

23 АВГ 1986

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
Москва

Первое и, может быть, самое стойкое чувство, которое возникает при чтении двухтомника творческого наследия М. Чехова, только что выпущенного издательством «Искусство», это чувство изумления. Изумления оттого, что до сих пор мы этого не знали. Что до сих пор была в забвении неотъемлемая часть русской советской театральной культуры, нашей духовной жизни.

Возвращение Михаила Чехова станет, убежден, ярким свидетельством нашего хозяйского отношения к собственному прошлому, нашей трудно рождавшейся способности видеть историю такой, какой она была на самом деле, и не выбрасывать из этой истории сложнейшие явления духовной жизни страны. Именно к таким явлениям относится искусство Михаила Чехова, его трагический путь в искусстве, разделенный в 1928 году роковым для творца шагом: русский артист оказался вне родной земли, вне стихий своего языка, вне своего зрителя, с которым он, казалось, был неразрывно связан.

Трагический шаг М. Чехова, конечно, не был случайным. Художник, воспитанный в совершенно определенной среде, имевший вкус к совершенно определенным философским, религиозным и этическим проблемам, претворявший эти проблемы в уникальной артистической технике, М. Чехов многого не понимал и не принимал из того, что происходило в театральной жизни первого революционного десятилетия. В этом не было ничего удивительного, это был естественный и характерный не только для него путь постижения революции, долговременного и трудного осознания ее идей и целей, сопоставление их с тем, что было впитано с детства и юности. Свой путь изживался великим артистом с беспредельной и беспощадной по отношению к самому себе искренностью, и в этой искренности и трагичности заключена была особая форма участия актера в современности. Он откликнулся на эту современность всеми силами, которыми располагал как артист, а потом и как руководитель театра МХАТ Второго, опочковавшегося от Художественного театра. Он хотел и мог участвовать в новой жизни именно как артист, познавая окружающую жизнь и самого себя своими собственными методами. У него были к жизни свои вопросы и свой счет, который он исповеднически и бесстрашно предлагал людям, прошедшим революцию и гражданскую войну. Именно в этом художественном, а не политическом плане произошел разрыв М. Чехова с современностью.

В письме к А. Луначарскому, написанном в ту роковую осень 1928 года, актер довольно точно обозначит основные причины разрыва. М. Чехова беспокоило то, 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 возникнет положение, при котором «актеру не на чем (и незачем) будет расти и развиваться, а публике нечего смотреть, не над чем, как говорят, задуматься».

Жаль, что это важнейшее письмо не вошло в двухтомник. Теперь из исторического далека, понимая все сложности нашей театральной жизни 20-х годов, зная отношение «левой» критики к Художественному театру, мы можем конкретно-исторически оценить беспокойство М. Чехова. Мы теперь знаем, как травилась эта же критика М. Булгакова, как отрицала она любое искусство, выходящее за границы утилитарной пропаганды. Большая беда заключалась в том, что у М. Чехова (в отличие, скажем, от М. Булгакова) не хватило мужества противостоять нападкам и делать свое дело так, как

он его понимал. Но ведь артист творит сегодня и сейчас, он может рассчитывать только на признание сегодняшнего зала. «Рукописи не горят» — это так, но актерская душа, непонятая сегодня, «стареет». И если, по словам того же М. Булгакова, русский писатель не может жить без Родины, то в еще большей степени это можно сказать о русском актере. Заканчивая письмо А. Луначарскому, М. Чехов написал тогда строки, которые сегодня воспринимаешь с болью, с чувством свершившегося пророчества по отношению к собственной судьбе: «...За вашу фразу о том, что истинный художник не может променять свое право водительства в области театральной жизни нашей страны на чечевичную похлебку заграничных соблазнов — я хочу только поклониться Вам и сказать, что если бы Россия не пожелала принять меня обратно, то я бы бросил театр совсем, но не променял бы его на чечевичную похлебку».

Все материалы творческого наследия М. Чехова, собранные в двухтомнике, неопровержимо

ВОЗВРАЩЕНИЕ МИХАИЛА ЧЕХОВА

подтверждают сказанное осенью 1928 года. В этом плане издание производит сильное впечатление как жизненный и художественный документ, говорящий о невозможности «русскому актеру жить без Родины», находиться вне стихий национального языка, который М. Чехов ощущал с небывалой остротой.

