

Лийса Бюклинг

Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949–1955 гг.)

Актер будет решать все в театре будущего.
М. Чехов

В 1942 г. закрылась компания «Артисты Театра Чехова» (Риджфильд, штат Коннектикут, 1939–1942). После этого единственным способом выжить в Америке для М.А. Чехова представлялась карьера киноактера и переезд в Голливуд. Именно здесь нашли прибежище многие русские эмигранты, освоившиеся на больших студиях¹.



Эмблема Студии Чехова работы
М. Добужинского. США. 1940

Американское кино 1940-х гг. было интернациональным и охотно привлекало европейских знаменитостей не только по художественным, но и по коммерческим соображениям, а также для утверждения своего престижа. Здесь нашли убежище и политические беженцы из Европы, – о них рассказывает американский исследователь Джон Рассел Тейлор в книге, посвященной «незнакомцам в раю», т. е. художникам-эмигрантам в Голливуде².

Одна из страниц этой книги «русского Голливуда» – жизнь Михаила Чехова, проведшего там 1943–1955 гг.³ Несомненно, климат Калифорнии помог Чехову и продлил его жизнь; но борьба с болезнями продолжалась. В Голливуде Чехов сыграл в десяти художественных фильмах и в одном воспитательном фильме для американской армии.

Естественно, что вся система голливудского кино противоречила взглядам Чехова: почти полное отсутствие художественных задач и подчинение требованиям рынка, невозможность углубленной актерской работы, система звезд и кастовые отношения между «большими» и «маленькими» актерами, «конвейерный» темп съемочной работы (фильмы снимались менее чем за два месяца). Участники занятий Чехова, американские актеры, хорошо знали, что он был очень недоволен голливудским кино, считая его слишком коммерческим и развлекательным и обращенным к массовой аудитории⁴. Чехов был прежде



М. Чехов ведет занятия в своем доме в Голливуде. 1950-е гг.

всего актером драматического театра, а не кино, что доказывает даже его замечательная игра в фильме Альфреда Хичкока «Зачарованный» (1945)⁵ – он играет старательно, тщательно продумывая каждую деталь.

За двенадцать лет работы в Голливуде Чехов пережил его взлеты и кризис. Позади были самые активные годы; годы надежд, разочарований и достижений в театральной жизни, работа в англо-американской Студии и Театре (1936–1942); Чехову остались лишь любимые увлечения – литература, философия (антропософия Р. Штейнера) и религия. Работа в кино давала Чехову возможность обеспечить себя материально, но внутреннее удовлетворение он получал от педагогической работы и особенно от литературной работы над воспоминаниями и разработкой своей системы актерского искусства – книгой для актера⁶.

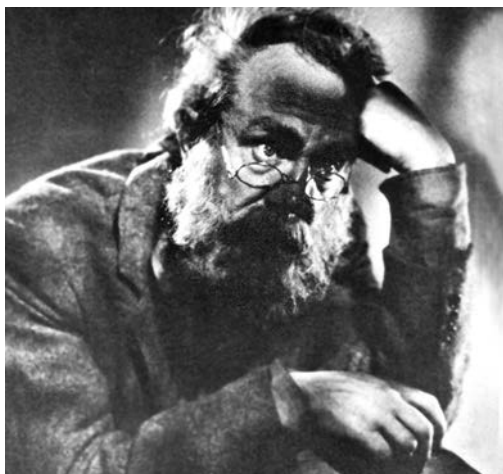
По-настоящему «русское влияние» на Голливуд началось в 1930-е гг., когда многие московские эмигранты и бывшие мхатовцы перебрались на Западный берег: Мария Успенская, Лев Булгаков, Аким Тамиров, которые снимались в кино и преподавали, Федор Оцеп и Анатолий Литвак, ставившие фильмы. В 1940-е гг. от поколения мхатовских ветеранов, тех, кто первыми представляли систему Станиславского в Америке, остались немногие. Общим для всех бывших мхатовцев был уход из практической театральной деятельности в педагогику⁷. Переход Чехова к преподавательской работе совпал с увеличением престижа системы Станиславского

в Голливуде. «Система Станиславского оказала огромное влияние на актерское искусство в американском кино»⁸, – пишет историк театра Group Давид Гарфилд, упоминая уроки «ветеранов МХТ» Болеславского, Успенской и Михаила Чехова в Голливуде. Историк Г. Гоу утверждает, что именно тогда в актерской игре в кино произошли важные перемены, корни которых лежали в реалистической игре некоторых актеров немого кино. Однако более важным источником перемен были мысли К. Станиславского о переживании роли в каждую минуту игры. Из актеров театра Станиславского первым Гоу называет именно Михаила Чехова, «который давал много информации своим ученикам в Голливуде»⁹.

Успех системы Станиславского объяснялся спецификой кино, которая требовала реалистической игры; переживание роли и использование актером своих личных эмоций – что предполагала система – сделали школу Станиславского очень полезной для искусства в формах самой жизни. В пятидесятые годы возник «культ метода», частью которого были учения Станиславского, Болеславского, но в меньшей мере были известны методы Чехова. Однако вокруг Чехова, как отмечалось в 1964 г., в американском театральном журнале *Tulane Drama Review*, возникла некая легенда¹⁰. Эту легенду – Чехов как педагог американских киноактеров – стоит исследовать.

Курсы для актеров театра Group. Постановка «Ревизора» Гоголя

Триумфу метода Станиславского в кино способствовало появление в Голливуде многих актеров театра Group (работал в Нью-Йорке до 1939 г.) и открытие новых школ-студий. Бывшие актеры и режиссеры Group – Роберт Льюис, Элиа Казан, Моррис Карновски и другие – основали в 1947 г. весьма влиятельную Лабораторию актеров с целью воскресить прогрессивный дух своего театра в Калифорнии. Они, участники чеховских занятий в Нью-Йорке в 1941–1942 гг.¹¹, оценили возможности режиссера и педагога Чехова в обновлении театрального искусства на Западном побережье. Лаборатория актеров прочно обосновалась в Голливуде и впервые стала широко приобщать деятелей кино Западного побережья к системе Станиславского¹². По их приглашению в 1946 г. Чехов проводил в Лаборатории занятия и ставил «Ревизора» Гоголя. Ведущий артист и режиссер Лаборатории актеров, исполнитель роли Городничего Моррис Карновски пишет в своих мемуарах о чести и огромной радости работать с Михаилом Чеховым над «Ревизором».



М. Чехов – колхозник Стефанов.
Фильм Г. Ратова «Песнь о России». 1943

«Очень трудно определить многосторонний и бесконечно экспрессивный гений Михаила Чехова. Помимо таких слов как “гений” и “воздушный” [elfin-like] – недаром Чехов верил во всеохватывающее понятие “атмосфера”, важнейшее для него в работе». Карновски спрашивал Чехова на репетициях, хотел ли он еще играть на сцене. – «Нет, – ответил Чехов. – Я дошел до понимания актерской работы как ребячества для взрослого человека». В ответ на недоумение Карновски Чехов повторял свое мнение об актерской игре как о «пустом времяпровождении». Однако, немного спустя, на лекции с актерами-студентами, Чехов преобразился: «он был полон сил, энергии и энтузиазма, он так явно вдохновлял молодых актеров, невозможно было поверить, что этот педагог – тот самый подавленный режиссер, с которым я разговаривал час назад. <...> Наблюдая за тем, как он воодушевлял и зажигал молодых людей своими речами об искусстве актера, я убедился в том, что это и был настоящий Чехов»¹⁵.

