилась духовная жизнь вокруг. В 1928 году Чехов решает уйти из МХТ-2-го, объяснив это свое решение в письме к коллективу театра тем, что ему неинтересно оставаться лишь актером, играющим ряд ролей, что его «может увлечь и побуждать к творчеству лишь идея нового театра в целом и идея нового театрального искусства». Чехов просит Нар-

та и художественных исканий. Именно тогда он стал настойчиво думать о будущем театре, ином, обновленном, о том, что русский актер будет первым, кто захочет новой правды на сцене, именно потому, что характерной чертой русского актера, по его твердому убеждению, является стремление как можно глубже заглянуть в человеческую душу. «Будущий театр станет настолько мощным, что обретет художественное право и возможность ставить и разрешать значительные вопросы морали и касаться самых глубоких тем человеческого бытия».

Масштаб его личности и дарования был таковым, что наряду с Щепкиным и Станиславским он мог бы стать реформатором русской сцены, продолжателем великой театральной психологической школы, сложившейся в России иначе. С полной уверенностью можно сказать, что не произошёл бы тогда у нас этот чудовищный разрыв русской театральной традиции, который мы теперь с таким трудом пытаемся осмыслить. Интересно то, что сегодняшние жгучие и животрепещущие проблемы театра были увидены и обдуманы Чеховым еще шестьдесят лет назад. К нашему великому изумлению, он оказался сегодня современнее всех нас, в слепоте своей продолжающих совершать прежние ошибки. Его слова звучат как предупреждение, как помощь нам и совет.

Размышляя о театре, он всегда выходил к серьезным раздумьям о жизни вообще, о ее законах и тайнах. «Только тот театр сможет выйти из этой катастрофы и стать нужным и серьезным звеном в нашей культуре, который, потеряв покой, осознает, что он существует для того, чтобы в гармоническом сочетании с наукой и религией вести борьбу против разрушения и омертвения, охвативших всю нашу жизнь — внешнюю и внутреннюю» («Пути театра», 1931 г.). Чехов призывает всех нас быть активными, ибо «разрушительные импульсы жизни теряют свою силу в тот момент, когда они узаны и раскрыты». Слова эти и загадочны, и предельно ясны, так же, как загадочным и предельно ясным в своем творчестве был их автор.

Оказавшись за рубежом, Чехов с сожалением обнаружил, что, за редким исключением, здесь процветают коммерческое искусство, утилитарный подход к высоким духовным вопросам и что грубая зрелищность все настойчивее захватывает сцену. В создании обновленного русского театра он продолжает видеть свою миссию и за рубежом. В Париже он пытается создать русскую труппу. Было даже учреждено Общество друзей Театра Чехова, в почетный комитет которого входили Макс Рейнгард и Сергей Рахманинов, но за недостатком средств идея эта лопнула. Чехов пробует играть в Берлине и Вене в постановках Макса Рейнгарда, выучивает для этой цели немецкий язык, играет по-прежнему блестяще, но отсутствие исконно русской театральной атмосферы не может не влиять на его настроение: «С тоской и нежностью вспомнил я далекий, любимый МХТ с его атмосферой. Станиславского, на цыпочках ходящего за кулисами. Немировича-Данченко, всегда строгого, но такого доброго и ласкового в дни генеральных репетиций, трепет и волнение актеров и особую, незабываемую тишину этого единственного в мире театра».

В 1932 году от директоров Латвийского государственного театра и театра Русской драмы Михаил Чехов получает приглашение на постоянную работу в качестве режиссера и актера. Он принимает предложение и в течение двух лет ведет громадную творческую работу не только в этих театрах, но и в Литовском государственном театре в Ковно (Каунас), а также возглавляет вновь учрежденные при Союзе латышских актеров театральные курсы. Кроме того, в Ковно с актерами Литовского театра ведет курс по технике актерского мастерства, а в Риге при школе открывает также спецкурс (семинарий) для профессиональных актеров, желающих пополнить и освежить свои театральные знания. В Прибалтике Михаилом Чеховым были поставлены «Гамлет», «Эрик 14-й», «Смерть Иоанна Грозного», «Двенадцатая ночь», «Ревизор», «Потоп», «Село Степанчиково». На сцене Латышской Национальной оперы им была осуществлена постановка оперы Вагнера «Персифаль». Это был первый опыт Чехова — оперного режиссера. Эксперимент удался блестяще, несмотря на тяжелейшую стенокардию, которой он заболевает во время работы над оперой. «На сцене Национальной оперы мы уже давно не видели столь тщательную, артистически серьезно отработанную, сценически блестяще выполненную оперную постановку», — писали рецензенты того времени. Надо сказать, что в Прибалтике до сих пор помнят о Михаиле Александровиче Чехове, о его большом вкладе в прибалтийскую театральную культуру. В 1934 году в Латвии произошел фашистский переворот с установлением военной диктатуры. Началась трав-

ля в театре, в газетах, где его обвиняли в «коммунистической тенденциозности и агитации». И как советский подданный он вынужден был покинуть страну.