Творческое наследие М. Чехова представлено составителями очень широко и разнообразно. Здесь литературное наследие актера, включающее две его мемуарные книги («Путь актера» и «Жизнь и встречи»), важнейшая часть эпистолярной. Большую и ценную часть наследия составляют статьи и работы по вопросам театрального искусства, начиная от ранних выступлений М. Чехова, рассказывающего и интерпретирующего учение своего учителя К. Станиславского, и кончая таким своеобразным и глубоко самостоятельным творением чеховской мысли, каким является его книга «О технике актера». Эта часть творческого наследия представляет сегодня совершенно особый и исключительный интерес по многим причинам, из которых укажу только основные.

Известно, что в театральной среде существовало и существует множество гипотез относительно расхождений Станиславского и Чехова. Кое-кто книгу «О технике актера», вырванную из контекста чеховского творчества и не прокомментированную специалистами, готов был не так давно объявить чуть не вызовом тому, что написано Станиславским. Представляют дело так, что есть «система Станиславского», а есть «система Чехова», снимающая идеи Станиславского как устаревшие или прикреплённые лишь к определенному периоду развития русского театрального искусства. Теперь, когда книга «О технике актера» дается в контексте общих размышлений Чехова о сущности актерского творчества, когда она подкреплена многими важнейшими документами, представляющими позицию автора, мы можем судить о ней непредвзято. Мы можем увидеть теперь все то ценное, что действительно внес Чехов в понимание искусства актера, и все то, что не подтвердилось развитием театра и осталось как «издержки производства», издержки острой, беспокойной актерской мысли, идущей в том направлении, которое было указано Станиславским.

Теперь, когда издана наконец основная часть наследия Чехова, легенда о «двух системах» рухнет, будем надеяться, навсегда. Речь идет об общем корне, из которого выросли не только Чехов, но и Евг. Вахтангов, и многие другие крупнейшие люди русского театра XX века. М. Чехов с его книгой «О технике актера» безусловно восходит именно к учению Станиславского, из которого он сделал собственные выводы и обогатил интереснейшими наблюдениями, почерпнутыми из собственной практики. Чехов-актер, по признанию современников, самого Станиславского, был наделен совершенно очевидными признаками гениальности, которая не может быть тиражирована. В конце концов, вероятно, эта гениальность не может быть до конца и объяснена. Станиславский и Чехов, два Моцарта русской сцены, решили тем не менее «поверить алгеброй гармонию».

Путь к вдохновению, находившийся Станиславским и Чеховым глубоко своеобразным способом, должен был быть представлен как возможный для всей актерской массы целиком. Найденное гениальной интуицией должно было быть разложено на «составляющие» и брошено каждому, кто способен восхититься и пойти вслед за гением. Книга «О технике актера» в той же степени, как и книга Станиславского «Работа актера над собой», являет лишь слабые отблески той внутренней духовной работы, которая была прожита и осмыслена авторами

этих произведений, знавших вкус вдохновенной игры и пытавшихся подарить эту радость актерам, гениальностью не наделенным.

И Станиславский, и Чехов в равной степени основным в актерском деле считали искусство перевоплощения. Но «техника» этого таинственного и малоизученного процесса виделась ими по-разному. Станиславский, придавая исключительное значение ходу от сознания к подсознанию, выдвигал на первый план личность самого актера и его собственное чувство. «Иди от себя» означало в учении Станиславского очень многое, но прежде всего — правдивость в нахождении самой основы, самого грунта образа, который приходится воплощать актеру. Только на этой почве правды чувства, физического поведения и глубокой сверхзадачи могла рождаться импровизация, возникал и находился «путь к вдохновению», ради которого существует искусство театра.

Чехов, двигаясь в русле, открытом Станиславским, в большей степени, чем его учитель, доверял воображению и фантазии актера. «Личные» чувства пугали его бедностью, а «выдавливание» из себя таких чувств вело, по мысли Чехова, к грубому натурализму. «Небеднота души каждого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантазии». Идея имитации увиденного в фантазии образа должна была, по мысли Чехова, привести к большей объективности творчества, к способности контролировать актеру самый акт творения.

Конечно, тут мы имеем дело с разным пониманием психологии актера. Публикация чеховского наследия в этом плане явится пищей для серьезной творческой дискуссии, в которой сегодня крайне нуждается наш театр. Убежден в одном: весь контекст, в который вписывается книга «О технике актера», даст возможность понять изначальную суть чеховских идей, понять, что осталось в далеком времени, а что сохраняет и сейчас свое первородное значение. Теория «созерцания» и «имитации», в силу самих этих достаточно сомнительных терминов, должна будет понята как личная «технология» Чехова, слабый словесный отблеск того творческого процесса, который происходил у гениального артиста. Но вместе с тем мы должны будем расслышать и целый ряд предостерегающих серьезных мотивов, связанных с догматическим пониманием «системы», доведении до крайности ее исходных посылок.