В двуединстве Чехова как актера и педагога на первый план выступал Чехов – учитель актерского искусства, вдохновитель и мудрец. «Когда Чехов открывал перед своими студентами перспективы будущего в актерском искусстве, – продолжает Карновски, – он в то же время осознавал конфликт между реальностью Голливуда и теми человеческими возможностями, которые сопряжены с искусством будущего»¹⁴.

После смерти Чехова записи репетиций «Ревизора» были опубликованы в книге «Михаил Чехов – режиссеру и драматургу» (1963), которую составил и прокомментировал Чарльз Леонард в содружестве с Ксенией Чеховой¹⁵. В предисловии Леонард пишет, что записи, сделанные актерами, участниками спектакля, и подаренные Чехову – своего рода «руководство для режиссера» или практические инструкции не только к пьесе Гоголя, но почти к любой пьесе. Чехов объяснял, что с высоко профессиональными актерами Лаборатории актеров он решил начать репетиций с «атмосферы» и характеристики персонажей – это частности его метода, с которыми актеры уже были знакомы по чеховским занятиям в Нью-Йорке. Таким образом, Чехов впервые пытался перенести свой метод на неблагоприятную почву Голливуда. Книга содержит также и более поздний материал – это записи шестнадцати лекций Чехова актерам в Драматическом обществе Лос-Анджелеса.

«Ревизор» был первым открытым спектаклем в Лаборатории актеров – и одновременно последней режиссерской работой Чехова. Премьера состоялась 8 октября 1946 г. в театре «Лас Палмас». Декорации и костюмы оформлял Николай Ремизов, известный петербургский художник, который работал в американском кино. В кратких отзывах о спектакле выделяли исполнителя роли Городничего Морриса Карновски. Он был «инициатором действий», его исполнение называли выдающимся. Фил Браун – Хлестаков утрировал «птичьи движения» своего героя; по замыслу режиссера Хлестаков был легким и пустым персонажем. В целом же спектакль получил признание скорее за энтузиазм его создателей, чем за результат. Больше Чехову не пришлось ставить спектакли в американском театре – не было ни возможности, ни желания включиться в коммерческий театр Калифорнии, а центр американского театра, Нью-Йорк, был слишком далеко.

Занятия Чехова с голливудскими актерами в Лос-Анджелесе

Преподавательской работой Чехов особенно активно занимался с 1950 года¹⁶, она стала желанной «нишей» для самостоятельного творчества. По письмам Чехова и его жены к друзьям мы можем проследить основные события его жизни в Лос-Анджелесе. В начале 1948 г., впервые после болезни, Чехов снялся в романтическом фильме «Техас, Бруклин и небеса» (1948, режиссер У. Кастл), где он сыграл эпизодическую роль старого бродяги Габуляна. Благодаря этой хорошо оплачиваемой работе



Г. Пек, И. Бергман, М. Чехов (профессор Брулов).
Фильм А. Хичкока «Зачарованный». 1945

Чехов весной 1948 г. смог купить собственный дом в Беверли Хиллз¹⁷. В этом самом изысканном районе Голливуда, обители звезд, Чехов смог давать частные уроки и завязывать новые знакомства – насколько это ему позволяло здоровье. В начале 1949 г. он, наконец, утвердился в среде голливудских актеров как педагог.

Последние шесть лет жизни Чехова были наполнены творческим общением с актерами. К нему обращалось много американских артистов и некоторые русские. Чехов проходил с ними их роли в кино и помогал им развивать актерскую технику. О том, как Чехов применял свой метод в американских условиях можно судить и по его книгам, и по записям его лекций, и по воспоминаниям учеников.

Чехов занимался двумя разными видами педагогической деятельности. Во-первых, Чехов давал частные уроки артистам кино, недолго в доме Акима Тамирова, потом в течение нескольких лет у себя дома в Беверли Хиллз. Актеры приходили к нему группой или по одиночке на частные занятия по анализу ролей. Во-вторых, в Лос-Анджелесе он преподавал в Драматическом обществе, где вел практические занятия и читал лекции по актерскому искусству и творческому процессу.

В 1949–1950 гг. занятия устраивались и на частной квартире, и в недорогом помещении для студии, в которой занималось около 20–30 актеров. На одно из первых чеховских занятий был приглашен Джон

Эббот, английский актер и член Театрального общества Голливуда¹⁸. «Он был чудесным стариком, и каждое произносимое им слово было предельно искренним, – вспоминал Эббот, – актеры были восприимчивы к его идеям, они считали его занятия прекрасными». Однако многие критиковали чеховские занятия, т. к. несмотря на их полезность для актеров, они не подходили для коммерческого театра, «зрители не купили бы билета на “чудесное самоощущение актера”, возникшее благодаря чеховским занятиям»¹⁹. По мнению Эббота, интерес голливудских актеров к Чехову скоро исчерпал себя, за некоторыми исключениями.

«Следует различать актеров и режиссеров, которые приходили на его лекции, и актеров, которые брали у него частные уроки», – писал мне Херд Хэтфилд и называл следующие имена актеров, которые обращались к Чехову: Джек Пэланс и его жена Вирджиния, Дженнифер Джоунс, Мэрилин Монро, Грегори Пек, Энтони Куинн, и, конечно, Мэла Пауэрс. Режиссеры Артур Пенн и Мартин Ритт учились у Чехова²⁰. Пауэрс называет среди учеников Чехова Энтони Куинна, Джека Пэланса, Грегори Пека, Джона Динера, Гэри Купера, Эдди Гроува, Трейси Робертса, Джона Динера, Джона Эббота, Мэрилин Монро, Ингрид Бергман, Дженнифер Джоунс, Джоун Колфилд, Джоанну Мерлин²¹. По другим сведениям, учеников было еще больше: Чехов занимался и с М. Карновски, Рут Нелсон и с режиссером Марком Робсоном. Близкие профессиональные и дружеские отношения сложились между Чеховым и актерами Малой Пауэрс, Джоном Динером, Мэрилин Монро и Джеком Колвином²². Впоследствии Пауэрс, Колвин, а также Джоанна Мерлин преподавали метод Чехова в Америке и Европе.

Влияние Чехова осталось доминирующим в профессиональной жизни американской киноактрисы Мэла Пауэрс (1931–2005), и она была благодарна Чехову за свой успех на экране²³. В 1980-е гг. она начала преподавать чеховский метод, издала книгу Чехова, сокращенный вариант рукописи книги 1942 г. и аудиозапись его лекций за 1955 г. Пауэрс рассказывает, что Чехов учил актеров не только актерскому мастерству, но и знанию собственной души; педагогический метод Чехова коренился в глубокой жизненной правде, и поэтому все, что он говорил об искусстве, касалось и жизни, приводило к более глубокому пониманию людей. В России Чехов – кроме исполнения больших ролей – прославился мастерским созданием небольших сцен. Используя этот опыт, Чехов доказал, что «маленькое произведение искусства» можно сочинить на любом, даже незначительном пространстве.



