

## МИХАИЛ ЧЕХОВ В ГОЛЛИВУДСКОМ КИНО

Одна из страниц книги «русского Голливуда» — жизнь Михаила Чехова, артиста и педагога. Михаил Александрович Чехов (1891–1955), племянник А. П. Чехова, артист МХТ и директор МХАТ Второго, стал эмигрантом в 1928 году. Чехов играл, ставил спектакли и преподавал в Европе в 1928–1938 годах. Его англо-американская студия переехала из Англии в США, в Риджфилд, недалеко от Нью-Йорка, где она стала «Театром артистов Чехова» в 1939 году. После закрытия его театра в 1942 году единственным выходом, который оставался Михаилу Чехову, была карьера киноактера и переезд в Голливуд. Позади были самые активные годы; годы надежд, разочарований и достижений в театральной жизни в Европе и в Америке.

С практикой актерского искусства в кино Чехов был уже хорошо знаком: в России он сыграл в шести картинах, в Германии и Франции — в трех фильмах. В Лос-Анджелесе Чехов жил с 1943-го по 1955 год. Он сыграл в десяти художественных фильмах и в одном воспитательном фильме для американской армии. Новые материалы позволяют воссоздать картину жизни Чехова как с объективной, так и с субъективной стороны: в данной статье будут использованы американская кинокритика и высказывания самого Чехова в письмах к художнику М. В. Добужинскому<sup>1</sup>. За двенадцать лет работы в Голливуде Чехов пережил его взлеты и кризис. Американское кино во время своего расцвета 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 эмигранты из Европы, — о тех и других рассказывает американский исследователь Джон Рассел Тейлор в книге, посвященной художникам-эмигрантам, или «незнакомцам в раю», то есть в Голливуде<sup>2</sup>. Именно в 1940-е годы, во время приезда Чехова, Голливуд стал центром европейской интеллигенции — сюда стекались такие эмигрировавшие из Европы знаме-

---

Лийса Бюклинг (Liisa Bueckling) (Университет Хельсинки) — доктор философии, профессор адъюнкт. Опубликовала книги: Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (1992, 1994); Михаил Чехов в западном театре и кино (докт. дисс., Хельсинкский ун-тет). СПб.: Академический проект, 2000; История Русского театра в Хельсинки, 1868 — 1918 (на финском языке). Хельсинки, 2009; Отражение русской души в зеркале Севера. Финско-русские литературные и театральные связи в XIX—XX вв. СПб.: Алетейя. Статьи на финском, шведском, английском, немецком, французском и русском языках о М. Чехове и др. Работала исследователем и лектором в Ленинграде, Москве, Риге, Вильне, Нью-Йорке, Бирмингеме, Оксфорде. Живет в Хельсинки.

<sup>1</sup> Письма М. А. Чехова М. В. Добужинскому. Архив М. В. Добужинского. Библиотека редких книг и рукописей Колумбийский университет. Нью-Йорк. Опубликованы: Бюклинг Л. Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому. Годы эмиграции, 1938–1951. Helsinki University Press, 1992. 2-е, дополн. изд.: СПб.: Всемирное слово, 1994. Отрывки писем опубли.: Бюклинг Л. Указ. соч. 2000.

<sup>2</sup> Taylor J.R. Strangers in Paradise. The Hollywood Exiles 1933–1950. New York 1983. P. 120.

нитости, как Томас Манн и Лион Фейхтвангер, Бертольд Брехт и Франц Верфель, Отто Клемперер и Арнольд Шёнберг, Сергей Рахманинов и Игорь Стравинский.

Критическое отношение к голливудской «фабрике грез» выражали многие европейские и американские интеллектуалы. Единомышленники Чехова в американском театре, члены Груп-театра сначала отвергали киноиндустрию. Харольд Клэрман считал Голливуд символом «голой коммерции», а не видом искусства. Тем не менее ведущие артисты Груп-театра поступили в Голливуд, где этот театр считали главным источником талантов. Например, Элия Казан, начавший работу в кино в 1945 году, стал выдающимся кинорежиссером. Вот что пишут о Голливуде, этом чрезвычайно сложном явлении, в английской киноэнциклопедии: «Голливуд всегда старался сохранять равновесие между грубым бизнесом и глупой экстравагантностью, с одной стороны, и яркой артистичностью и техническим мастерством — с другой. Здесь всегда было много интеллектуалов, но хозяева бизнеса держали их в клетке, откуда их выпускали только тогда, когда они соглашались променять свой талант на то, что требовалось продюсерам. Естественно, что Голливуд стал местом, где беды актеров и неудовлетворенное честолюбие можно было сравнить с инфляцией гонораров и зарплат, успех и богатство он принес только тем, кому удалось всплыть на поверхность»<sup>3</sup>.

Чехов приехал в Голливуд в период второй волны русской эмиграции, когда первая, послереволюционная, уже откатилась. По-настоящему «русское влияние» началось в 1930-е годы, когда многие московские эмигранты и бывшие мхатовцы перебрались на Западный берег: Мария Успенская, Лев Булгаков, Аким Тамиров, которые снимались в кино и преподавали, Ричард Болеславский, Федор Оцеп и Анатолий Литвак, ставившие фильмы. Еще раньше из России эмигрировали актриса Алла Назимова, которая играла в Голливуде с 1918 года, продюсер Самюэль Голдвин и режиссер Льюис Майлстоун — с ними и с бывшими мхатовцами Чехов встречался на работе<sup>4</sup>. Из режиссеров выходцами из России были Ричард Болеславский и Анатолий Литвак<sup>5</sup>.

В первые месяцы 1943 года Чехов с женой Ксенией Карловной (1898—1970) жили в киногородке Калвер-Сити, но уже летом он смог зажечь по-голливудски, то есть купить маленький домик с садом, «фарму», как его называл Чехов. Четыре года Михаил и Ксения Чеховы почти в полном уединении прожили в этом домике в Реседе, долине Сан-Фернандо в тридцати милях от Голливуда, что было довольно далеко. Такое положение нравилось Чехову, так как давало возможность сосредоточиться на чтении и размышлениях, от которых его иногда отвлекали садоводство и визиты русских друзей. Кажется, что Чехов держался в стороне от европейской эмиграции. Голливудская жизнь была почти «кастово» замкнутой, и многие национальные группы вели обособленную жизнь<sup>6</sup>. В своих письмах Чехов рассказывает

<sup>3</sup> The International Encyclopedia of Film. New York 1972.

<sup>4</sup> Анненков Ю. Русские в мировой кинематографии // Возрождение 1968. С. 200—202.

<sup>5</sup> Актер МХТ Р. Болеславский основал Американский лабораторный театр, где он работал до 1929 года и переезда в Голливуд. Из поставленных им шестнадцати фильмов следует упомянуть ленту «Распутин и императрица» (1933) в студии МГМ и «Отверженные» (1935). Болеславский был одним из первых, кто познакомил американцев с методом Станиславского: его книга «Шесть лекций о системе Станиславского» была издана в 1933 году.

