

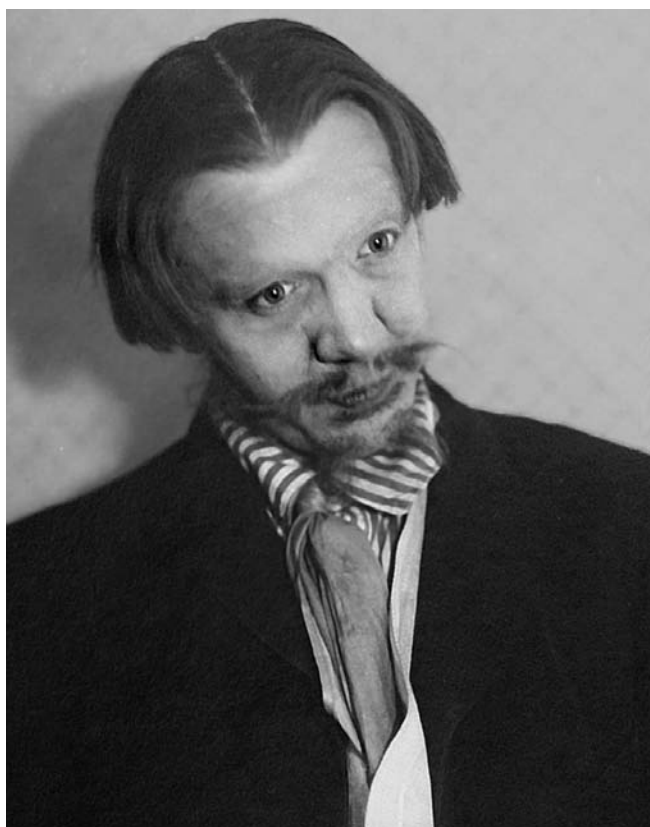
Андрей КИРИЛЛОВ

ЧЕХОВ ИГРАЕТ ЧЕХОВА

Начало сценического освоения «Чайки» А.П. Чехова обозначило и смену эпох в истории русского театра. Провал «Чайки» на Александринской сцене в 1896 году позднее комментировался историками, как неслучайный. Старый традиционный театр как бы завершал свой век в Петербурге, демонстрируя принципиальную неспособность освоить художественный мир новой драмы. Новый театр родился два года спустя в Москве, заявив о себе, прежде всего, адекватной сценической интерпретацией «Чайки». Между тем уже к концу первого десятилетия XX века стало ясно, что постановочный метод, исполнительская школа и традиции МХТ также не гарантировали универсальный подход к сценическому воплощению драматургии Чехова.

В этой связи интересно обратиться к другому, московскому, «провалу» все той же «Чайки». К.С. Станиславский репетировал новый спектакль в МХТ в 1916-1917 годах. Тяжело заболели и выбыли из репетиционного процесса М.А. Чехов и А.К. Тарасова, исполнители ролей Треплева и Заречной. И хотя оба они имели дублеров, а с самим спектаклем Станиславский связывал надежды на обновление исполнительского искусства МХТ в целом, репетиции прекратились, а работа так и не была завершена.

Можно спорить о том, насколько случайными и внешними творческому процессу были причины незавершенности спектакля.



Внешняя канва привходящих, хотя бы и объективных обстоятельств в данном случае не так интересна. В конце концов, и болезнь М. Чехова, и уход от него первой жены О.К. Чеховой, и самоубийство любимого им двоюродного брата В.И. Чехова, и панический страх М. Чехова по поводу революционных событий в связи с переживаемым им в 1917-1918 годах творческим кризисом – обстоятельства привходящие. С их помощью невозможно объяснить принципиальное

М. Чехов –
Епиходов.
«Вишневый сад».
МХТ. 1914

Pro memoria

преображение исполнительского метода М. Чехова, заявляющего о себе после отпуска по болезни, как об актере – эксцентрике и мастере сценической метафоры и гротеска. Между тем это преобразование и представляет значимую искусствоведческую проблему. А потому интереснее и важнее вскрыть внутреннюю драматическую коллизию, завязавшуюся в процессе работы над «Чайкой». Коллизия эта и позволяет квалифицировать причины и значение московской неудачи 1917 года, как выходящие за рамки отдельного театрального эпизода.