Г. Жданов, Д. Андерсон, М. Чехов (Импрессарио).
Фильм Б. Хехта «Спектр розы». 1945

Так учил Чехов своих студентов; так поступал и он сам в своих ролях в кино. Пауэрс пишет: «Чехов любил играть в театре, и игра перед кинокамерой не всегда нравилась ему. Когда я познакомилась с ним [в 1949 г. – Л. Б.], он уже стал получать удовольствие от работы в кино. Чехов рассказывал мне, что ему совершенно не мешали перерывы в съемках, наоборот, игра в маленьких эпизодах уже даже нравилась ему. «Каждый эпизод имеет начало, середину и конец, и в нем можно найти «маленький кусок искусства», – говорил Чехов. Часто он давал мне для упражнений короткие отрывки, в которых я должна была создать «маленькое произведение искусства»»²⁴.

Одним из самых молодых учеников Чехова был 17-летний Джек Колвин (1932–2005). Впоследствии он играл в театре и на радио; а в конце 1990-х гг. преподавал чеховский метод в Лос-Анджелесе. Колвин узнал о Чехове от своего соседа, шведского актера Джека Ларсена. Ларсен рекомендовал молодого актера Чехову, который пригласил юношу к себе домой и после краткого собеседования принял его на занятия. В группу, в которой некоторое время занимался Колвин, входили популярные тогда актеры Дебби Рейнолдс, Роберт Вагнер, Сьюзи Цанек, а также начинающие молодые актеры. Об уроках Чехова Джек Колвин рассказывал следующее: «Большинство этих молодых людей смутно представляло себе, кем был Чехов. Но я уже знал о нем довольно много...

Когда мы начали занятия, Чехову пришлось нелегко: молодые люди не очень-то понимали, что он им пытался объяснить. Тогда Чехова считали человеком мистическим: о нем говорили, что он гений, но мистический. По-моему, многих людей он сбивал с толку, хотя очень им нравился. Отношение американцев к искусству помешало восприятию чеховских уроков: считалось, что актерское искусство – забава и удовольствие, и настоящий талант не должен особенно трудиться»²⁵.

Первый урок, в котором участвовал Колвин, не удался, но он пришел и на следующие, тоже не очень удачные. Несмотря на это, Чехов прозанимался с этой группой два-три месяца, и, получив роль в кино, распустил группу. По словам Колвина, таким образом Чехов мог безболезненно освободиться от группы или студента, с которыми не получалось наладить контакта. После короткого (один-три месяца) съемочного периода Чехов снова начинал преподавать: он собирал новую группу, если не объявлялась предыдущая. Узнав, что Чехов закончил съемки, Колвин позвонил ему и попросил разрешения приходить на частные занятия. Плата за частные занятия Чехова была достаточно высокой – 25 долларов за час (теперь соответствует 100–150 долларам). В порядке исключения Чехов стал заниматься бесплатно с Колвином, который вскоре стал его «протееже». На частных занятиях Чехов преподавал свой метод на основе ролей, которые Колвин собирался играть в Молодежном театре Калифорнии. Они разбирали роли Треплева и Меркуцио. Только в самом конце занятий Чехов рассказал Колвину о своей работе над ролью Треплева со Станиславским. Чехов говорил о «цели», т. е. о сквозной линии роли, о переходах и анализировал текст «Гамлета». После серьезной болезни в 1950 г. Чехов почти оглох и вынужден был пользоваться слуховым аппаратом. По окончании групповых занятий Джек Колвин помогал Чехову задавать студентам вопросы. Чехов хорошо говорил по-английски – считал Колвин: «Он говорил не запинаясь; лекции же читал медленнее, чем говорил на практических занятиях. <...> Иногда он неправильно ставил ударения. С лексикой все было неплохо, только синтаксис был ни к черту. Чехов заинтересовался калифорнийским сленгом, и я обучал его сленговым словечкам»²⁶.

Домашние занятия Чехова: работа над ролью

У себя дома Чехов проводил групповые занятия и частные занятия с актерами по анализу ролей. О домашних занятиях мне рассказывали Мала Пауэрс, Джоанна Мерлин и Джек Колвин. Желающий

участвовать в занятиях должен был сначала прийти на собеседование с Чеховым, а потом его приглашали на занятия. Чехов преподавал у себя дома в гостиной. В группу входило двенадцать человек, самые разные, и молодые и среднего возраста, большинство из них были актерами Голливуда. Они много занимались импровизацией. Чехов предлагал им сцену из пьесы, в которой он когда-то играл сам, например, из «Сверчка на печи», задавал атмосферу, в которой они должны были действовать. Когда участники справлялись с этим периодом, они переходили в студию в Драматическом обществе²⁷.

Со многими актерами Чехов проходил роли, которые те готовили для экрана. В их числе были такие звезды как Ингрид Бергман, Энтони Куинн, Гэри Купер, Грегори Пек, Патриция Нил. Они приходили к Чехову только на краткий период работы над киноролями²⁸. Так, например, он репетировал с Гэри Купером его главную роль в фильме «Ровно в полдень» (*High Noon*)²⁹. В «Литературном наследии» опубликованы «Заметки по поводу образа Санчо Панса» – роли, которую Чехов проходил с Акимом Тамировым³⁰. Занятия проходили периодически, но могли и прекращаться по разным причинам – то актеры были заняты съемками, то наступали праздники и связанные с ними расходы.

Одной из самых известных и – на первый взгляд – самых неожиданных учениц Чехова была Мэрилин Монро, в судьбе которой русский актер сыграл важную роль³¹. О влиянии Чехова, педагога и человека, Монро рассказывает в главе «Мудрец открывает мои глаза». Искренний интерес к искусству, в противовес пустоте Голливуда, привел Монро в начале ее карьеры на занятия в Лабораторию актеров. Оттуда, из голливудской цитадели метода Станиславского, был прямой путь к русскому мастеру. Монро пришла к Чехову по совету Джека Пэланса, популярного киноактера, и с осени 1951 г. начала заниматься. Через некоторое время Чехов уже проходил с ней роль Корделии в «Короле Лире» и поощрял ее драматический талант. Занятия с Монро продолжались три года. Монро привязалась к мастеру и его жене, с которой она ходила в театр в Лос-Анджелесе (сам Чехов почти никогда не выходил «в свет»). После смерти Чехова Монро не забыла Ксению Чехову, ставшую ее приемной матерью, и оставила ей небольшое наследство в своем завещании.

«Михаил Чехов считал Монро необычайно восприимчивой актрисой» – рассказывала Ксения Чехова биографу актрисы³². Чехов одним из первых поддержал стремление Монро к серьезной карьере. Монро начала свою долгую борьбу со студией «Фокс» за право играть более

глубокие роли, что привело к созданию ее собственной фирмы и конфликту с ожиданиями продюсеров. Трагической иронией является то, что Чехов оказал на Монро самое положительное влияние, но одновременно открыл ей неожиданные стороны ее характера и карьеры. Чехов сыграл роль усилителя ее чувства неудовлетворенности собой – чувства, знакомого каждому серьезному артисту в Голливуде.