<sup>6</sup> Большие расстояния считались нормальными в Калифорнии. В Лос-Анджелесе, этом «самом большом маленьком городе мира», где насчитывалось 19 пригородов, не было общественного транспорта, но когда каждый имел собственную машину, расстояния не имели значения. Многие, особенно те, кому не надо было каждый день ездить в город, поселились в Пасадене или Санта-Монике, в 10—15 милях (16—24 км) от работы. В Лос-Анджелесе художественная жизнь была не особенно насыщена, там не было своей интеллигенции.

об узком круге русских знакомых<sup>7</sup>. Несомненно, климат Калифорнии помог Чехову и продлил его жизнь; но борьба с болезнями продолжалась, хотя Чехов не любил рассказывать о них друзьям.

Первые две роли Чехова были связаны с целой волной фильмов на военную тематику. «Здесь помешательство на русских картинах», — замечает Чехов. Шесть голливудских фильмов военного периода родились как результат симпатии режиссеров к восточному союзнику и коммерческих соображений, желания удовлетворить интерес зрителей к загадочной России<sup>8</sup>. Большинство писем Чехова о кино, написанные из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк Мстиславу Добужинскому, касаются его первой работы, «Песня о России» (фильм вышел на экраны в 1944 году, режиссер Григорий Ратов). Такое обилие комментариев объясняется не качеством фильма, а тем, что со времени совместной работы Чехова с Добужинским прошел не такой уж большой срок (они сотрудничали в «Театре Чехова» в 1939–1942 годах) и что американское кино было явлением новым для Чехова-артиста с опытом игры в русских и немецких фильмах. Многие остались «за кадром» в письмах Чехова: например, Чехов даже не упоминает о выдвижении его в кандидаты на премию «Оскар» Академией кинематографии США за роль в фильме «Зачарованный», и об этой вершине своей кинокарьеры он пишет мимоходом.

В целом фильмы на военную тематику показывали странную, стилизованную Европу. Мнения о фильме «Песнь о России» сильно разделились. Некоторые критики считали эту картину примером надуманного представления о России. Роберт Тейлор, звезда американского кино, сыграл в этом фильме главную роль — известного американского дирижера, который перед началом войны совершает большое концертное турне по Советскому Союзу. «Это вполне возможно, но менее вероятно то, что американец исполняет в России музыку Чайковского и Шостаковича. Самое невероятное то, что русская крестьянка, которую герой встречает в Москве и на которой он женится, так замечательно исполняет концерт для фортепиано Чайковского и потом едет на тракторе по своей родной деревушке», — так описывали «Песню» в шведской газете<sup>9</sup>. Разлученные войной, молодые наконец встречаются в родной, опустошенной сражениями деревне девушки и отправляются в Америку, «чтобы доказать своим искусством мощь русского духа». Чехов играл роль отца героини, колхозника Степанова. В других эпизодических ролях играли русские артисты, например, весьма популярный в то время Владимир Соколов, бывший мхатовец Лев Булгаков, Федор Шаляпин (сын певца), Михаил Далматов, Константин Шейн и Тамара Шейн. Критик «Нью-Йорк таймс» писал: «Это действительно прекрасный, актуальный музыкальный фильм, с редкостно хорошим чувством юмора, полнокровной жизнью и чувством уважения к борьбе русских в этой войне»<sup>10</sup>. Критик не скупил-

<sup>7</sup> В круг знакомых Чехова входили бывшие мхатовцы, замдиректора Музыкальной студии Сергей Бертенсон и актер Аким Тамиров, а также художник Николай Ремизов (известный петербургский карикатурист) и администратор Театра Чехова Евгений Сомов. Мстислав Добужинский, который оформлял спектакли Чехова в Нью-Йорке, приехал в Калифорнию в 1946 году для кратковременной работы в кино. После переезда в Беверли Хиллз среди знакомых Чехова были, во-первых, русские эмигранты, во-вторых, американские артисты, ученики Чехова и, в-третьих, группы антропософов.

<sup>8</sup> Среди них лучшие — фильмы Л. Майлстоуна и «Миссия в Москву» М. Кэртиса. Естественно, что перед русскими эмигрантами, артистами и режиссерами открывались большие возможности. Федор Оцеп поставил фильм «Три русские девушки» (1944), который являлся вариантом советского фильма «Фронтовые подруги» (реж. Виктор Эйсымонт); главную роль исполняла русская актриса Анна Стен.

<sup>9</sup> Svenska Dagbladet. 20.02.1945.

<sup>10</sup> New York Times. 11.02.1944.

ся на похвалы актерам, а особенно исполнителям главных ролей — Роберту Тейлору и Сьюзен Петерс, — он писал также о замечательном исполнении Чехова, Соколова и Далматова, которым удалось создать на экране подлинно русские характеры.

Письма Чехова другу, Мстиславу Добужинскому, показывают каким чуждым был для него режиссер Ратов, — иначе и быть не могло. И если некоторые эпизоды съемок подарили Чехову сюжеты для юмористических зарисовок о «фильмовой клюкве», то от неумелости и бешеного темпа режиссера «Песни» он пришел в ярость. 19 апреля 1943 года Чехов с нескрываемым раздражением писал Добужинскому: «Работа моя здесь меня, сознаюсь, не удовлетворяет художественно. Ратов (режиссер) до такой степени чужд мне во всех отношениях, что я даже не понимаю того, что он делает, что он от меня хочет, и кажется иногда, что он *ничего* от меня не хочет, но мешает мне ужасно! В сущности, я ничего от него не слышу, кроме: „темп, темп, темп!“ Это мучительно. Темпом этим он заставляет меня впадать в бессмысленное выбалтывание слов и потом сам же говорит: „Не говорите только слова, а играйте!“ А на игру-то он мне как раз и не дает времени ни секундочки! То, что он иногда (очень редко) показывает, — так плохо, что делается стыдно смотреть ему в глаза. Удовольствия никакого не получаю».

Хотя нью-йоркский критик назвал стиль режиссуры Григория Ратова «живым и динамичным», в истории Голливуда Ратов остался как не очень привлекательная личность: о нем пишут не только как о режиссере, снимавшем фильмы с чрезвычайной быстротой, но и как о грубом человеке<sup>11</sup>. Оценка Чехова совпадает с тем, как Ратов охарактеризован в английской энциклопедии: «Он был симпатичной, яркой бездарностью. Его ранние фильмы были среднего качества, более поздние — вообще сомнительными». Здесь же «Песню» называют «патриотической ерундой»<sup>12</sup>. Однако в свое время «Песня о России» отвечала потребности американского зрителя в романтической фантазии — иначе нельзя объяснить выход хвалебной рецензии на премьеру фильма в газете «Нью-Йорк таймс». Чтобы лучше понять контекст, в котором произошло первое появление Чехова на американском экране и разрыв между его восприятием фильма и голливудскими понятиями, процитируем эту рецензию: «Это в первую очередь музыкальный фильм, аранжировка бессмертных произведений Чайковского. Критерием действия в этом ярком романтическом фильме являются дух и движение сочинений великого композитора прошлого века, прекрасное сочетание музыки и образов было достигнуто в стиле лучших киноработ. Хотя реалистические военные эпизоды в конце фильма находятся в некотором разладе с веселым и экстравагантным духом лучших эпизодов фильма, этот контраст не слишком разителен, так как даже спокойные сцены явно сыграны в стиле оперы. В общем фильм производит цельное впечатление»<sup>13</sup>.

