

Сов. культура, 1985, 23 июля

- ДАЛЕКОЕ — БЛИЗКОЕ -

ЧЕХОВЫ — ПИСАТЕЛЬ И АКТЕР

В 1885 ГОДУ в письме из Петербурга в Мелихово А. П. Чехов заметил о своем племяннике Мише, что это «удивительнейший мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность». И заключил: «Я думаю, что из него выйдет талантливый человек». Будущему великому актеру Михаилу Чехову было тогда четыре года.

Можно с уверенностью утверждать, что никому до Чехова не пришлось бы в голову искать в четырехлетнем мальчике именно интеллигентность и выводить ее из «нервности», которая «блестит в глазах». Только Чехов мог на этом основании решить, что мальчик станет «талантливым человеком». Но очевидно, что и талантливость выказывала здесь себя и неожиданно рано, и вполне непривычным образом.

Уже один из современных А. П. Чехову критиков констатировал чрезвычайное расширение у него «пределов человеческой чувствительности». В повести «В овраге», например, о волостном старшине и волостном писаре говорится, что «даже кожа на лице у их была какая-то особая, мошеническая». Заменяя в «Трех сестрах» реплику Вершинина «Я сегодня тревожен» иной — «Я сегодня не обедал, ничего не ел с утра» — писатель сумел в новом варианте передать более сложное внутреннее состояние человека, чем простая тревога. Вот и в совсем еще малолетнем своем племяннике в блеске глаз он увидел нервность и распознал талант, ничем пока себя не проявивший.

У МАСШТАБА художественных открытий есть, наверное, много измерений. Причем далеко не всегда первооткрыватель воздействует, «влияет» непосредственно или опосредованно на других художников. Нередко бывает и так, что значительное открытие затем словно бы неоднократно подтверждается, не расходясь кругами по площади, но получая продолжение с разных сторон и на различном материале.

Странно было бы думать, что племянник великого писателя учился у дяди впечатлительности и «чувствительности». Этому, наверное, вообще нельзя учиться, тем более научиться. Чехов обнаружил в современном человеке утончение всех его реакций, искусством своим выразил это, и у того, кто становился тогда великим актером, такое утончение не могло не сказаться особенно наглядно.

В собственной актерской работе, в размышлениях о технике актера младший Чехов устанавливал, что один и тот же жест, одно и то же действие у разных людей или у одного и того же человека при разных обстоятельствах могут совершаться совсем по-разному.

Дошли многочисленные воспоминания о том, как Михаил Чехов играл Хлестакова. Многих поразило, например, как разоблачена была актером партия «голодных переживаний» гоголевского персонажа. А Михаил Чехов объяснил, что для него это простое вроде бы чувство оказалось очень многосоставным, наполненным множеством разнообразнейших душевных движений.

До Михаила Чехова исполнителям роли Хлестакова представлялось, что в сцене с жалобщиками — слесаршей и унтер-офицершей — Хлестакову, собственно, делать нечего. И они торопились к заключительному хлестаковскому «Надоели, черт возьми...», которым заканчивается прием просителей. У Михаила Чехова тут при небольшом количестве отпущенных автором слов возникла, как свидетельствует А. П. Мадкин, «игра глазами, мускулами лица, шевелением бровей, движением губ, полуулыбкой, сменой темпов, нарочито контрастных». Новая, усложнившаяся природа актера и элементарное «расшифровывала» по-своему.

Из приведенных примеров следует, что с приходом Чеховых — одного и другого — иначе, чем прежде, стали соотноситься душевное и телесное в человеке.

«Именно в этих двух словах — «тело и

душа», — настаивал Каарел Чапек в посвященной Михаилу Чехову статье, — заключена тайна изумительного художественного достижения» этого актера.

«...Приходит такой Чехов и показывает, — развивал чешский писатель свою мысль, — что тело (просто и загадочно) — это и есть душа. Сама душа... Я видел многих действительно вдохновенных актеров. Их высшим искусством было умение убедить вас, что под оболочкой тела их героев, где-то внутри их, скрыта напряженная душевная жизнь. У Чехова нет никакого «внутри», все обнажено, ничего не скрыто, все импульсивно и резко, с огромной динамикой выливается в игру всего тела... При этом игра его не столько внутренне целомудренна, душевна, настолько не поверхностна, как никакая другая».

Хорошо известно, что в том же Хлестакове в сцене вранья, заговорив о невероятном арбузе, стоящем якобы шестьсот рублей, Михаил Чехов рисовал его вдруг движением руки в воздухе... квадратным. Один жест нес в себе душевное состояние человека целиком и совершенно, делал его наглядным до поразительности.

А в Гамлете, перепробовав множество способов открыть, что творится в герое, когда ему является тень отца, артист остановился на... неподвижности. Любое из движений, установил он, мельчило глубину испытываемого ошеломления, отводило ее в какую-то одну из «сторон» его существа. Неподвижность же у Михаила Чехова могла предстать (и предстала!) столь напряженной, что передавала потрясение всего как есть естества человека тем, что человеку этому вдруг пришлось узнать.