Студия Михаила Чехова: занятия в Драматическом обществе

Свою «студию» Чехов приобрел благодаря голливудским почитателям его таланта – актера и педагога. Английский актер Джон Эббот, а также и американские актеры Лу Клугман и Джон Динер открыли Театральное общество в Лос-Анджелесе. Через некоторое время оно было переименовано в Драматическое общество Голливуда. В 1951 г. Чехов начал преподавать в этой маленькой студии, организатором его мастерской был Джон Эббот. Это, в сущности, и была студия Михаила Чехова – так, по крайней мере считали Мерлин и другие его ученики. Только нездоровье помешало Чехову открыть свою постоянную студию, полагает Колвин. В Драматическом обществе в течение трех с половиной лет Чехов два раза в неделю вел занятия и читал лекции. На его занятия приходило 75 человек³³. Чехов начал с прочтения целого курса лекций по своему методу, а потом уже перешел к упражнениям. «Как педагог он никогда не давил на нас, и атмосфера на занятиях был легкой и творческой. Но иногда он был очень требовательным», рассказал актер Эдди Гроув, который стал посещать чеховскую студию с 1951 г., с первых дней своего пребывания в Голливуде³⁴.

Два раза в неделю Чехов проводил занятия по импровизации и психологическому жесту (после обеда по средам и вечером по четвергам), еще два дня занятия вели Джон Динер и другие педагоги³⁵. Директора студии или друзья рекомендовали молодым актерам обратиться к Чехову для повышения квалификации.

Динер, тогда уже известный актер кино и телевидения, наконец, познакомился с Чеховым в Голливуде и в 1947–1955 гг. организовал много актерских трупп для занятий с ним. Об этих занятиях рассказывала Джоанна Мерлин, американская актриса драмы и кино (род. 1931 г.). В 16 лет она училась у еврейского актера Бенямина Земаха, потом у Морриса Карновски, от которых и узнала о Чехове, и далее ее путь был предопределен. «Он очень сильно вдохновил меня, когда я после



«Двенадцатая ночь». 1941

некоторого периода отчуждения вернулась к его занятиям, – рассказывала Мерлин. – Читая лекции, он словно проникал внутрь моей души. Все его слова были полны жизни и значения. Без Чехова я бы оставила профессию актрисы, потому что, работая в коммерческом театре, кино и телевидении, где все противоположно искусству, актеру необходимо создать свою творческую атмосферу. Важно было и то, что он говорил о возможностях театра как вида искусства. Без веры в перспективы театра легко отчаяться и уйти из него, потому что он стал коммерцией. Понимание Чеховым серьезной роли актера было для меня огромным стимулом в профессии»³⁶.

К Чехову приходили актеры бывшего театра *Group*: Роман Бонен и Артур Кеннеди, последний привел с собой Берта Ланкастера. Среди участников занятий были: Ллойд Бриджес, Дженнифер Джоунс, Джон Динер, Джон Эббот. Энтони Куинн был большим поклонником Чехова; он говорил: «все, что я делаю, я воспринял от Чехова».

Джек Колвин сообщал, что первоначально в группу Чехова входили Энтони Куинн, Гэри Купер, Патриция Нил, Ли Джейкоб, актер театра *Group* Дж. Эдгар Бромберг, Норман Ллойд. Из «старых» американских

учеников к Чехову приходил Форд Рейни. Автор книги о Чехове Лендли Блэк называет еще Джона Барримора младшего, Джека Клугмана, Сэма Левина, Берта Ланкастера и кинорежиссера Артура Пенна, который признавал сильное влияние Чехова на свое творчество³⁷.

Среди участников чеховских занятий Пауэрс и Блэк называют Марлона Брандо, но, по мнению других мемуаристов, он отнюдь не был поклонником Чехова. Форд Рейни рассказывал, что Брандо пришел только на одно занятие и вел себя вызывающе. «Почему-то Чехов привлекал очень разных людей, – вспоминает Эббот. – Когда Чехов предложил импровизацию на заданную тему, Марлон Брандо встал на коленки на стуле, задом ко всей группе, и оставался в такой позе до конца импровизации». Чехов воскликнул: «Это было нелепо!».

Известный киноактер Юл Бриннер (1921–1985) до конца жизни вспоминал Чехова как человека, оказавшего наибольшее влияние на его жизнь, рассказывает сын актера Рок в книге об отце. Бриннер был одним из молодых учеников Чехова в Риджфилде (1940–1941); русский по происхождению, он обладал экзотической внешностью и в сороковые стал звездой в фильме «Король и я». В Голливуде Чехов научил Бриннера играть перед кинокамерой; воображение и характерность – вот те главные элементы актерского искусства, которые Бриннер перенял у Чехова. В фильме «Братья Карамазовы» (1957) Бриннер, играя Дмитрия, все время вспоминал уроки Чехова о творческом внимании³⁸. Бриннер написал «Предисловие» к первому американскому изданию книги Чехова (1953).

Участники чеховских занятий были «сливками Голливуда», по словам актера Джона Эббота, большинство из них знали американский вариант «метода» Станиславского. «Они боролись и справлялись с психологическим жестом, с импровизацией и с его явно полемичной по отношению к «системе» идеей воображения актера», – писал Эббот³⁹. Восприятие американскими актерами Чехова варьировалось от восторга до отчуждения. Организатор чеховских занятий, Джон Эббот, выразил неудовольствие результатами «эксперимента», как он называл чеховскую студию, базировавшуюся в Драматическом обществе. Он не смог привлечь к ней внимание достаточно широкой общественности: «Приходили некоторые известные актеры, но этого было недостаточно»⁴⁰. Оценки чеховской студии мемуаристами очень сильно отличаются друг от друга. Педагогическая деятельность русского мастера позволила его другу Г.С. Жданову заключить, что Михаил Чехов как педагог,

как актер кино и как театральный деятель оставил очень глубокий след в жизни американского искусства. В 1988 г. Эббот говорил, что из современных ему актеров лишь два процента пользуются методом Чехова. Только после смерти Чехова начался период актерских школ в Нью-Йорке и Голливуде. Такое мнение высказал Джек Колвин: «В то время в Голливуде уважали Чехова, но время для актерских студий еще не настало».

Очевидно, что через некоторое время Чехов приспособился к голливудским условиям; из его метода родился полезный свод правил и советов для киноактера. За несколько лет Чехов изменил свое отношение к миру кино: на место раздражения пришло примирение со своей участью и желание найти ростки правды искусства даже на жесткой почве Голливуда.

По мнению Динера, занятия Чехова были очень полезны для киноактера, который должен уметь моментально создать эпизод без постепенного развития образа, как это происходит на сцене. Именно это умение Чехова учить «мгновенному» созданию характера на экране в сочетании с творческой свободой актера Динер считал особенно ценным. Понятие «психологического жеста» также помогло киноактеру быстро схватывать сущность характера на репетициях и сохранять достигнутое в перерывах между ними.