Фильм вышел и на европейские, и на советские экраны: увидела Михаила Чехова и послевоенная Москва... Когда фильм показали в Швеции, то один критик писал: «Это искренняя похвала Америки своему великому восточному союзнику. Никто не виноват в том, что в Голливуде так мало знают о России и смотрят на нее сквозь розовые очки, что сюжет иногда напоминает оперетку — например, в эпизо-

<sup>11</sup> Григорий Васильевич Ратов (род. в Петербурге в 1897 г., ум. в 1960 г.), с 1932 года играл в Голливуде, с 1936 года режиссер, снял тридцать фильмов. Фильмы Ратова: «Корсиканские братья», 1941 (роли исполняли Дуглас Фэрбенкс, Аким Тамиров и сам Ратов), «Ирландские глаза улыбаются», 1944, «OscarWilde» (1960) и др. Его любовь к сентиментальности подавила искренность таких артистов, как Лесли Ховорд и Ингрид Бергман, в фильме «Интермеццо» (1939), который он снял за рекордное время — меньше чем за два месяца. После войны Ратов сыграл много ролей, последняя из них — еврейский беженец в «Исходе» О. Премингера.

<sup>12</sup> A Biographical Dictionary of the Cinema. London, 1980.

<sup>13</sup> New York Times. 11.02.1944.

де, в котором русские крестьянки (в 1941 году!) возвращаются с поля одетыми в новые, отглаженные блузки, с вилами на плечах в декоративных позах и под звуки хора девушек из „Евгения Онегина“. Хотя у нас в Швеции тоже не особенно хорошо знают Россию, но мы все-таки видели подобные сцены в советских фильмах, и поэтому нам иногда трудно воспринимать этот фильм». Но некоторые полудокументальные сцены произвели впечатление на зрителей. В эпизоде, где показывали экскурсию по Москве, прекрасный монтаж фотографий города и кадров, снятых в голливудской студии, дал полную иллюзию панорамы советской столицы того времени и создал настоящий кинематографический эффект. Критик заключал, что созданию иллюзии способствовало участие в фильме Михаила Чехова, имя которого было знакомым и скандинавским зрителям (вероятно, по выступлениям в МХАТ и в Париже в 1930–1932 годах — Л. Б.). «И благодаря тому, что в фильме играет большое количество русских артистов-эмигрантов, особенно благодаря известному Чехову в роли отца героини, удалось создать определенную русскую атмосферу в некоторых эпизодах, в эпизодах начала войны и бомбежки города»<sup>14</sup>.

Некоторые замечания Чехова на тему взаимоотношений реальности и искусства также представляют для нас интерес. Если вспомнить об особой связи киноискусства с реалиями жизни, то не таким уж парадоксальным покажется то, что Чехов, поборник ненатуралистического театра, требовал от кино определенной достоверности, особенно в фильмах на русскую тематику. Об этом писал Ю. М. Лотман: «Способность кинотекста впитывать семиотику бытовых отношений, национальной и социальной традиций делает его в значительно большей мере, чем любая театральная постановка, насыщенным общими нехудожественными кодами эпохи. Кинематограф теснее связан с жизнью, находящейся за пределами искусства. (...) От этого, с одной стороны, анахронизмы в фильме ощущаются значительно более резко, а с другой, избежать их практически невозможно»<sup>15</sup>.

В том же письме к Добужинскому от 19 апреля 1943 года Чехов рассказывает о голливудском представлении о России и о сценографии «Песни», которая корректировалась в соответствии с советами советских гостей, посещавших студию: «Здесь помешательство на русских картинах. Все фирмы ставят русские и русские картины и все разводят такую „клякву“, что стыдно смотреть. Что понаделано в нашей картине, и сказать невозможно! Говорят: мы не для русских ставим, а для американцев. Ну, тут они, может быть, и правы. Но русскому переварить все это трудно. Советские были смешны (я наблюдал их), когда им с гордостью показывали русский стиль! Я сильно хихикал в душе. Был, например, в избе (в моей избе) повешен большой портрет мой, сделанный масляными красками (уже смешно!). Пришли советские и говорят: это, знаете, не совсем... Вы бы товарища Ленина повесили на это место. Тотчас же достали Ленина и всадили его в громадную, золотую, массивную раму!!! Советские говорят: надо бы рамочку поскромней... Минуты не прошло, как Ильич оказался в какой-то шнурочке вместо рамы! Тут я наслаждался! Жена консула говорила мне одну любезность за другой и главным образом настаивала на том, что знает меня очень хорошо, а кончила тем, что вдруг спросила: „Это ваша собственная борода?“ Да, им, бедным, тоже не легко».

«Портрет Ленина» превращался в знак условного места действия (русская деревня перед войной), а не какого-либо конкретного географического места. Это и дало повод советским гостям предлагать разные варианты рамок портрета — что отнюдь не сделало ситуацию более правдоподобной. Письмо Михаила Чехова можно понять и по-другому — как юмористическую сцену в духе Антона Чехо-

<sup>14</sup> Svenska Dagbladet. 20.02.1945.

<sup>15</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1975. С. 116.

ва. Противоречие между реальной русской избой и голливудским ее изображением с одной стороны и «портретом Ленина» и отношением к вождю революции русского эмигранта (и параллельно его впечатлениями о советских гостях) с другой придавало ситуации юмористический эффект.

В то время и Чехов, и Добужинский работали над своими воспоминаниями, которые публиковались в нью-йоркском «Новом журнале». По окончании съемок «Песни о России» Чехов сообщал Добужинскому в письме от 19 июля 1943 года в присущей ему самоироничной манере: «Сейчас не пишу их [воспоминаний „Жизнь и встречи“. — Л. Б.] по двум причинам: во-первых, увлечен фармой [так], а во-вторых, новая картина на носу и приходится зубрить английский текст, что дается мне не так уж легко. Моя первая картина кончилась недели две назад, и теперь (к счастью) я подписал контракт на вторую с чудесной ролью. Играть я не хочу, но о чудесности роли говорю с точки зрения „карьеры“, т. е. хорошую роль здесь обычно принимают за хорошую игру, а в этом вся суть и заключается. Я ведь размахнулся, купил именье-то на те деньги, которым предназначалось идти на уплату налога, а теперь сижу, поджав хвост, — надо заработать на налог. Новая картина потому и радует!» О конце съемок «Песни о России» Чехов пишет с досадой: «А первая кончилась совсем непредвиденным и, в сущности, убийственным для молодого актера, как я, обстоятельством: продюсер и режиссер истратили в первой половине картины все полагавшиеся им деньги (больше миллиона), и пришлось им, голубчикам, кончать работу внезапно, так сказать, где попало, и они, недолго думая, отхватили весь конец картины! А в этом-то конце и была главная часть моей роли. Я так рассержен, что даже не пойду смотреть ее и Вам не советую». Возможно, Чехову также не хотелось увидеть американского актера в роли Сталина, произносящего знаменитую речь в начале войны.