Очевидно, что для молодого М. Чехова, до сих пор числившегося по преимуществу комическим и характерным актером и не игравшего больших ролей на основной сцене МХТ, назначение на «лирико-драматическую»¹ роль Треплева было важным событием. Можно предположить, что и помимо репетиций, неоднократно прерывавшихся на длительное время, актер внутренне готовился к исполнению этой роли. В свою очередь для Станиславского назначение М. Чехова на роль Треплева было принципиальным. Роль эта была закреплена за М. Чеховым еще в 1915 году. Первые беседы и репетиции с исполнителями Станиславский провел в феврале и продолжил в мае-июне 1916 года. Следующее упоминание о репетициях «Чайки» относится уже к весне 1917 года. Наконец с сентября 1917-го «Чайку» репетировали регулярно и интенсивно. И, хотя состав исполнителей неоднократно корректировался режиссером, при всех изменениях основным исполнителем роли Треплева от начала и до конца оставался М. Чехов. В записях репетиций встречается

лишь одно принадлежащее Станиславскому упоминание о несоответствии исполнительской манеры М. Чехова, не имеющее, впрочем, существенного значения: «Актеру надо удерживать свои жесты. Особенно мелкие жесты Чехова, которые являются его *единственным* недостатком для исполнения роли Треплева»² (курсив мой. – **А.К.**). Впрочем, именно с М. Чеховым Станиславскому в этот раз работалось труднее, чем с остальными актерами. Именно к М. Чехову было обращено наибольшее количество его критических замечаний. Между тем у М. Чехова уже имелся существенный опыт, позволявший считать его вполне «чеховским» актером.

Роли из пьес А.П. Чехова занимали значительное место в исполнительском репертуаре его племянника. Уже в пору его артистической юности, в петербургской Театральной школе М. Чехов играл Телегина в «Дяде Ване», Чебутыкина и Соленого в «Трех сестрах» (1909). Чебутыкина и Епиходова в «Вишневом саде» играл он в Суворинском театре (1909-1911) по окончании школы. В 1913 году сам Станиславский ввел М. Чехова вместо заболевшего И.М. Москвина на роль Епиходова в «Вишневый сад» МХТ, которую актер играл несколько лет. Ввод этот стал важным этапом и в приобщении молодого актера к школе и методу Станиславского. В 1916 году в период работы над «Чайкой» в том же «Вишневом саде» Станиславский планировал поручить М. Чехову роль Яши. В 1917-м в список предполагаемых ролей М. Чехова режиссер и учитель включил еще и Телегина, которого актер играл в МХТ в 1919-1920 годах, заменив заболевшего В.Ф. Грибунина.

¹ Виноградская И. Станиславский репетирует «Чайку» // Станиславский репетирует. М. 1987. С.192.

² Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 197.

Опыт

В приведенном перечне обращает на себя внимание типологическая однородность чеховских ролей молодого актера. В пьесах А.П. Чехова М. Чехов играл «шутов», «клоунов». Между тем «клоуны» А.П. Чехова являются едва ли не самыми «функциональными» персонажами его пьес, воплощающими мотив марионеточности и персонифицирующими масштабную драматическую ситуацию бытия. Противоречивое двуединство шутовских героев Чехова-драматурга как нельзя более соответствовало глубоко личностному свойству Чехова-актера: острой противоречивости его мировосприятия. М. Чехов играл «клоунов» А.П. Чехова, основываясь именно на этом личностном свойстве³. Изохронной исполнительской техники, поражающей зрителей и критиков позднее, в его арсенале покуда не было. Другими словами, лично для М. Чехова «комедийные» Чебутыкин и Епиходов и были ролями его собственного лирического плана в гораздо большей мере, нежели «лирико-драматический» Треплев. Потому-то в работе над Епиходовым в 1913 году, несмотря на недовольство М. Чехова результатом, серьезных претензий к нему со стороны Станиславского не возникало.