Последовавшее вскоре турне в Америку принесло Чехову славу и высокую оценку критиков, которые провозгласили его блестящим и высокоодаренным артистом. В результате этого турне он получил приглашение организовать театральную школу в Дартингтон-холле в Англии, крупном художественно-артистическом центре. По замыслу создателей Центра, супругов Элмхерст и самого актера, Театр Чехова должен был из студии и школы постепенно превратиться в постоянную труппу. Чехов вновь возобновляет попытку (в который раз!) создать коллектив единомышленников, актеров и режиссеров нового типа, несущих моральную ответственность за то, что рождается в душах зрителей. Он читает лекции о технике актера (выучив теперь и английский язык), о необходимости развития гражданских чувств у актера, ведет практические занятия, ставит спектакли. В 1938 году из-за напряженной обстановки в Европе студия переезжает из Дартингтон-холла в Америку, где преобразовывается в Театр Чехова. В Нью-Йорке на Бродвее первый же спектакль Театра Чехова «Одержимый» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» вызвал шумный успех. Он привлек к себе серьезностью замысла и значительностью воплощения его, чем выгодно отличался от легкомысленных пьес, идущих в ту пору на Бродвейской сцене.

Театр Чехова просуществовал недолго, началась война и почти все актеры ушли в армию. Для Чехова наступили тяжелые дни. Помог Сергей Васильевич Рахманинов, по рекомендации которого актера пригласили в Голливуд. Михаил Чехов стал руководить постановкой пьес для «Лабаратории актеров» в одной из самых ответственных театральных групп в Голливуде. Здесь был вновь поставлен «Ревизор», где он вновь играл Хлестакова, играл более десяти раз, и, как следовало ожидать, с феноменальным успехом. Ничего подобного Америка никогда не видела.

Михаил Чехов много снимался в кино, но работа эта мало его увлекала, он не любил говорить о ней, его мало трогали творческие проблемы, связанные с киноискусством. Он был сугубо театральный актер, который нуждался в живой атмосфере зрительного зала. Тем не менее в Америке он пользовался широкой популярностью и как киноактер. В одном из американских журналов была напечатана статья под названием «Человек тысячи лиц» (так называли Чехова в Америке), где говорилось о том, что Михаил Чехов — подарок России Голливуду, о том, что примером его непревзойденного мастерства может служить работа в фильме «Зачарованный», с участием таких крупных артистов, как Ингрид Бергман и Грегори Пек. В статье далее отмечается, что, когда критики покинули Голливуд после премьеры фильма, единственно, о чем они могли говорить, — это об исполнении роли профессора Михаилом Чеховым. Его игра их поразила, они не находили слов, чтобы выразить свое восхищение. Его кандидатуру выдвинули на премию «Оскар». По каким-то причинам Чехов ее так и не получил, но само выдвижение на нее русского актера чего-то стоило.

Много известных американских актеров прошли школу Михаила Чехова. В своей студии, открытой в 1946 году, он совершенствовал свои искания по психотехнике актерского искусства, читал лекции. За несколько месяцев до смерти (умер он в 64 года) прочитал в Голливуде 12 лекций, одна полностью была посвящена великим русским режиссерам.

Жил Чехов уединенно, с женой Ксенией Карловной, верным другом на всех его жизненных путях. Они жили на небольшой ферме в долине Сан-Фернандо, в Калифорнии, где он выращивал овощи и виноград. Когда Чехов репетировал «Зачарованного» с Ингрид Бергман, то появился в студии с подарком — корзиной винограда, который он и его жена собрали в своем собственном саду.