Так как Ратова и продюсера Джозефа Пастернака более всего интересовал эксперимент с техникой монтажа, а не логика действия в актерской игре, съемки фильма стали свидетельством халтуры. Последнюю сцену со своим участием в «Песни о России» Чехов описывает так: «Я ходил гоголем и все думал: ну, главное у меня впереди, значит, и играть пофильмовому [так] подучусь к тому времени, и денюжки идут. Вдруг в одну прекрасную субботу прихожу, а мне говорят: ложитесь, мистер Чехов, на землю. Зачем? Вы умерли. Как? Когда? От какой причины? Ложитесь, говорят, вам убили немцы. Я лег, нарисовали на моей личности кровь, сняли и говорят: вы свободны. Я говорю: позвольте, но ведь последняя сцена была — я чай пью, нельзя же от чая помереть, хоть покажите, *как* меня убивают, *как* я умираю, а они говорят: публика не любит жутких картин, до свидания! Вообще эта картина была так мучительна с начала до конца, что я не могу себе представить, что бы могло быть еще хуже или еще глупее, и поэтому иду на вторую картину с удовольствием, зная, что что бы ни было — хуже не будет».

Система «звезд» противоречила идеям Чехов об ансамбле равноправных актеров-творцов спектакля. Итог первого знакомства с миром кино в Голливуде (Чехов писал: Холливуд) был неутешительным. Он писал Добужинскому 19 июля 1943 года: «О, какой это ужасный, нехудожественный, жестокий и бездарный мирок! Деньги надо с них не брать, а *драть* без малейших колебаний! Они так обращаются с актерами, которые чуть поменьше, что за это их всех надо бы расстрелять! Я такие примеры видел, что даже вспоминать о них не хочется. И актеры стали здесь полными, сознательными рабами. Правда, актеры сами не Бог знает какой народец здесь, но все же рабами им быть не следовало бы. Стары [звезды. — Л. Б.] здешние — существа воистину власть имущие! Особая каста. Как в Риме. Знаю случаи, когда небольшой актер, вырвавшись (случайно) в стары, начинал мстить своим

прежним притеснителям, а те кланялись, подлизывались и сами превращались в рабов! Неужели никто до сих пор не описал Голливуд, как он есть в действительности! Кажется нет, а, может быть, я не знаю». Чехов еще не знал, что Голливуд уже был описан в нескольких американских романах; из них по времени ближе всего к нему были книги Н. Веста, С. Фитцджеральда и Б. Шульберга<sup>16</sup>.

Итоги первого года своей голливудской жизни он подводит в письме к Добужинскому от 13 марта 1944 года: «Моя жизнь скучна, проста и однообразна. Оно и лучше. Работы в фильме сейчас нет. Хоть она скоро и нужна будет, а все-таки не хочется думать о ней. Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм, с его грубыми и глупыми людьми никак заинтересовать не может». Тогда же Евгений Сомов, администратор «Театра Чехова» (до 1942 года), писал Добужинскому из Пасадены: «Чеховых мы выдаем не часто, ибо в их дыру ни на каком другом, чем на автомобиле не доедешь, а при газолинном ограничении часто не разлетаешь к ним. Они живут „пижамной“ жизнью. М. А. не вылезает из пижамы, никуда, кроме своего сада, не выходит и выезжает. Физически выглядит хорошо, морально же, думаю, не очень, ибо с одной стороны, ему не хочется играть в кинематографе, с другой — играть нужно для денег, с третьей — больших ролей ему все не предлагают, а за маленькие братья уже совсем невесело. Думаю я, что у него неудачная meneger [manager, менеджер. — Л. Б.], но так как она очень милый человек, то М. А. менять не хочет»<sup>17</sup>.

Несмотря на все трудности, Чехов занимал прочное место в Голливуде; еще до приезда из Нью-Йорка в Голливуд его признали как известного актера, и в кино он получил гонорары по высшему тарифу, он мог выбирать себе роли и студию, где будет сниматься. Об этом свидетельствуют его последующие роли, об этом рассказывают и современники артиста. Как писал мне ученик Чехова, киноактер Херд Хэтфилд, который после войны стал голливудской звездой, Аким Тамиров даже завидовал Чехову за те высокие гонорары, которые тот стал получать сразу после приезда в Голливуд<sup>18</sup>. «Магнит Москвы» и репутация актера-мастера возымели свое действие. Но репутация киноартиста была завоевана дорогой ценой — Чехову приходилось преодолевать свое неприятие всей системы Голливуда. Впоследствии это отношение несколько изменилось, появились другие мысли и чувства.

Вскоре Чехов сыграл роль польского аристократа Леопольда во втором фильме на военную тему «В наше время» (1944). Режиссер Винсент Шерман был профессионалом, склонным к постановке мелодрам, что соответствовало требованиям студии «Уорнер Бразерс». «В наше время» был одним из многих американских фильмов об оккупированной Польше; действие происходило в среде польской аристократии. Жанр этого затянутого, но хорошо снятого фильма совмещал в себе черты романтики и социальной критики; в нем играли талантливые артисты, например, главную роль исполняла Ида Люпино. После выхода фильма на экраны противоречия между старым и новым поколениями польской аристократии показались американскому критику такими же устаревшими, как мир «Вишневого сада» Антона Чехова. Пытаясь воскресить уходящий мир, режиссер пригласил на роль матери Аллу Назимову, и она играла в лучшем стиле à la Раневская. Роль дяди, пустослова-философа, сыгранная Чеховым, почти не дала актеру простора для реализации своих возможностей.

<sup>16</sup> West Nathanael. The Day of the Locust (1934), Fitzgerald Scott. The Last Tycoon (1941), Schulberg Budd. What Makes Sammy Run? (1941).

<sup>17</sup> Е. Сомов — М. Добужинскому 26 апреля 1944 г. Архив М. В. Добужинского. Бахм. архив. Менеджером Чехова была Бетти Раскин.

<sup>18</sup> Х. Хэтфилд — Л. Бюклинг. Ирландия, 30.01.1993.

Весной 1944 года Чехов последний раз выступил в театре. 22 апреля он принял участие в концерте голливудского русско-американского общества взаимопомощи в пользу больных и престарелых коллег в Сан-Франциско. Он играл на английском языке роль старого клиента в инсценировке рассказа А. Чехова «Забыл»; вместе с ним выступал сын великого певца, Ф. Ф. Шаляпин, который исполнял роль немецкого владельца музыкального магазина.

В фильме известного англо-американского режиссера Альфреда Хичкока «Зачарованный» («Spellbound») (1945) Чехов наконец получил роль, которая дала ему возможность раскрыть свой талант, — роль профессора психиатрии Макса Брулова. В творчестве режиссера работа над «Зачарованным» означала переход от мелодрамы к психологическому реализму 1950-х годов. Этот фильм с актуальным для послевоенного времени сюжетом о виновности потенциального убийцы и целебном воздействии психоанализа содержал также романтические и приключенческие элементы. Главные роли исполняли Ингрид Бергман в роли врача Констанцы и Грегори Пек в роли ее коллеги и возлюбленного, который страдает потерей памяти и которого обвиняют в убийстве. Констанца обращается к своему ментору Брулову с просьбой исследовать болезнь героя. «Фрейд с двумя акцентами», сострил автор книги о Хичкоке и Селзнике, киновед Л. Лефф, говоря о дуэте шведской актрисы Ингрид Бергман и Чехова<sup>19</sup>.