Режиссер и учитель добивался того, чтобы М. Чехов создавал образ, исходя исключительно из собственного «я», подставленного в обстоятельства пьесы и роли. Станиславский не только учил молодого актера, но и отрабатывал собственный метод, записывая их совместные занятия. «Почему я здесь – оправдать, то есть создать обстоятельства [роли]. Действовать *от своего имени* в

созданных условиях <...> Задать себе вопрос: что бы я стал делать в таких обстоятельствах. Пока лично я. Но в этих условиях, обстоятельствах. После того, как я узнал Епиходова и атмосферу дома, уже трудно быть только Чеховым; *невольно* становишься Чеховым – Епиходовым. <...> Может ли Чехов, думая о “Вишневом саде”, быть только Чеховым? Нет, так как с “Вишневым садом” связаны как раз те *его* – Чехова – чувства, которые заготовлены для Епиходова. Другие чувства Михаила Чехова не имеют ничего общего с “Вишневым садом” и потому они молчат»⁴ (курсив мой. – **А.К.**). Несмотря на муки актера, которому и тогда, и позднее казалось, что образ Епиходова ему не удался, Станиславский комментировал его работу, едва ли не как идеальную иллюстрацию собственного метода. «Явилось бессознательное, неповторимое, необъяснимое аффективное воспоминание и надо им пользоваться»⁵. «Инстинктивно подымается рука у *Миши Чехова* (Епиходов) и глаза покрываются поволокой. Угадать, от какого же это чувства? От самодобования, от тщеславия? *Они действительно есть в жизни.* Начинать вспоминать, когда я *был самоуверен и любовался собой*»⁶ (курсив мой. – **А.К.**). «М. Чехов говорит, что ему очень помогает “я емь”»⁷ (курсив мой. – **А.К.**).

М. Чехов, обладавший крайней психоэмоциональной отзывчивостью, возбудимостью, подвижностью, этими своими качествами и привлекал к себе особое внимание Станиславского. Учитель и режиссер в это самое время был одержим стремлением насытить актерскую игру личными переживаниями и эмоциями

³ См.: Кириллов А.А. *Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб. 1992. С. 259-261, 276-277.*

⁴ Цит. по: Виноградская И. *Станиславский репетирует «Чайку» // Станиславский репетирует. С. 191.*

⁵ Там же.

⁶ Станиславский К.С. *Из записных книжек. В 2 т. Т. 2. 1912 – 1938. М. 1986. С. 81.*

⁷ Цит. по: Чехов М. *Литературное наследие. Т. 2. М. 1995. С. 450.*

Pro memoria

исполнителей, пытаюсь возбуждать их посредством «аффективных воспоминаний». С этой задачей были связаны основные идеи и поиски Станиславского при работе и над «Селом Степанчиковым», и над «Чайкой». Этими же обстоятельствами, вероятно, объяснялся и выбор М. Чехова как исполнителя ролей Опискина и Треплева, и назначение Тарасовой на роль Заречной⁸. И.Н. Виноградская справедливо утверждает, что в период регулярной работы над спектаклем «главной притягательной силой для Станиславского <...> несомненно были А.К. Тарасова (Нина Заречная) и М.А. Чехов (Треплев)⁹. Опискин достался в конце концов Москвину, заявившему на него свои законные права, Треплев же остался за М. Чеховым.

Между тем, нарушив традиционное «чеховское шутовское» амплу М. Чехова назначением его на роль Треплева, Станиславский покусился и на присущую актеру пресловутую противоречивость «двуединства». Лирическая, драматическая, трагическая тональность в игре молодого Чехова возникала либо вследствие «неврастенической» игры, либо как оборотная сторона комического, «от противоположного». «Неврастеником» Треплева Станиславский играть не позволял, да и сам М. Чехов уже изживал «неврастенические» черты в своем творчестве. Для комедийного исполнения в образе Треплева не было никаких оснований. «Лирико-драматический образ» лишился, таким образом, собственной, М. Чехова, лирической основы. Не случайно М. Чехов в дальнейшем ни разу не выказал ни малейшего сожаления о том, что Треплева он так и не исполнил.

Между тем затаенная обида и глубокое сожаление по поводу «отобранной» у него роли Опискина преследовали актера долгие годы, пока он не сыграл наконец «русского Тартюфа» уже в эмиграции в 1932 году, в собственной постановке, в рижском Русском драматическом театре.