Колвин определял отношение Чехова к ученику как «сократическое»; Чехов никогда не приказывал, не указывал ученику на какие-либо решения. Только когда ученик заходил в тупик, педагог разъяснял непоследовательность его решения. Самым большим врагом актера мастер считал штамп. По словам Колвина, Чехов абсолютно не принимал внушение в актерском искусстве; его метод был противоположен педагогическому гипнозу: он стремился к раскрытию возможностей ученика. Работая с Чеховым, актер осознавал значение сквозной линии и необходимость упорных поисков, он учился созерцать образ и исправлять и дополнять его в своем воображении. «Все, что сделали Станиславский и Чехов – это простые вещи, которые необходимы актеру. Конечно, психологический жест и некоторые другие идеи идут дальше, но основа – это техника. И я всегда относился к ней очень серьезно», – говорил Колвин. Интересно, что среди необходимых основ игры киноартиста, которым обучал Чехов, была, например, и выработка правильного отношения на съемочной площадке к техническому персоналу, являющемуся самой разборчивой публикой.

Материалом для импровизации служили различные тексты из классической литературы. Чехов учил актера чувствовать форму своего тела в пространстве. О таком «скульптурном» упражнении рассказывала Джоанна Мерлин. Оно называлось «гармоническая группировка». Чехов попросил 15 человек повторить упражнение на «печаль». «Он говорил: есть две вещи на сцене, чье значение нельзя переоценивать – это цель и атмосфера». Чехов подчеркивал необходимость точной формулировки цели (при рассказывании истории). Он учил студентов задаваться вопросом: что находится в подтексте всего, происходящего в сценарии? И утверждал, что крошечная черта помогает увидеть всего героя, как например, в «Вишневом саде», где у Гаева рука как бы неправильно действует (от постоянной игры на бильярде). Речь шла о «психологическом жесте». Важное понятие «атмосфера» Чехов определял не как фазу, до которой надо дойти, а как процесс». Чехов – рассказывала Мерлин – так организовывал занятия, что никто не боялся наделать ошибок. «Человек освобождался от всех своих комплексов. Но в то же время чувствовал себя в безопасности (ведь актерское существо очень чувствительно), потому что он очень мягко высказывал все эти идеи».

Чехов давал советы, как играть перед камерой: «делайте больше, чем показываете, вуалируйте это. Ваше тело должно стать как бы вуалью. Показывайте меньше, чем чувствуете. Чувства надо выражать экономно. И не бойтесь своих чувств – пусть другие их пугаются. <...> Чехову не нравилось, что в Голливуде у актера мало времени на подготовку ролей. А ведь это стало правилом. Чехов был очень творческим человеком, он знал, как все сделать правильно, всегда был изобретателен. И он стал решать эту проблему с недостатком времени. Он особо выделял неосязаемое, нематериальное, чтобы создать что-то осязаемое, – эта была важная часть его учения. Он всем повторял, что идеальный театр будущего будет зависеть от сознательной воли актера. “Остановись на этой мысли – и она станет реальностью”, – говорил он»⁴¹.

Хотя методы Чехова были предназначены для артистов театра, они оказались очень полезны и для кино. В своих книгах Чехов предпочитал анализировать классические пьесы. Тем не менее, его метод оказался вполне приемлемым для создания на экране ролей из современного репертуара. Отступая от принципов театральной игры, которая предполагала полное перевоплощение, и мастером которой был сам Чехов, он со временем признал специфику работы перед камерой и учитывал как свой собственный опыт, так и практику американского кино.

Теоретическую часть своего метода Чехов изложил в сериях лекций. Темы лекций Чехова: актерское мастерство и, шире, – вопросы творческой этики и эстетики⁴². Весной-осенью 1955 г. в Обществе киноартистов было записано всего двенадцать лекций. Записи сделаны по инициативе Джона Эббота с целью распространения чеховских идей. Опыт работы в голливудском кино не прошел даром – в одной из своих последних лекций в Голливуде Чехов говорил о разных подходах к перевоплощению в театре и в кино. Некоторые лекции были напечатаны на английском языке. Записи шести лекций отредактированы и опубликованы как аудиокассеты Малой Пауэрс в 1992 г. На русском языке опубликовано шесть лекций⁴³.

Метод Чехова распространялся и через средства массовой информации, когда он со своими учениками, уже известными артистами, выступал по телевидению. Об этом Чехов написал в письме к русской журналистке Мазуровой: «Трое моих учеников (профессиональные актеры, с хорошими именами) сделали мне “подарок”: они дважды выступили в теле-вижее [так у Чехова – Л.Б.], демонстрируя упражнения, рекомендованные в моей книге. Так как все трое талантливые люди, то выступление их (судя по отзывам и по сведениям собранным станцией) имело успех. Присутствовал на экране и я, стараясь изобразить на своем лице “величие” автора, но мне кажется, что я выглядел, скорее, жалко»⁴⁴.

Наследие Михаила Чехова

Книга на русском языке «О технике актера», изданная Чеховым за свой счет, вышла в Нью-Йорке в августе 1946 г. Эту редакцию можно считать «авторизованной». На английском языке книга *To the Actor on the Technique of Acting* [Актеру об актерской технике] вышла в Нью-Йорке в 1953 г. Мысли Чехова впервые обсуждались в англоязычной прессе. Очень лестный отзыв написал театровед и куратор Театрального отдела Нью-Йоркской публичной библиотеки Джордж Фридли. Книга Чехова – по мнению Фридли – «одна из самых значительных и полезных книг о технике актера, которую я читал»⁴⁵.

Продолжая свой старый спор с русским актером, рецензию на книгу в газете *Saturday Review* написал режиссер Харольд Клермен, один из основателей театра *Group*, работавший в то время на Бродвее: «Михаил Чехов является одним из величайших актеров мира (к сожалению, в нашей стране он не играл свои лучшие роли, если не считать коротких гастролей в Нью-Йорке в 1935 г.) и любимым педагогом многих

американских актеров, которые учились у него, но иногда его литературный дар уступает силе его чувств»⁴⁶. Клермен отметил, что изложение актерской техники является почти невозможной задачей, которая не вполне удалась даже Станиславскому. Учебник Чехова может быть по-настоящему полезен только на занятиях опытного педагога. Лучшие главы книги, очень интересные даже для читателя-профессионала – последние. Особенно замечателен анализ главной роли в пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера».

Книга Чехова опередила свое время. Постепенно она стала настольной книгой многих актеров и обрела свое место, если не рядом с трудами Станиславского, то недалеко от них.