При распределении ролей Хичкок обращал внимание на характерную внешность и талант артистов, отмечает Лефф. Эти качества оказались более важными, чем акцент Чехова (который сначала смутил продюсера Давида Селзника) или его репутация артиста Станиславского (которая отнюдь не была плюсом в глазах Хичкока, поклонника немецкого экспрессионизма и раннего советского кино). 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. Чехов обладал сентиментальностью нужной для роли приемного отца героини и внутренней силой для создания образа ее наставника»<sup>20</sup>. Такой технически изощренный актер, как Чехов, вполне соответствовал требованиям режиссера. Хичкок рассматривал движения актеров как часть кадра и требовал от актеров скупости движений. Хичкок говорил: «Незаметные оттенки выражения лучше передают чувства персонажа». Современного зрителя удивляют цельность и пластичность исполнения Чехова-Брулова: он существует одновременно и в роли, и вне ее, он создает образ и мудрого наблюдателя, и целителя своих пациентов.

В России Чехов — кроме исполнения больших ролей (Хлестакова, Мальволио, Гамлета, Муромского) — прославился мастерским изображением небольших сцен. Используя этот опыт, Чехов доказал, что «маленькое произведение искусства» можно сочинить на любом, даже незначительном пространстве. Так учил Чехов своих американских студентов; так поступал и он сам в своих ролях в кино. Актриса Мала Пауэрс, ученица Чехова в Лос-Анджелесе, вспоминает об одном таком эпизоде из фильма «Зачарованный»: Чехов, закулив трубку, рассыпает коробку спичек и восклицает: «Врач запретил мне курить, но я слишком нервный!»<sup>21</sup> В этой маленькой сценке выражены и юмор, и легкость, и характерность образа — психиатра, которому тоже не чужды слабости.

<sup>19</sup> LeffL. J. Hitchcockand Selznick. London. 1987. P. 138.

<sup>20</sup> LeffL. J.. Op. cit. P. 137.

<sup>21</sup> Powers M. Afterword. With Michael Chekhov in Hollywood // Michael Chekhov. On the Technique of Acting. New York, 1991. P. 166.



Продюсер Давид Селзник, который был также и редактором материала, отснятого Хичкоком, при монтаже фильма переставил акценты и выдвинул роль Чехова на первый план. Значительно сократив сцену сновидений, Селзник в то же время расширил роль Чехова в ней. На предварительном просмотре осенью 1944 года зрители хвалили исполнителей, и особенно Чехова, который затмил своей игрой всех остальных. Однако один из зрителей пожаловался на невнятность речи Брулова «из-за усов». Потом Селзник переснял Чехова в некоторых эпизодах крупным планом, чтобы его речь стала более отчетливой. Таким образом, роль отечески добродушного доктора при вмешательстве продюсера и режиссера-монтажера из второстепенной превратилась в одну из центральных.

Задержка с выпуском фильма, о которой беспокоились друзья Чехова, не зависела от режиссера, ведь Хичкок снял его в течение 48 дней летом 1944 года, и после окончательной доработки фильм был готов в феврале 1945 года. Из-за коммерческих соображений Селзник перенес премьеру на 1 ноября 1945 года. «Зачарованный» был широко разрекламирован, он сделал Чехова знаменитостью и получил много хвалебных рецензий<sup>22</sup>. Талант комедийного актера был отмечен в газете «Нью-Йорк таймс», где писали о замечательных юмористических сценах, созданных Чеховым<sup>23</sup>. Другой нью-йоркский журналист считал, что первенство за прекрасно сработанный фильм естественно следовало отдать Хичкоку, а следующее место — Чехову. «Когда зритель видит игру Чехова, он испытывает удивление и радость... До появления Чехова „Зачарованный“ был сугубо „медицинским“ фильмом, хотя и увлекательным, и мастерски поставленным режиссером Альфредом Хичкоком. В фильме играют прекрасные артисты... Но он остался бы на уровне холодных фактов, если бы Чехов не придал этому фильму свойственной ему как человеку сердечности и обаяния своего исполнения»<sup>24</sup>. «Зачарованный» стал гвоздем сезона.

В 1946 году Академия кинематографии США номинировала картину «Зачарованный» сразу на шесть премий Оскар: за лучший фильм года, режиссуру, лучшую роль второго плана (кандидатом на эту премию был Михаил Чехов), за кинематографию, специальные эффекты и музыку. Однако премию получил только композитор Миклос Роша. Но и номинация на премию повысила престиж Чехова. В мае фильм Хичкока показали в переполненных залах в США, затем он демонстрировался для широкой международной аудитории в Лондоне, Париже и в других столицах. Благодаря фильму Хичкока в американской прессе был создан «облик» Чехова-артиста, его «имидж», который определялся ролью доктора Брулова — доброжелательного умного старика. «Не часто актер играющий на вторых ролях привлекает внимание зрителя так, как это сделал Майкл Чехов в роли умного и доброго психиатра...» — пишет журналист газеты «Нью-Йорк таймс» в заметке «Портрет»<sup>25</sup>. Амплуа, сформированное ролью Брулова, стало доминирующим в репертуаре Чехова. «Буду сниматься в роли еще одного милого старика», — говорил он своему ученику, актеру Форду Рейнеру, которому он признавался, что его кинороли ему не нравились. Как мы увидим далее, в запасе Чехова были и другие амплуа.

Чехов предпочитал не заключать постоянные договоры, а иметь свободный выбор из разных предложений и возможность перехода из одной студии в другую. Впоследствии Чехов работал на нескольких студиях: «Уорнер бразерс», на студии Давида Селзника, в «Парамаунте», в «Рипаблике» и два раза на студии «Юнайтед

<sup>22</sup> В РГАЛИ (Москва) в архиве М. А. Чехова собраны рецензии; среди них: Newsweek, Nov. 5. Los Angeles Times. Nov. 10. 1945; Valley Times. Nov. 12. 1945.

<sup>23</sup> New York Times. 02.11.1945.

<sup>24</sup> Brooklyn Daily Eagle. 16.02.1945.

<sup>25</sup> New York Times. 02.06.1946.

артистс». Чехов явно не желал следовать примеру своих соотечественников — Тамирова или Соколова, которые, заключив постоянные договоры, вынуждены были браться за все роли, которые им предлагала киностудия-хозяин.

На следующую роль в музыкальной комедии «Клянусь» (фильм был снят в 1945 году, вышел на экраны только в 1947 году) Чехова пригласил режиссер Джон Берри, который участвовал в занятиях чеховской студии в Нью-Йорке. По странному стечению обстоятельств — или по капризу режиссера — Чехов играл в этом фильме эпизодическую роль сумасшедшего актера, который исполнял сцену из «Гамлета». В прессе фильм «Клянусь» получил оценку местами неудачного фарса, скроенного из плохого сценария и построенного на очаровании главной героини. Чехову достались сцены причудливо-фантастических шуток глупого актера, который оказался виновным в убийстве<sup>26</sup>.