До работы над «Чайкой» отношения Станиславского и М. Чехова определялись, как отношения учителя и ученика. Лучшего, любимого и преданного ученика. В процессе репетиций «Чайки» М. Чехов впервые позволил себе противоречить Станиславскому. Участие его в репетициях закончилось бурным скандалом и предоставлением актеру продолжительного отпуска по болезни. И хотя художественно-эстетическая суть разногласий в записях репетиций обозначена не слишком отчетливо и вряд ли осознана в это время самим М. Чеховым, со всей очевидностью она проявится в его дальнейшей художнической судьбе. В прежнем значении и в полном объеме отношения между Станиславским и М. Чеховым уже не восстановятся. Треплев, рвущийся к новым формам в искусстве, вновь восставал против Тригорина. Треплевым был на этот раз М. Чехов, Тригориним – Станиславский, коллизия же между ними разворачивалась не в спектакле, а в жизни¹⁰.

Два основных аспекта этой коллизии касались концепции образа Треплева и исполнительского метода. Станиславский, недавно еще выкорчевывавший достоинству в «Селе Степанчикове», в «Чайке» восставал против чеховщины, против «чеховского нутья»¹¹. Главным представителем чеховщины был для него Треплев

⁸ На более ранних этапах работы над «Чайкой» на роль Заречной намечались О.В. Бакланова (в двух разных составах), М.А. Дурасова, М.А. Крыжановская.

⁹ Виноградская И. Станиславский репетирует «Чайку» // Станиславский репетирует. С. 190.

¹⁰ Примечательно, что через ту же коллизию проходят и отношения первых исполнителей спектакля МХТ 1898 года, К.С. Станиславского (Тригорина) и В.Э. Мейерхольда (Треплева).

¹¹ Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 197, 199.

Опыт

М. Чехова. «Константин Сергеевич говорит, что Треплев, хотя и нервный, но не неврастеник. Михаилу Александровичу надо показать мужественного Треплева, его силу в своих убеждениях. Характерность Треплева в том, что он мужчина, сильный в своих убеждениях <...> В роли Треплева со временем необходимо дойти до высокого темперамента»¹². «Михаилу Александровичу следует искать более серьезное отношение и к своей матери, и к искусству, ко всем обстоятельствам роли <...> Надо волноваться столкновением страстей <...> Главная его задача – поверить в себя. Треплев должен быть мужественным; – настаивал Станиславский, – исполнителю пока этой мужественности недостает. Главная задача М.А. Чехова – поверить в себя»¹³. «У Чехова появилась серьезность, но пропала бодрость. Нет радости, нет веры. Начали “играть чеховщину”. Это ужасно. Из спектакля делают похороны»¹⁴. «Он (Треплев. – **А.К.**) решил на самоубийство не потому, что не хочет жить; он страстно хочет жить, за все хватается, чтоб укрепиться в жизни, но все рушится <...> Его сквозное действие – жить, жить красиво, то есть стремиться в Москву, в Москву!»¹⁵. Комментируя сцену первого появления Нины, Станиславский снова корректировал игру М. Чехову. «Константин Сергеевич повторяет, что у Треплева здесь должна быть не улыбка, а бодрость, большая энергия, активность. Порядок такой: активность, от нее энергия, бодрость, а от бодрости может быть и улыбка»¹⁶.

Очевидная для Станиславского «одномерная» концепция образа Треплева расходилась с