Взаимоотношения Чехова с некоторыми из его американских коллег-педагогов сложились непросто. Одна из версий системы Станиславского – «метод» Страсберга – стала доминирующей в Голливуде. Начиная с 1930-х гг. Страсберг воспитал целую группу актеров по «методу», который он определял как «внутренний подход». Важной в этом плане была и работа Актерской студии в Нью-Йорке (с 1949 г.), где под руководством Страсберга проходили подготовку актеры театра и кино. Он приобрел громкую славу в истории Голливуда благодаря своим талантливым ученикам, – например, Марлону Брандо. Для многих актеров театра *Group* Чехов являлся ключом к системе Станиславского: метод Чехова подчеркивал значение творческого воображения, и этим он совершенно отличался от интерпретации системы на занятиях Страсберга, который рассматривал учение Станиславского с узкопрофессиональной точки зрения. Для него искусство актера было способом самовыражения актера. Работая с учениками, он все свое внимание фиксировал на этюдах и упражнениях на эмоциональную память. При этом он не придавал особого значения внешней форме раскрытия актером сценического образа. Совершенно очевидно, что Чехов полемизировал с подобной интерпретацией системы Станиславского. Страсберг относился к этому «почти-гениальному» актеру сдержанно, подозревая в нем соперника и представителя другого театра, отличного от его собственного.

В американском театроведении бытует мнение о том, что Чехову-педагогу не отдали должное, что он был оттеснен с места, которое заслужил по праву таланта и опыта. Сожаление об этом звучит в воспоминаниях Харольда Клермена: некоторые участники театра *Group* не принимали Чехова, и впоследствии неоднократно отвергали его,

так как его метод считали слишком мистическим и неясным. Видя в Чехове гениального актера, сотрудники *Group* расходились в оценках его педагогической системы. Хэтфилд рассказывает о Студии Страсберга, где он учился после войны: «Для меня шаг от Чехова к Страсбергу был шагом вниз. Страсберг был книжником. Чехов же, которым Страсберг восхищался и к которому ревновал, был человеком из другого мира. <...> Страсберг 50 лет преподавал метод аффективной памяти. А Чехов верил в другое – в силу воображения». Вспоминая о Страсберге, расспрашивающем его о методе Чехова, Хэтфилд задается вопросом: «Можно ли рассказать рациональному человеку о работе человека одухотворенного?»⁴⁷.

Одни актеры считали учение Чехова мистическим и пригодным только для таких сверхталантов, как сам Чехов, другие находили его слишком чужим и трудным для восприятия, а третья группа восхищалась как его актерским, так и педагогическим мастерством.

Считалось, что его метод развивает психофизическую выразительность тела актера и высвобождает в актере дух импровизации.

Мала Пауэрс так рассказывает о «современной технике» Чехова: «Чехов полагал, что наука о материи и наука о духе будут идти бок о бок. Появится новый тип сознания. Это будет образное мышление, более наглядное. Но это не означало возвращения к наглядному мышлению древности, оно должно быть не связано с понятиями. Меняется чисто интеллектуальное сознание. И творчество Станиславского, и творчество Чехова было посевом зерен, из которых появится будущее. В этом заключалась миссия Чехова – посеять семена. Но при его жизни всходы не появились бы. <...> Чехов понимал, что он не сможет поставить то, что задумал. И поэтому он хотел, чтобы мы – “коллеги”, как он нас называл – представили себе, каким может быть театр будущего. Он верил, что воображение может создать новые условия. Именно актер будет все решать в театре будущего»⁴⁸. На уроках Чехов умел находить индивидуальный подход к каждому. Он как бы шил по заказу. Ему хотелось включить в работу этическое воображение актера и режиссера, заставить их думать о том, какое воздействие эта работа окажет на зрителя как человека, будет ли это влияние положительным. Он не выступал против развлечения. «Придаст ли спектакль в конечном итоге силы зрителями или, наоборот, ослабит этих людей? Это нелегкий вопрос, но надо пытаться ответить на него. Нужно работать над развитием морального вдохновения»⁴⁹.

Влияние Чехова было ощутимо в достаточно узком кругу голливудских артистов, которые получили от него не только профессиональные навыки, но и заветы философии творчества и жизненную мудрость. Его слава «как “пророка метода” стала постепенно расти после его смерти»⁵⁰. Некоторые артисты театра *Group* уже с 1935 г. демонстрировали в своей практической работе приверженность методу Чехова. Стелла Адлер, Моррис Карновски, Роберт Льюис и Стэнфорд Мейснер восприняли основные театральные идеи Чехова на его занятиях и репетициях. Стелла Адлер усвоила не только систему Станиславского, но и метод его любимого ученика. Адлер продолжала применять метод Чехова до конца жизни в своей школе в Лос-Анджелесе. Об этом свидетельствует ее книга «Техника актера» (Нью-Йорк, 1988). Чехов раздвинул перед многими актерами широкие перспективы театральности. В *Tulane Drama Review* Мейснер пишет: «Чехов-актер открыл мои глаза на то, что та правда, которую предлагает натурализм, очень далека от всей правды. В Чехове я увидел захватывающую театральную форму, без потери внутреннего содержания, и я осознал, что именно это мне и было нужно»⁵¹.

На студийных занятиях Чехов, знаменитый творец необычных и подробно разработанных ролей, обращал особенное внимание на создание характера – самое слабое звено актерской техники того времени. Он разбил этот процесс на отдельные упражнения: как найти центр характера и увидеть его тело в своем воображении, увидеть его психологический жест и т. д. Чехов стремился говорить на языке, который обращается прямо к душе и воображению актера. Страсберг и многие другие педагоги объясняют актерам свои намерения на языке абстракций, что заставляет актера воплощать указания педагога через ум и тело. Метод Чехова, напротив, имеет дело с образами, с подсознательными процессами, что доказывает глубокое понимание сознания и техники актера. В США метод Чехова связывается прежде всего с активизацией фантазии и развитием выразительности тела, с концепцией театра как образного, а не литературного искусства.

Многие участники занятий Чехова продолжали работать и преподавать по его методике в течение четверти века. Издавались новые книги, переиздавались старые. Как уже говорилось, в 1985 г. в Нью-Йорке были изданы лекции, прочитанные Чеховым актерам Бродвея – «К профессиональному актеру» (запись и редакция Д. Херст дю Прей). Сокращенную редакцию книги «К актеру» (на основе версии 1942 г.) издала

Мала Пауэрс в 1991 г. Однако подлинное возрождение метода Чехова в Америке произошло в 1980–1989 гг., когда по инициативе выпускников англо-американской студии Чехова возникла Студия Михаила Чехова на Манхэттене в Нью-Йорке. Здесь преподавали знатоки чеховского метода, «древние монументы», как они шутливо себя называли⁵².

С 1990-х гг. ученица Чехова, известная киноактриса Джоанна Мерлин преподаёт чеховский метод в Нью-Йорке. Мерлин издала книгу, в которой она применяет некоторые частности метода⁵³. Новая Студия Чехова была открыта в Нью-Йорке в середине 1990-х гг. Леонардом Пети, учеником Блера Каттинга. В последние 30 лет студийные занятия по методу Чехова проводятся во многих странах мира⁵⁴. Каково будущее метода Чехова теперь, когда старое поколение уходит от преподавания и из жизни, а молодые работают, разбросанные по всему свету? Это покажет время – а пока метод Чехова используется в практике многих актеров и преподавателей.