Видимо, роли в фильмах Хичкока и Бери принесли Чехову некоторое удовлетворение, потому что он уже не советовал Добужинскому не смотреть их. «Может быть, на экране увидимся», — писал Чехов своему другу 12 апреля 1945 года. Это письмо является свидетельством раздвоения в жизни Чехова: внешне он жил как «банальный фильмовик», но внутри него кипела духовная жизнь. В этом же письме можно увидеть внутреннюю драму Чехова: непримиримый конфликт артиста МХАТ с прямолинейной «логикой» американских киношников, которые не принимали сложности человеческого поведения. Видимо, в письме речь идет о фильме для американской военной пропаганды ОВИ. О каком фильме Чехов сообщал Добужинскому — установить не удалось. Можно только заметить, что в работе ОВИ в Голливуде участвовали многие европейские режиссеры, как, например, Жан Ренуар.

«Кончил вчера один коротенький фильм для армии. Воспитательный, — рассказывает Чехов Добужинскому 12 апреля 1945 года. — Производством в армии заведуют, естественно, военные, но они переходят положенные им границы и учат, как надо играть. Я решил не сердиться, „тэк ит изи“ [расслабиться. — Л. Б.] и смеяться. Лейтенант, обуреваемый творчеством, показывал мне, как надо играть, говорить, двигаться. Показав мне какую-нибудь сцену, он вежливо прибавлял: „бат ду ит ин юр оун вэ, плиз“ [но делайте это по-своему, пожалуйста! — Л. Б.]. Я заметил, что фильмовики (включая лейтенанта) боятся всего, что не есть простая, банальная и скучная в искусстве логика. Психологические ударения, например, приводят их в ужас. Малейшая попытка сыграть что-нибудь, как мы понимали игру в Художественном театре, кажется им “э бит ту лабориос” [довольно сложной. — Л. Б.]. Я все больше и больше постигаю их премудрость и становлюсь (сознательно) банальным фильмовиком. Это устраивает их вполне и меня тоже. Становится все легче. Платят хорошо, и большего от них требовать нельзя. Живу своей внутренней жизнью, а им отдаю себя на растерзание (за деньги). Я не грущу. Писание записок доставляет мне некоторое удовольствие (иногда большое), чтение, размышление и работа над антропософией».

По окончании войны весной 1945 года Чехов вступил в контакт с советскими деятелями кино по поводу нового фильма «Иоанн Грозный» Сергея Эйзенштейна. В письме к советским кинематографистам Чехов выступил с развернутым анализом искусства киноактера, написанным по поводу фильма «Иоанн Грозный» (31 мая 1945 года). Это был критический разбор актерского метода Эйзенштейна, но косвенно Чехов осуждал и это американское коммерческое кино. Чехов утверждает: «В американском кино не темп, а *спешка*. Ею по большей части

<sup>26</sup> NewYork Times. 19.12.1946. Комедийная игра Чехова в этом фильме доставляет удовольствие и современному зрителю: участники первого международного семинара, посвященного Михаилу Чехову (Берлин, август 1992 г.), хорошо принимали его исполнение.

режиссер и актеры стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране. (Я исключаю, конечно, немногие фильмы большого значения.) (...) Многому можно научиться от американского фильма, но только не темпу». В заключение Чехов пишет, стараясь смягчить суровый тон своего письма: «Вы, русские актеры и режиссеры, первыми повели фильм по пути к большому, достойному нашего времени искусству. (...) Вы находитесь в привилегированном положении: вы не знакомы с *коммерческим* фильмом, где „bisness“ [business, бизнес. — Л. Б.] — все, где слово „art“ [искусство. — Л. Б.] заменено словом „job“ [работа. — Л. Б.]. Но вы достойны вашего положения, ибо вы пользуетесь им как пионеры: для прогресса других. От вас прозвучало новое слово, *вы* и никто другой дадите Западу урок правды в искусстве и изгоните из его сферы и „bisness“ и „job“»<sup>27</sup>.

Добужинский приехал в Калифорнию в 1946 году для работы в кино и пробыл там довольно долго; после этого Чехов с ним, видимо, не встречался, так как художник жил в Нью-Йорке и в Европе.

С русской тематикой была связана и следующая, более интересная роль Чехова — роль импресарио в фильме «Призрак розы» Бена Хехта (1946). Хехт, автор сценария «Зачарованного» и многих других, имел репутацию лучшего сценариста Голливуда. По происхождению русский, Хехт придумал мелодраму, основанную на сюжете одноименного балета «Призрак розы» и на некоторых эпизодах жизни В. Ф. Нижинского. Хехт был не только сценаристом, но и режиссером и продюсером этого «серьезного фильма для избранной публики» — по определению американского исследователя. В фильме играли несколько русских артистов: Иван Киров в главной роли танцовщика Андрея Санина, который сходит с ума во время своего дебюта, и Георгий Жданов, друг и ассистент Чехова (1937–1942) в роли Кропоткина. Трагикомическую пару создали Чехов и известная актриса Джон Андерсон в роли балерины. Роль импресарио Полякова дала Чехову материал для сатирического изображения старого «вечного юнца», которому присуща некоторая женственность. Этот своеобразно занимательный и местами неожиданный фильм получил самые противоречивые рецензии; некоторые считали его претенциозным, но многим понравились «лукавый юмор и изобретательность фильма», — отмечается в американском киносправочнике<sup>28</sup>.

Английский критик писал: «Хехту прекрасно удалось изобразить теневые стороны балетного мира: неряшливые репетиционные комнаты и изношенные башмаки, неоплаченные счета и безвкусные подарки; ведущую балерину, которая стареет и хиреет, лысеющего импресарио, который остается ужасно, отталкивающе изнеженным и моложавым»<sup>29</sup>. Влиятельный кинокритик Джеймс Эйджи отдал должное стремлению Хехта создать нешаблонный фильм, но подвергал сомнению его вкус. «Однако многое в фильме заслуживает похвалы, — отвечал критик. — Меня восхищала игра Чехова в роли симпатичного гермафродита и то ощущение надежды, радости и свободы, которое несет в себе фильм, а также балетные сцены»<sup>30</sup>.

В фильме «Ирландская роза Эби» (1946, режиссер Эдвард Сазерлэнд) Чехов сыграл комедийную роль еврейского отца семейства Соломона Леви. Эта роль стала любимой киноролью Чехова. Фильм, созданный на основе популярной комедии Энн Николс, с грубоватым юмором рассказывает о любви еврейского парня и ирландской девушки и о вражде между их семьями. «До сих пор она является источником пре-

<sup>27</sup> Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 167.

<sup>28</sup> The Motion Picture Guide. New York 1985.

<sup>29</sup> Lejeune David. The Observer 22.09.1946.

<sup>30</sup> Agee J. Agee on Film. New York 1958. P. 205. См. Рецензию о «захватывающей картине» Хехта в газете «The Valley Times», Чехов М. А. Указ. соч. С. 532.

рывистого смеха, — писал критик „Нью-Йорк таймс“ с некоторым возмущением. — Смех возникает от преувеличенных расовых предрассудков Соломона Леви и Патрика Мэрфи. Их детей Эби и Розмари сочетали браком сначала пастор, потом раввин и католический священник. Но в наши дни такой юмор уже перестал нас смешить... Режиссеру не хватает остроумия, и диалог, который, видимо, был им несколько изменен, и теперь содержит ненужные, обидные реплики»<sup>31</sup>. В конце фильма состоялось примирение в духе взаимного уважения и любви. Об этом Чехов, который полностью перевоплощался в роль Соломона, сообщает писателю и редактору «Нового журнала» Марку Алданову во время съемок: «Играю старого еврея и сейчас сижу во фраке и в ямаке — еврейская свадьба. Учусь петь „хусен кала мазелтоф!“ [желаем счастья жениху и невесте! — Л. Б.]... Когда после работы возвращаюсь домой, то продолжаю говорить с моей женой „по-европейски“ — она никак не может привыкнуть, а я не могу отвыкнуть»<sup>32</sup>. 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.