Любой догматизм опасен. Любая идея, грубо и превратно истолкованная, может обернуться своей противоположностью. Не исключено, что и книга М. Чехова, его идеи, введенные в обиход, кому-то покажутся новым театральным

евангелием, «отменяющим» все ранее известное. И начнут «созерцать» и «имитировать» те, кто «переживал», «шел от себя» и «зазеркивался». От дурных последователей никто не застрахован, и М. Чехов это очень хорошо понимал. Недаром в повести о Станиславском, исполненной поистине сыновней любви к учителю, он напишет, вернее нафантазирует такой разговор Немировича-Данченко с Константином Сергеевичем в «Славянском базаре»: «Бездарности будут первыми, кто «оценит» ваши упражнения... Они вообразят, что эти упражнения сделают их талантливыми... А найдутся и такие, которые будут пользоваться Вашим методом для карьерных соображений. Как человек увлекающийся, Вы, несомненно, будете любить тех, кто делает Ваши упражнения, независимо от того, талантливы они или нет. И это в особенности, когда бездарности научатся хорошо делать Ваши упражнения».

Эта опасность подстерегает, конечно, и наследие самого М. Чехова, его собственные «упражнения» для актеров. Однако не будем рассчитывать на фанатиков и не будем бояться истолкователей. Живая душа Чехова все равно пробьется, она светится в каждой строчке его книг — и тот, кто имеет уши, пусть слышит.

Книга «Путь актера» была издана в 1928 году и с тех пор у нас не переиздавалась. Книга «Жизнь и встречи» была написана в эмиграции и совсем неизвестна советскому читателю. Книжки эти отчасти пересекаются по содержанию, что естественно, отчасти разнятся, но в равной степени производят огромное впечатление как художественный и жизненный документ. Характеристика «Пути актера», выданная когда-то Б. Алперсом, — «лучшее, что написано в России актером о самом себе по искренности и бесстрашию» — сохраняет свою силу и сегодня. Книга эта, как, впрочем, и книга «Жизнь и встречи» представляет путь Чехова-актера органическим, непрерывным, мучительным и счастливым поиском правды театра, его необходимости людям. Тут найдут свое объяснение некоторые философские увлечения Чехова, его художественный интерес к антропософии. Сегодня не стоит особого труда раскритиковать антропософские аргументы Чехова, но не будем забывать, что глубоко пережитое артистом учение немецкого идеалиста привело к поистине замечательным созданиям актерского духа М. Чехова на сцене и не менее важным догадкам его относительно тайны воздействия театрального искусства на зрителя (многочисленно и по разным поводам подчеркнутое Чеховым учение об атмосфере, партитурах атмосферы и т. д. и сегодня вызывает острый интерес, особенно в контексте «обездушенного», «знакового» театра, столь распространенного на иных сценах).

В книге «Жизнь и встречи», в письме к Эйзенштейну и советским актерам из Голливуда после просмотра фильма «Иван Грозный», в богатой и содержательной переписке Чехова красной нитью проходит мысль о великом призвании русского актера. «Русский актер будет первым, кто захочет новой правды в театре». М. Чехов с тоской и нежностью вспоминает «далекий любимый» Художественный театр с его атмосферой, «Станиславского, на пыточках ходящего за кулисами... Незабываемую тишину этого единственного в мире театра». И когда он попытался по-немецки сыграть в Берлине одну из своих первых «зарубежных» ролей, и она никак не шла, эта роль, не шла вплоть до премьеры, вызывая отчаяние Чехова, и когда уже на самой премьере вдруг прорвался сквозь заученную немецкую речь собственный чеховский голос, в этот момент актер подумал: «Со всем не гортанно, не по-немецки... сердечно... должно быть, это и есть русский голос».

Вот этот русский голос, исполненный глубокой, бесстрашной мысли и правды, правит книгой, всеми ее обширными и важными публикациями, разысканиями, летописью трудов и лней артиста. Издание творческого наследия Михаила Чехова, на которое затратила так много сил покойная Мария Осиповна Кнебель, восстанавливает историческую справедливость. С этими двумя книгами мы все становимся богаче, обретая свое собственное прошлое. Мы обретаем память, без которой нельзя двигаться вперед.

О. ЕФРЕМОВ,
народный артист СССР