Метод Чехова воспринимается в наше время и в новом ракурсе. Джоанна Мерлин отмечает, что сегодня артистам легче принимать духовность метода Чехова, чем в 1940-е и 1950-е гг.: «Занятия Чехова основаны на целостной философии и на синтетических, а не аналитических методах. За последние годы восточные философские учения стали популярными на Западе, и современные студенты применяют их к актерскому искусству. Благодаря знакомству с йогой и медитацией, студенты научились прислушиваться к своим интуитивным реакциям, а именно в них и заключается суть чеховской техники»⁵⁵.

¹ См.: Анненков Юрий. Русские в мировой кинематографии. Актеры // *Возрождение*, 1968, 201. Baxter John. The Hollywood Exiles. London 1976. P.159–160; Tsivian Yuri. Leonid Kinskey, the Hollywood Foreigner // *Film History*. 11 (1999); Матич Ольга. Русские в Голливуде / Голливуд о России // *Новое литературное обозрение*. 54 (2002); Нусинова Наталья. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье (1918–1939). М., 2003; Янгиров Рашид. Киноистатист как зеркало русской революции // *Минувшее*. 16 (1994); Holmgren Beth. Cossack Cowboys, Mad Russian: The Emigré Actor in Studio-Era Hollywood // *The Russian Review* 64 (April 2005).

² Taylor John Russel. Strangers in Paradise. The Hollywood Emigrés 1933–1950. London, 1983.

³ См. главы в нашей книге о работе Чехова в Голливуде: Бюклинг Лийса. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2000. (Серия: Современная западная русистика, т. 30.) (Докт. дисс., Хельсинкский университет) и наши статьи: М. Чехов в Голливуде // *Киноведческие записки*. 1998. № 33; Михаил Чехов в голливудском кино // *Нева*, 2016, № 11.

⁴ Это подтверждено во всех наших интервью с чеховскими учениками (Х. Хэтфилд, М. Пауэрс, Дж. Колвин, Дж. Мерлин и Ф. Рейни).

⁵ В «Зачарованном» Чехов получил роль, которая дала ему возможность раскрыть свой талант, – роль старого психиатра Макса Брулова. Леонард Лефф пишет: «Несмотря на то, что Чехов использовал так называемый “метод” [систему Станиславского. – Л.Б.], сознательный подход к актерской игре, который Хичкок не признавал, он оказался вдохновенным исполнителем Брулова». «Зачарованный» был широко разрекламирован, он сделал Чехова знаменитостью и получил много хвалебных рецензий. На премию «Оскар» за лучшую роль второго плана кандидатом был Михаил Чехов. Однако премию Чехов не получил, но и номинация повысила его престиж. (Leff Leonard. Hitchcock and Selznick. London, 1988. P. 137). Чехов предпочитал не заключать постоянные договоры, а иметь свободный выбор из разных предложений и возможность перехода из одной студии в другую.

⁶ См. письма М. Чехова о голливудском кино в наших публикациях (материалы из фондов Бахметевского архива, Нью-Йорк): Бюклинг Л. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции 1938–1951). Helsinki University Press, 1994. 2-е дополн. изд. Санкт-Петербург, 1994; Бюклинг Л. Письма Михаила Чехова Марку Алданову, 1944–1951 гг. Avoti. Т. II. Труды по балто-российским отношениям в русской литературе. В честь 70-летия Бориса Равдина. Под ред. Ирины Белобровцевой, Аурики Меймре и Лазаря Флейшмана // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 43. Stanford 2012. P. 154–166.

⁷ См.: Черкасский С. Мастерство актера. Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: Российский государственный институт сценических искусств, 2016.

⁸ Garfield David. The Actors' Studio: A Player's Place. London, 1984. P. 256.

⁹ Gow G. Hollywood in the Fifties. New York, 1971. P. 110.

¹⁰ П. Грей называл Чехова «пророком метода», сравнивая его репутацию с той загадочной славой, которой было окутано творчество поэта Кахлила Гибрана, популярного в те годы автора стихотворения «Пророк».

- Paul Gray. Stanislavski and America: A Critical Chronology // Tulane Drama Review, 1964. Vol. 9, No 2. P. 51.*
- ¹¹ См. книгу записей занятий: *Hurst du Prey Deirdre*, ed. Michael Chekhov to the Professional Actor. New York, 1985.
- ¹² См.: *Garfield David*. Op. cit. P. 256.
- ¹³ *Carnovsky Morris. Chekhov as Director // Alarums and Excursions. Vol. 2. Fall 1988. P. 27.*
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ *Michael Chekhov's To the Director and Playwright*, compiled and written by Charles Leonard. New York, 1963. 2-е изд.: 1984.
- ¹⁶ Заметка в «Летописи» за 1947 г. «Литературного наследия» М.А. Чехова не соответствует действительности: «из-за болезни постепенно ограничивает свою деятельность преподавательской работой». (*Чехов Михаил. Литературное наследие в двух томах. Т. I. Воспоминания. Письма. Т. II. Об искусстве актера / Общая научная редакция М.О. Кнебель. Редактор Н.А. Крымова. Составители: И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. Комментарии: И.И. Аброскиной, М.С. Ивановой. М.: 1986. 2-е, доп. изд. М.: 1995*). В дальнейшем ссылки: ЛН 1; ЛН 2. (ЛН 2. Летопись. С. 533). На самом деле, такая работа Чехова началась только в 1948/49 гг. По сообщению М.О. Кнебель, друг и ассистент Чехова Г.С. Жданов дал сведения о его работе в Лос-Анджелесе. (*Кнебель М. Архив Михаила Александровича Чехова // Театр. 1981. № 6*.) Однако после 1942 г. (закрытия Театра Чехова в Риджфильде) Жданов с Чеховым не работал, а преподавал в своей студии в Лос-Анджелесе и не имел точной информации о занятиях своего наставника.
- ¹⁷ Адрес дома: 1310, San Ysidro Dr., Beverly Hills, Los Angeles. Этот по голливудским меркам скромный одноэтажный дом был построен в 1938 г., в нем пять комнат, за ним просторный дворик с деревьями. Дом находится в прохладной долине недалеко от таких роскошных особняков как, например, дома Мери Пикфорд и Дугласа Фербенкса. В доме на улице Сан Исидро драйв Чехов и Ксения прожили семь лет, здесь он и умер 30 сентября 1955 г. (Не 1 октября, как указано в «Летописи» – ЛН 2). Отпевание состоялось 4 октября в Спасо-Преображенском храме города Лос-Анджелеса. Чехов похоронен на кладбище Лаун Мемориал, Лос-Анджелес.
- ¹⁸ Джон Эббот (John Abbott, 1905–1996) работал в Британском посольстве в начале войны. В 1941 г. он переехал в Голливуд, где играл в кино и организовал театральные курсы.
- ¹⁹ *Segal Peter. Chekhov in California // Alarums and Excursions. 1988. Vol. 2. Fall. P. 29.*
- ²⁰ Херд Хэтфилд – Л. Бюклинг. (Письмо). Ирландия 30.1.1993.
- ²¹ Интервью Малы Пауэрс. Берлин, 25.8.1992.
- ²² О Мале Пауэрс, Джоне Динере и Мерилин Монро см. также книгу Лендли Блэк: *Black Ledley C. Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher. Michigan, 1987. P. 40–44.*
- ²³ Мала Пауэрс (1931–2007) поступила на сцену еще в детстве. Пауэрс начала занятия с Чеховым в 1949 г. в возрасте 18 лет. Ей очень хотелось получить роль Роксаны в фильме по пьесе Ростана «Сирано де Бержерак», и она получила эту роль благодаря помощи Чехова. Пауэрс рассказывает о первом занятии в доме Тамирова (1949 г.) и о том, как участники выполняли импровизацию на создание атмосферы. «Новый мир открылся передо мной. Атмосфера стала реальностью. Мое сознание расширилось». Она посещала занятия раз в неделю и потом частные занятия дома. Пауэрс стала другом семьи, она приняла антропософские убеждения Чехова. Она была душеприказчицей Чехова.
- ²⁴ *Mala Powers. Afterword // Michael Chekhov. On the Technique of Acting. New York, 1991. P. 166.*
- ²⁵ Интервью Джека Колвина. Эмерсон Колледж, Англия, 21.8.1994.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 15.8.1994.
- ²⁸ Интервью Джека Колвина. Эмерсон Колледж, Англия, 21.8.1994.
- ²⁹ Интервью Малы Пауэрс. Эмерсон Колледж, Англия, 17.8.1994.
- ³⁰ ЛН 2. С. 313–315. Эту роль Тамиров в кино не играл.
- ³¹ Об этом М. Монро рассказала в своей автобиографии: *Monroe Marilyn. My Story. New York, 1974*. См. *Guiles L. F. Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe. New York, 1969.*
- ³² *Guiles*. Op. cit. P. 123–125.
- ³³ *Michael Chekhov's To the Director and Playwright*, compiled and written by Charles Leonard. 1984. P. 6.
- ³⁴ *Grove Eddie. Chekhov and the Method // Alarums and Excursions. Vol. 2. Fall 1988. P. 24.* Гроув считал метод Чехова противоположным методу МХТ, по крайней мере в том варианте, который применялся в театре *Group* и в студии Страсберга.
- ³⁵ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 15.8.1994.
- ³⁶ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 16.8.1994.