Первая половина кинокарьеры Чехова прошла внешне небезуспешно: в течение четырех лет он сыграл в шести фильмах и приобрел себе имя в Голливуде. Американское подданство Чехов получил в 1946 году. Этот год был отмечен большой творческой активностью: он преподавал в «Лаборатории актеров», где и поставил «Ревизора» с американскими актерами, а также и снимался в кино. Неудивительно, что осенью 1946 года Чехов серьезно заболел из-за непосильной нагрузки. Это случилось во время съемок фильма «Триумфальная арка» (режиссер — Л. Майлстоун), работу над своей ролью в этой картине Чехов так и не закончил. Может быть, это было и лучше (хотя и не в финансовом отношении для Чехова), так как фильм не удался. В работе в кино последовал перерыв на год с лишним.

Когда после войны друзья Чехова — Тамиров, Майлстоун, Добужинский и многие другие — начали ездить в Европу, он за ними не последовал. Помешали слабое здоровье и отсутствие денег. В начале «холодной войны» у Чехова появился уже знакомый ему страх политических переворотов. 19 июля 1948 года Чехов пишет Алданову, который собирался поехать за границу: «Как Вы не боитесь ехать в Европу? Ведь там не только через месяц, а в *каждый момент* может произойти страшное! Но дай Бог, чтобы все было благополучно. (...) А меня и не тянет в Европу — очень уж страшно увидеть разрушения»<sup>33</sup>. Кризис кинопромышленности конца 1940-х годов ударил по всему Голливуду. Чехов писал Алданову: «В фильмовой индустрии сейчас ужасный застой. Что-то происходит в высших сферах, какие-то „фильмово-политические“ осложнения, и по Голливуду ходит множество безработных актеров. Никто не знает, когда опять будут снимать».

К счастью, травля работников кино левой ориентации в годы «холодной войны» не повлияла на положение Чехова. Он легко отделался от обвинений в симпатиях к коммунизму, как рассказал мне ученик Чехова, американский киноактер Джек Колвин в интервью 21 августа 1994 года (Эмерсон Коллидж, Англия). В 1947 году Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности начала чистку Голливуда от «подрывных элементов», продолжавшуюся пять лет. В послевоенные годы в черный список попали многие лучшие сценаристы и режиссеры Голливуда. «К началу 1950-х годов в Голливуде реакция на все, что вызывало подозрения в левизне напоминала действия полицейского государства. Даже легкий либерализм стал очень подозрительным. Это приводило к вынужденному

<sup>31</sup> New York Times. 23.12.1946.

<sup>32</sup> М. А. Чехов — М. А. Алданову. [киностудия] 1 мая 1946 г. Бахм. архив.

<sup>33</sup> М. А. Чехов — М. А. Алданову. 19 июля 1948 г. Архив М. А. Алданова. Бахм. архив.

уходу на пенсию или к эмиграции многих талантливых людей»<sup>34</sup>. Еще задолго до этого Чехов узнал от Добужинского о допросе, на котором исследовали прокоммунистические симпатии эмигрантов<sup>35</sup>. Второй причиной кризиса в киноиндустрии были антитрестовские законы, в соответствии с которыми студии должны были ограничить производство дешевых фильмов, свою «конвейерную продукцию».

В начале 1948 года, впервые после болезни, Чехов снялся в романтическом фильме «Техас, Бруклин и небеса» (1948, режиссер Уильям Кастрл). Чехов играл эпизодическую роль старого бродяги Габуляна. Благодаря этой хорошо оплачиваемой работе Чехов весной 1948 года смог купить собственный дом в Беверли-Хиллз. 29 февраля 1948 года Ксения Чехова писала М. Добужинскому о предстоящем переезде в «благородный» район Беверли-Хиллз, где они нашли «новый домик, небольшой, но уютный и чистенький. (...) Теперь М. А. хочет начать уроки частные, чтобы не зависеть от фильмов». В этом самом изысканном районе Голливуда и обитатели звезд Чехов смог начать давать частные уроки и завязывать новые знакомства — насколько это ему позволяло здоровье. В 1948 году он снова тяжело заболел. В ответ на вопросы швейцарской знакомой Жоржет Бонер 18 декабря 1948 года Ксения писала: «Миша находится иногда в очень подавленном состоянии (у него больше нет работы в кино) и письма и новости от друзей всегда радуют его. Здесь у нас почти нет людей, душевно близких к нам. В Нью-Йорке у нас было больше друзей и мне гораздо больше понравилось жить там и в Коннектикуте [в Риджфилде, где была студия и театр Чехова в 1939—1942 годах. — Л. Б.]. Но нам надо жить здесь из-за климата и работы в кино. Врач сказал мне, что Миша не сможет вынести суровый климат Востока [Восточного побережья США. — Л. Б.]»<sup>36</sup>. В доме на Сан-Исидро-драйв Чехов и Ксения прожили вместе семь лет, здесь он и умер 30 сентября 1955 года<sup>37</sup>.

Трехлетний перерыв в кино Чехов объяснял слухами о своей болезни, из-за которых ему не предлагали ролей. К началу 1950-х годов положение Чехова настолько ухудшилось, что он обратился к нью-йоркскому Фонду Гугенхайма, который выдавал стипендии ученым и артистам. Стипендии Чехов не получил и жил на заработки от занятий по актерскому мастерству. О гонке и спешке в работе на киностудиях, тяжело действовавших на больного актера, рассказывается в письме Чехова к Добужинскому от 6 апреля 1951 года: «У нас пока что по-прежнему. Работы в фильме нет, да оно, пожалуй, и лучше — не выдержал бы я этой работы теперь: прежде в студиях теряли время непростительно, тянули, а иногда днями просто ничего не делали; теперь же — гонят, мучают актеров, не дают отдохнуть ни минуты, и даже молодые, здоровые и сильные коллеги мои — возвращаются после дневной работы разбитыми и больными людьми. Где же мне выдержать такую гонку! Финансово это плохо для меня, конечно, но против судьбы не пойдешь».

<sup>34</sup> International Encyclopedia of Film. 1972.

<sup>35</sup> «За это время еще была наша с Ел[изаветой] Ос[иповной] поездка в Вашингтон — нас вызвали по делу 1-й бумаги, и был форменный допрос особой семичленной комиссией на предмет того, не склонны ли мы к коммунизму. Вопросы были наивны, но многочисленны, особенно их смутило то, что я не был там арестован, — т. е. как в одной советской анкете спрашивают „были ли Вы арестованы, если нет, то почему“. Впрочем, надо думать, что после всех объяснений члены сии были удовлетворены» (черновик письма М. В. Добужинского к М. А. Чехову после 18 июля [?] 1943 г. Архив М. В. Добужинского. Бахм. архив.).

<sup>36</sup> К. Чехова — Ж. Бонер 18 декабря 1948 г. Архив Л. Бюклинг.