интуитивным пониманием, ощущением его М. Чеховым. «Героическая» интерпретация персонажа противоречила его представлениям о поэтике А.П. Чехова, не соответствовала и его собственным исполнительским средствам. «Чехову Треплев 2-го акта представляется так: “Надо создать картину: счастливая девушка – и входит самоубийца. Зачем пришел сюда, зачем убил чайку. Человек без всяких руководящих нитей. Душа опустела”»¹⁷. «Человек без всяких руководящих нитей» внутри – это уже был ход к «марионетке», к трагическому гротеску, свойственному пониманию поэтики А.П. Чехова Мейерхольдом, но отнюдь не Станиславским. Подобная интерпретация предполагала не «столкновение страстей», а конфликт внешнего порядка, подчиненность персонажей неким надличным силам. Замечая, что для Треплева «все рушится», режиссер не связывал это обстоятельство с характеристикой персонажа. М. Чехов же в своем ощущении образа исходил именно из этой ситуативной формулы. Репетируя «Чайку», Станиславский рассматривал образы персонажей по отдельности и в непосредственном взаимодействии друг с другом. М. Чехов исходил из «ситуативного» понимания чеховской поэтики, распространяя его и на содержание образа и на исполнительский метод воплощения. В этом актера «поддерживало» и свойственное ему с ранних лет интуитивное «ощущение целого», совсем недавно, в 1915 году, «переоформленное» им в понятие «атмосфера»¹⁸. В подобной системе координат предложенная Станиславским концепция «цельного» Треплева воспринимается, как не целостная интерпретация чеховского образа.

¹² Там же. С. 196–197.

¹³ Там же. С. 200.

¹⁴ Там же. С. 197.

¹⁵ Там же. С. 200.

¹⁶ Там же. С. 203.

¹⁷ Цит. по: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. М. С. 461.

¹⁸ См.: Кириллов А.А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. С. 272–273.

Pro memoria

Разница в толковании образа вела и к разному пониманию способа его воплощения, выразившемуся в полемике «дифференцирующих» и «интегрирующих» принципов работы над ролью. Станиславский прививал актерам навык репетирования по «кускам и задачам». «Не надо искать результата всей картины; надо искать ряд жизненных этапов <...> Надо хорошенько разобраться в кусках и задачах. Когда куски станут ясны и понятны, надо лепить кусок за куском»¹⁹. «В конце все соединится – все бусы будут собраны»²⁰. «Чтоб нарисовать свое чувство внутреннее, надо нарисовать целый ряд картинок, чтоб получить общую большую картину»²¹. Запись протокола, содержащая замечание Чехова, выглядит как прямое возражение требованию учителя. «Чехов не может вдаваться в детализацию роли Треплева, так как не успел еще охватить всей роли в целом»²². Чтобы правильно оценить смысл чеховского «не успел» нелишне напомнить, что к этому времени он уже работал над образом не менее полутора лет.

Ирония состояла в том, что Станиславский, выстраивая партитуры переживаний исполнителей, снова предлагал им идти от себя, от «я есмь». «Надо, чтоб Нина так же относилась к Тригорину, как Тарасова относится к Шекспиру»²³. Полагаться на собственный опыт предлагал режиссер и О.Л. Книппер-Чеховой, репетировавшей роль Аркадиной. «Во всех перипетиях роли надо ощущать свое бытие: я есмь»²⁴, – настаивал Станиславский. Между тем именно «я» М. Чехова сопротивлялось и предложенному пониманию образа, и способу работы над ним. Характерна запись, касающаяся

выполнения этюдов на тему ссоры и примирения Аркадиной (Книппер) и Треплева (Чехов). «В этюдах преобладали штампы, особенно у Чехова»²⁵. Другая запись, фиксирующая ответы исполнительниц на вопрос о том, кто как себя чувствовал во время только что прочитанного второго акта, содержит признание: «Чехов не чувствует правды»²⁶.

Первый срыв Чехова произошел еще в мае 1917 года, когда он неожиданно ушел с репетиции «Чайки», позднее письменно объяснив это Станиславскому обстоятельством болезненного нервного состояния²⁷. В начале октября (еще до революции, до развода с женой, до самоубийства кузена Владимира) друг и однокашник М. Чехова В.С. Смышляев, прекрасно знавший все обстоятельства его жизни, записал в дневнике: «За последнее время с ним творится что-то странное, я подозреваю, что он разлюбил наше искусство»²⁸. Наконец в декабре отношения М. Чехова и Станиславского «напряглись» до последней степени. Учитель ругал ученика «на чем свет стоит <...> за его инертность по отношению к театру»²⁹ и, не желая совсем увольнять его из Студии и театра, предоставил ему полугодовой отпуск.