В 1954 году в одном из писем друзьям Михаил Александрович Чехов писал: «Жизнь моя по-прежнему внешне однообразна. Все даю уроки (...). Конечно, кое-что мне чудно в Америке, но я так благодарен этой стране, что она приютила нас наконец после многих и многих мучительных скитаний по свету, что не думаю и не хочу думать о том, что чудно».

Михаил Чехов был очень знаменит и ценен в Америке. Смерть его отзывалась болью во многих сердцах в этой стране, но за всю свою жизнь вдали от Родины ему не довелось уже испытать того потрясения творческого взлета, который он испытывал все шестнадцать лет на сцене Московского Художественного театра. Об этом его книги, его лекции, его письма.

Нина СОЧИНСКАЯ



М. А. Чехов. 1929 г.



Хлестаков.
Художественный театр.
1921 г.

развивая и обогащая ее. Но, обладая редчайшей индивидуальностью больших художников, они шли собственными путями, которые нередко совпадали, но в одном важном пункте так никогда и не сошлись, где речь идет о методах достижения художественной правды образа. Главным требованием к актеру у Станиславского было «идти от себя» (его знаменитое «я ем»!). Чехова же пугали своей бедностью непроработанные, неочищенные личные чувства. Он говорил о том, что «небольшая душонка каждого человека в сравнении с теми образами, которые посылает ему иногда мир фантазии». Сам он был знаком с этим «миром фантазии» не понаслышке, поэтому смело выдвигал идею имитации образа, увиденного в фантазии. В своей книге «Жизнь и встречи» Чехов приводит потрясающие примеры собственного творчества, говорит о раздвоении сознания на сцене, когда он, Михаил Чехов, наблюдает как бы со стороны Чехова-актера, создаваемый им образ. Первая роль, которую он играл, уехав из России, была роль клоуна Скида в пьесе «Актеры» у Макса Рейнгарда в Берлине. Образ долго ему не давался, было тяжело в чужой атмосфере чужого театра, трудно было играть на немецком. И вдруг, уже на сцене, словно прорвалась какая-то завеса и: «Сознание мое раздвоилось — я был в зрительном зале, и около себя самого, и в каждом из моих партнеров, я узнал, что чувствуют, чего хотят, чего ждут они все /.../. И вдруг все существо и мое и Скида, наполнилось страшной, почти непереносимой силой! И не было преград для нее — она проникла всюду и могла все! Мне стало жутко. Сделав усилие воли, я снова вошел в себя и по инерции договорил две-три оставшиеся фразы монолога». Идея имитации образа разрабатывалась Чеховым всю жизнь, становясь основой его дальнейшей педагогической работы за рубежом.

В течение пяти лет, с 1923 по 1928 год,

компромисс разрешить ему создать свой собственный классический театр. В этой просьбе ему было отказано. Настроение становилось все хуже, начиналась публичная травля актера рапповской критикой, обвинявшей его во всех смертных грехах, в том числе в мистицизме, в патологичности образов и т. д. Дело доходило до курьезов. Однажды к Чехову подошел рабочий сцены и доверительно прошептал: «Хорошо Вы, Михсаньч, играете, вот только поменьше бы аналогий». С юмором Чехов рассказывал об этом случае друзьям, о том, как рабочий перепутал патологию с аналогией.

Чехов мечтал о постановках классических пьес: о «Фаусте», «Дон-Кихоте», «Король Лир», «Орлеанской девице», «Юлии Цезаре», но время требовало совсем иного, и все меньше оставалось возможностей для реализации его крупных замыслов. Последние его творческие удачи на Родине — это роли Аблеухова в пьесе Андрея Белого «Петербург» и Муромского в «Деле» Сухова-Кобылина. В 1928 году он принимает решение взять годичную командировку за границу для ознакомления с театральной жизнью Европы. Но, увы, «командировка» эта продлилась навсегда, до его смерти в 1955 году. Как бы объясняя свое решение, Чехов в письме к Луначарскому писал о том, что «все вопросы, связанные с искусством театра, стали чужды театральным деятелям. Вопросы эстетики благодаря стараниям нашей узкой театральной прессы — стали вопросами позорными, вопросы этики считаются раз и навсегда решенными. Целый ряд чисто художественных настроений и душевных красочных нюансов — подведены под рубрику мистики». Он опасался, что может наступить момент, когда «актеру не на чем (и незачем) будет расти и развиваться, и публике нечего смотреть, не над чем, как говорят, задуматься».

Михаил Чехов покинул Россию в 37 лет, в самом расцвете славы, творческого взле-