В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО заметил однажды по поводу видения человека А. П. Чеховым: «...Он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало, от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих стаян, ламы, тетки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тети, соседа, от песни, выпивки, от быта. От миллиона мелочей, какие делают жизнь теплой». Это наблюдение очень верно. Люди брались А. П. Чеховым в атмосфере их жизни и потому с гораздо большей полнотой, чем то было раньше.

Раневская, только явившись на рассвете в свой старый дом, кинется к «шкафику» времен своего детства, а потом речью, обращенной к этому шкафу, Гаев попытается отвлечь ее в горькие для нее минуты. И вещи оказались у Чехова «охваченными» состоянием людей, причастными к нему. Почему и стали возможными и даже неизбежными и какие-то особые у разных людей отношения с ними. Епиходову, к примеру, с его умищиваниями они явно не поддаются, даже противодействуют.

Перед Чеховым-актером та же сложная связь человека со всем, что его окружает, возникала по-своему. Он не уставал повторять, что актер должен, «как чувствительный аппарат, воспринимать... атмосферу и «слушать» ее как музыку». Сам он был необыкновенно чуток к малейшим отзвукам в себе и в других переменах, происшедших в атмосфере. По многочисленным свидетельствам, игра Михаила Чехова всегда исполнена была неожиданностей — она в очень большой степени зависела от подсказки атмосферы, сейчас возникшей, от вызванных разными обстоятельствами сегодняшних его проникновений в себя, в партнеров, в своего героя.

Как и у творца «Дамы с собачкой» и «Вишневого сада», у Михаила Чехова устойчивое и целостное представление о характере нередко отступало, чтобы дать дорогу многообразию состояний одного и того же лица в разных условиях и ситуациях. Персонаж при этом мог иногда терять в определенности, отчетливости оценки. Но зато жизнь осваивалась и усваивалась искусством и тоньше, и глубже, и шире. Самый способ, если можно так выразиться, из-

мерять человека становился бесконечно гибким (хотя, как и всегда в искусстве, это неотделимо было от некоторых немаловажных утрат).

Уже Островский, отвечая на вопрос Стрепетовой, как сыграть смерть героини в его последней пьесе «Не от мира сего», отвечал, что достаточно опустить руку. Михаил Чехов же стремился избегать в изображении смерти любых подробностей и выходил непосредственно к «замедлению и исчезновению чувства времени».

ОБРАЩАЯСЬ к жизни со всей ее реальной подвижностью и изменчивостью, искусство не могло не искать опор в овладении ею. А. П. Чехов не случайно называл Дарвина своим любимым писателем. В художественной сфере он испытал потребность в том самом подходе к явлениям, какой утверждался в эту пору в естествознании. Вспомним, что, по словам В. И. Ленина, «могущественный ток к обществоведению от естествознания шел... не только в эпоху Петти, но и в эпоху Маркса. Этот ток не менее, если не более, могущественным остался и для XX века».

Михаил Чехов, по его собственному признанию, в «учение Дарвина... был буквально влюблен». Но оно доставляло ему «вместе с радостью и много страданий», так как оставало, «рядом со строгой закономерностью и мудростью природных законов, целую область жизни, которая шла под знаком «случая». Актер хотел в своем деле еще большей и более безусловной точности!

Когда Станиславский только еще принимался разрабатывать свою систему и даже первые проникновения в природу актерского творчества лишь предсказали, Михаил Чехов стал одним из наиболее горячих его приверженцев. Он выступил как страстный пропагандист нового учения, что самому Станиславскому представилось даже преждевременным. Но уж очень хотелось и надо было тогда поскорее обрести какие-то прочные обоснования для рождавшихся художественных прозрений.

МИХАИЛ Чехов действительно тяготел к строгой выверенности и объективности собственного, да и всякого другого актерского творчества. И тем не менее ему довелось неоднократно слышать упреки в том, что в своих, шедших в ногу с XX веком всяческих резких заострениях он подчас склонялся к патологии и мистике. Надо, по-видимому, согласиться, что претензии такого рода не безосновательны.

Ключ к объяснению этого горестного факта можно, думается, найти в «Чайке» А. П. Чехова, где люди искусства, и именно как художники, стали предметом бесстрашного анализа.

Там Тригорин, сделавший художественное творчество своим профессиональным занятием, как выясняется, не смог сохранить с реальностью прямых, непосредственных, живых отношений. Все стало видиться ему лишь как некий объект, который так или иначе надо сопровести, для изображения всего сложились готовые «приемы». Этой ценой и купил себе Тригорин возможность систематического и более или менее успешного литературного труда.

О Треплеве писатель помнил себе еще в ходе работы над пьесой: «Талант его погубили». В треплевский талант входила его, может быть, исключительная, поразительнейшая чувствительность к самым разным явлениям. Впечатлительность эта и растерзала Треплева, не позволив ему ни на чем сосредоточиться, не дав его умениям отвердеть и отстояться во что-то прочное, надежное, лишив его устойчивости перед лицом жизненных испытаний.

А. П. Чехов едва ли не первым ввел подобную судьбу в нашу литературу. Если же вернуться к его племяннику, нельзя, наверное, не увидеть, сколь многое здесь он, собственно, в большей или меньшей мере наперед предсказал.

Я. БИЛИНКИС,
доктор филологических наук.

ЛЕНИНГРАД.