³⁷ *Black Lendley C. Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher. Michigan 1987. P. 43.* Ольга Дюбоклар называет такие голливудские имена как: Джон Крауфорд, Гэри Купер, Жорж Сандерс, Юл Бриннер, Корнел Уайлд, Артур Кеннеди. Они и многие другие прошли через студию Чехова и «почерпнули знания, полученные им еще на далекой родине, где было еще время остановиться и подумать о том, как найти путь к совершенству – физическому, умственному и духовному». (*Новое Русское Слово*. 21.10.1955.)

³⁸ *Bryner Rock. Yul. The Man Who Would Be King. A Memoir by Rock Bryner. Glasgow, 1990. P. 79.*

³⁹ *Segal Peter. Chekhov in California // Alarums and Excursions, 1988. Vol. 2, Fall. P. 29.*

⁴⁰ Op. cit.

⁴¹ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 15.8.1994.

⁴² В вечерних лекциях Чехов затрагивал русские темы. Хорошо известна его лекция под названием «Русские режиссеры» (в двух частях), она опубликована на английском и на русском языках. Как мне сообщал Колвин, Чехов читал также лекции на тему «Судьба в жизни русских писателей» (Достоевский, Толстой, Пушкин, А. Чехов). «Он был блестящим лектором, в течение двух часов он рассказал о русском театре больше, чем масса книг», – вспоминал Колвин.

⁴³ Записи лекций Чехова (с предисловием Дж. Динера) были переданы в Публичную библиотеку Нью-Йорка, где неоднократно устраивались их прослушивания. Несколько записей оказались и в Королевской театральной академии в Лондоне.

Восемь записей транслировались по радио в 1965 г. в Лос-Анджелесе. Впервые запись лекции Чехова я услышала в Праге в доме чешского педагога Театрального института (1985 г.). Некоторые лекции были напечатаны на английском языке (Leonard, 1963, 1984). Записи шести лекций (аудиокассеты): Chekhov Master Class 1992. Записи хранятся также в Бахрушинском музее. На русском языке опубликовано шесть лекций в кн.: ЛН 2. С. 325–402.

⁴⁴ А. Мазурова. *Новое Русское Слово*. 21.10.1955.

⁴⁵ George Freedley. *Library Journal*. New York Public Library. Feb. 15. 1953.

⁴⁶ *Saturday Review*. 28.1. 1953.

⁴⁷ *Хартфилд Х. [Хэтфилд Х.]. Я – ученик Михаила Чехова // Московский наблюдатель*. 1994. № 3–4. С. 42.

⁴⁸ Лекция Малы Пауэрс. Берлин, 2.9.1992.

⁴⁹ Интервью Малы Пауэрс. Берлин, 25.8.1992.

⁵⁰ *Gray Paul. Stanislavski and America: A Critical Chronology // Tulane Drama Review, 1964. Vol. 9, No 2. P. 51.*

⁵¹ Op.cit. P.45.

⁵² Состав педагогов в семестре 1986–1987 гг., когда автор этой статьи посетил Студию был таким: Беатриса Стрейт (художественный руководитель Студии), Блер Каттинг, Дейдре Херст дю Прей, Элеонора Фейсон и Фелисити Мейсон. Преподавали также Джим Берлин (директор Студии), Джоанна Мерлин, Кевин Коттер, Мел Гордон, Тед Пью, Ричард Ризк и Симс Вайт. В учебной программе Студии были следующие предметы: основная техника (психологический жест, атмосфера, эвритмия, спокойствие, развитие воображения, внимание, характерность); продвинутая техника (импровизация и развитие стиля по названным упражнениям для возбуждения психофизических средств творческого выражения); этюды; сценическое движение («тело как жест» – на основе работы Чехова с помощью эвритмии, архетипов и образов); сценическая речь; фехтование. Здесь занимались студенты драматического факультета Нью-Йоркского университета и молодые актеры для повышения профессионального уровня.

⁵³ *Joanna Merlin. Auditioning. An Actor-friendly guide. New York 2001.* Размеры нашей статьи не позволяют рассказать о всех новых публикациях. Назовем только объемистый том статей: *The Routledge Companion to Michael Chekhov*. Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu & Yana Meerzon. London, 2015.

⁵⁴ Курсы по методу Чехова ведутся также и в Финляндии, педагог Марье-Рийкка Мякеля преподает курсы по чеховскому методу в Финской Театральной Академии. Здесь в ноябре 2017 г. издан финский перевод книги М. Чехова «О технике актера» (перевод с русского и английского, комментарии и статья о творческом пути М.Чехова – Л. Бюклинг). Автор данной статьи готовит к печати книгу «Жизнь и творчество Михаила Чехова» на английском языке.

⁵⁵ *Citron Atay. The Chekhov Technique Today: Merlin's Approach // The Drama Review, 1983. Vol. 27, № 3 (Т. 99). P. 92.*