Безусловно, совместная работа Станиславского и М. Чехова над «Чайкой» и возникшие в этой работе разногласия не были единственной причиной «всех бед» молодого актера. Конечно же, мхатовской «Чайке» 1917 года «не повезло» и в том, что по времени она совпала с целым рядом катастроф и в жизни всей России, и в личной жизни М. Чехова. Между тем свою роль в проявлении указанных

¹⁹ Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 202.

²⁰ Там же. С. 198.

²¹ Там же. С. 203.

²² Там же. С. 196.

²³ Там же. С. 201–202.

²⁴ Там же. С. 206.

²⁵ Там же. С. 206.

²⁶ Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 201.

²⁷ См.: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 460; Т. 1. С. 282–283.

²⁸ Цит. по: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 462.

²⁹ Там же. С. 463.

Опыт

разногласий и дальнейших ориентиров М. Чехова-художника, «Чайка», несомненно, сыграла. Катастрофы же лишь обострили и ускорили разрешение кризиса Чехова, переживавшего решительный перелом и в жизни, и в творчестве.

Последующая объективация собственных взглядов М. Чехова на актерское искусство началась с принципиального отказа от опоры на личные переживания и «аффективную память». Очевидно, что отказ этот явился не следствием упрямства и жадности противоречия, но был выношен и выстрадан М. Чеховым на своем опыте. В его собственной театральной системе, в его художественном методе безусловное главенство и первенство будет принадлежать категориям интегральным и интегрирующим. М. Чехов, понимающий, что эксплуатация собственных чувств актера не обеспечивает его авторства, будет последовательно выступать против психонатурализма, возвращая исполнителю статус художника.

Как было сказано, работа над «Чайкой» выявила различное понимание М. Чеховым и Станиславским поэтики А.П. Чехова, разное понимание актуальной сценической интерпретации произведений драматурга. По отношению к М. Чехову справедливее говорить не столько о понимании, сколько об ощущении, поскольку его позиция покуда была еще бессознательной, выражалась не столько в позитивных утверждениях, сколько в протестной форме. Между тем, пройдя ранее через многократное исполнение чеховских чудаков, актер интуитивно усвоил «ситуативную» природу драматургии А.П. Чехова.

В конце концов «чудаки» А.П. Чехова произносят банальные нелепицы не потому, что они пошлы. Персонально они – «никто», они – «марионетки», они – фон жизни; в них заявляет о себе жизнь, «среда», которая «заедает» и «главных» героев. Банальности, производимые ими, характеризуют не столько их, сколько знаменуюмую ими действительность: банальную, пошлую, абсурдную. Будучи абсолютно бездейственными, смирившимися и закосневшими в своей данности, они представляют от лица жертв действительности. В них разгадка, ответ на вопрос, почему бесплодны лучшие интенции Астрова, Войницкого, Иванова. Более того, «чудаки» одновременно представляют собой и карикатуры на образы чеховских «больших» героев. Нелепые «чудаки» А.П. Чехова являют собой сквозные «дыры», в которых проступает непрезентабельная изнанка отображаемой драматургом действительности. К подобной типологии чеховского героя бессознательно тяготел и М. Чехов, работавший над образом Треплева. В его Трепеле должен был проступить фон жизни, уже воплощенный актером в созданных им ранее трагифарсовых образах чеховских и не чеховских «клоунов», таких, как Кобус, Фрибэ, Калев, Фрэзер. Фон этот – трагическая подоплека, ситуация, состояние мира – для обоих Чеховых был объективным и первичным, а индивидуальная характерность и переживания – производными от него.

М. Чехов и Станиславский противоречили друг другу не просто как представители разных поколений. Они представляли разные поколения российского театрального искусства в его движении, развитии.

Pro memoria


М. Чехов –
Хлестаков.
«Ревизор».
МХАТ. 1921

«Чайка» явилась лишь поводом, который впервые проявил это принципиальное различие, отразившись на отношениях вчерашнего учителя и вчерашнего ученика. Отсюда и далее их театральные взгляды, ценностные критерии, художественные верования разошлись в разные стороны, хотя и в жизни, и на сцене им еще предстояло встретиться не однажды.

Расхождение определялось различным пониманием природы и перспектив сценического искусства в целом и актерского, в частности.

Последним новым спектаклем Станиславского, в котором выступил М. Чехов, был «Ревизор» (1921). В роли Хлестакова актер явил себя блестящим эксцентриком и мастером гротеска. Чуть более чем через месяц после премьеры

«Ревизора», на открытии Третьей студии МХАТ, М. Чехов читал рассказ А.П. Чехова «Торжество победителя». Выступление это побудило П.А. Маркова к написанию одной из лучших статей о М. Чехове, в которой критик подводил промежуточный итог становления его таланта. «В его творчестве говорит наша современность <...> Такого актера давно ждала русская сцена <...> Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра <...> Чехов поистине вдохновенный актер <...> Но его вдохновение <...> свободно и радостно отливается в четкую грань формы <...> Чехов балансировал между трагическим и комическим уже в прежних своих образах. В рассказике А.П. Чехова он неожиданно дерзко являет элементы трагического и комического в их чистом виде <...> Чехов – актер романтической иронии и лирического пессимизма <...> Я думаю, что Чехов подошел к творчеству подлинной трагедии и высокой комедии»³⁰. Одной из видимых перспектив Чехова Марков называл образ Гамлета. Спустя три года, в 1924 году, М. Чехов сыграл Гамлета в МХАТе Второй, воплотив все требования, которые предъявлял ему Станиславский во время работы над Треплевым в 1917 году. Не случайно мелькает призрак датского принца в «Чайке» А.П. Чехова. Не случайно поминал его Станиславский в процессе репетиций, проводя беглую аналогию между ним и Треплевым³¹. Впрочем, Гамлет, как и все позднейшие роли М. Чехова, был сыгран актером уже не по системе Станиславского, а в соответствии



с собственным методом имитации образа, разработке и преподаванию которого он посвятил всю свою дальнейшую жизнь.

Станиславскому, основной задачей которого в работе над «Чайкой» было обновление принципов актерской игры, без М. Чехова и А. Тарасовой эта работа уже Чехова была не интересна. Чехову же суждено было в пору своей артистической зрелости

М. Чехов – Гамлет.
«Гамлет».
МХАТ Второй. 1924

³⁰ Марков П.А. Торжество победителя // Марков П.А. О театре. В 4 т. Т. 3. М. 1976. С. 36–39.

³¹ Записи репетиций «Чайки» // Станиславский репетирует. С. 199.

Pro memoria



однажды вернуться Треплевим на сцену МХАТ в концертном представлении третьего акта «Чайки» в 1926 году³². С творчеством А.П. Чехова он не расставался и в дальнейшем, пока выступал на сцене, как актер и как чтец. В инсценированных рассказах А.П. Чехова М. Чехов играл и в эмиграции в разных странах, куда

заносила его судьба. Вероятно, и эти блестящие чеховские миниатюры М. Чехова, разноязычные отзывы о которых рассыпаны в современной ему прессе по всему миру, еще найдут своего собирателя и исследователя.

В заключение можно сказать, что М. Чехов не оставил своих пристрастий и после того, как окончательно покинул сцену. В конце 1940-х – начале 1950-х годов в Америке он работал над биографическими повестями об А.П. Чехове, К.С. Станиславском и В.И. Немировиче-Данченко. Все три повести должны были строиться по единому композиционно-содержательному плану. «У всех 3-х найти этапы, где судьба ведет их друг к другу и к общему делу», – записывал М. Чехов³³.

А.П. Чехов, Станиславский и Немирович, будучи на этот раз литературными персонажами М. Чехова, снова «соединялись», сопрягались в воспоминаниях, размышлениях и повествовании их благодарного племянника и ученика.

³² См.: Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 496.

³³ Там же. С. 558.

М. Чехов – Папенька.
Сценка «Жених и папенька». Рига. 1932

М. Чехов – Соломон Леви.
«Ирландская роза Эбби».
Режиссер Э. Сазерленд.
Голливуд. США. 1946

М. Чехов – Макс Поляков.
«Призрак розы».
Режиссер Б. Хехт.
Голливуд. США. 1946

М. Чехов – Абелян.
«Техас, Бруклин и небеса».
Режиссер У. Каствл.
Голливуд. США. 1948