<sup>37</sup> Адрес дома: 1310, San Ysidro Dr., Beverly Hills, Los Angeles. Этот, по голливудским меркам, скромный одноэтажный дом был построен в 1938 году, в нем пять комнат, за ним просторный закрытый дворик с деревьями, похожий на итальянский монастырский двор. Дом находится в прохладной долине недалеко от таких роскошных домов, как, например, «Пикфер», дома Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса.

Работа Чехова в кино продолжилась в начале 1950-х годов, и зрители увидели Чехова в нескольких ролях благородных европейских интеллектуалов. Когда он снялся в роли доктора Фрамма в фильме «Приглашение» (1952), некий круг замкнулся. Эту несколько искусственно эмоциональную историю об умирающей от болезни сердца девушке и о спасительной силе любви создал режиссер Готфрид Рейнхардт, сын великого режиссера, который работал продюсером на студии МГМ. «В одной сцене Михаил Чехов, исполняющий роль врача, добивается сильнейшего комического эффекта», — писали в «Нью-Йорк таймс» 30 января 1952 года Чехов начал свою европейскую карьеру у Макса Рейнхардта в Берлине, а свою работу на экране он заканчивал у его сына.

Последовала еще одна роль доктора, по фамилии Кондорф, в «Празднике для грешников» (1952), режиссер Джеральд Майер. Фоном для этой несколько мрачной кинодрамы был фольклорный праздник в Новом Орлеане. Последним фильмом с участием Чехова стал музыкальный фильм «Рапсодия» (1954, режиссер Чарльз Видор), студия «МГМ». Романтические фильмы Видора считались хорошими образцами этого жанра. Один из исследователей пишет о «Рапсодии»: «Великолепные кадры европейских пейзажей, романтическая музыка из концертов Рахманинова и Чайковского и, прежде всего, прекрасное исполнение молодой Элизабет Тейлор главной роли спасают этот сверхсентиментальный фильм от провала»<sup>38</sup>. В рецензии на фильм Чехов был упомянут как актер, исполнявший роль старого профессора («Нью-Йорк таймс» 12 марта 1954 г.). Грустно думать о том, что только в роли профессора Шумана в эпизодах «Рапсодии», снятых в голливудской студии, Чехов смог «вернуться» в свою любимую Европу.

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). Можно предположить, что хотя и не близкими, но все-таки более приятными для Чехова режиссерами были Альфред Хичкок и Бен Хехт, которые сумели оценить талант актера и предложить роли, дававшие ему простор для создания характерности или гротеска. По оценкам американского справочника, из десяти фильмов, в которых снялся Чехов, один был высокого качества («Зачарованный»), три — хорошие, пять — посредственные и только один — плохой («Ирландская роза Эби», — как ни парадоксально, но именно роль в этом фильме больше всего понравилась Чехову)<sup>39</sup>. Остается только сожалеть, что Чехову не досталось больших ролей и в Голливуде, и его постигла та же участь, что и многих крупных немецких актеров-эмигрантов: роли не соответствовали ни возможностям, ни репутации этих талантливых исполнителей. Чехов был прежде всего актером драматического театра, а не кино, что доказывает даже его замечательная игра в «Зачарованном» — он играет старательно, тщательно продумывая каждую деталь. Свидетели перевоплощений Чехова на сцене сравнивали их с его работой в кино — и испытывали разочарование. Посмотрев в Советской России «Песню о России» и «Рапсодию», сотрудник и ученик Чехова Виктор Громов писал, что «здесь нет даже слабого отблеска того редкостного дарования, которое сверкало множеством граней в сценических созданиях Чехова». Однако он цитирует высказывания американских критиков и режиссеров о роли Брулова в «Зачарованном», которые довольно верно определили две главнейшие черты актерского таланта Чехова: феноменальную способность перевоплощения и реали-

<sup>38</sup> The Motion Picture Guide. Chicago, 1985.

<sup>39</sup> Указ. соч.

стичность создаваемых им образов<sup>40</sup>. Несовместимость Чехова и Голливуда была отмечена в статье «Миф Станиславского» английского актера Майкла Редгрейва. Он писал, что влияние Станиславского распространялось не только благодаря живым традициям МХАТ и книгам, но и благодаря актерам-эмигрантам, — например, Акиму Тамирову и Михаилу Чехову, — которых иногда можно было увидеть в голливудском кино. «И тогда хочется перенести их в то артистическое окружение, которому они принадлежат», — заключает Редгрейв<sup>41</sup>.

Если сравнить судьбу Чехова с судьбой многих других европейских актеров, то можно увидеть сходные причины их неуспеха в Голливуде. «Первостепенную роль в достижении успеха в кино играло, естественно, владение языком. Немецкие и скандинавские актеры овладели им, а французские, итальянские и восточноевропейские артисты испытывали большие трудности», — пишет Тейлор. Кроме иностранного акцента, получить новые роли Чехову помешала и его устойчивая типажность. «Как правило, зарубежные знаменитости не могли приспособиться к Голливуду, за исключением Гарбо, Дитрих и Ингрид Бергман, которую Селзник пригласил из Швеции, — отмечает Тейлор. — Обычно актер, который на своем родном языке исполнял много разных ролей, был вынужден играть персонажей какой-то одной национальности или, чаще всего, одного амплуа (потому, что людям в Голливуде все европейские акценты казались одинаковыми). (...) Голливуд ограничивал возможности европейских актеров, предлагая им узкий набор шаблонных иностранных типажей»<sup>42</sup>. Чехов изображал или русских, или «общеевропейских» персонажей (американский зритель не очень хорошо разбирался в национальностях): русского колхозника, польского аристократа, немецкого психиатра, актера, русского импресарио, еврейского отца, русского бродягу и два раза немецкого профессора. Причиной была прежде всего требовательность Чехова. По свидетельству друзей и учеников, он отказывался от ролей, которые ему не нравились<sup>43</sup>.

К Чехову можно отнести следующее высказывание Тейлора: «Писатели, артисты и режиссеры левой ориентации не имели никакого влияния на содержание или ценности фильмов в конце 30-х или начале 40-х гг. (...) Все эмигранты находили в Голливуде чужую страну». Разбазаривание талантов объясняется не столько политическими, сколько сложными психологическими причинами. В Голливуде «уважение к интеллектуалам» не было самоценностью, как в Европе. Здесь их сначала покупали, а потом от них откупались. «Интеллектуалам оставалось одно: взять деньги и убежать», — пишет Тейлор<sup>44</sup>.

На основе наблюдений над работой киноактера Чехов говорил о разных подходах к перевоплощению в театре и в кино. В одной из своих последних лекций в Лос-Анджелесе «Характер и характерность» (1955) размышлял о соотношении типа и образа. Чехов утверждал, что каждый талантливый артист несет в себе стремление к перевоплощению, к созданию характера. Он считал необходимым провести границу между различными типами людей и индивидуальными характерами внутри этих типов. Учитывая то, что некоторые актеры имеют склонность всегда играть один и тот же тип, Чехов советовал искать вариации внутри этих типов. «Каждый из них — инди-

<sup>40</sup> Громов М. Михаил Чехов. М., 1971. С. 153.

<sup>41</sup> Redgrave Michael. The Stanislavsky Myth // Actors on Acting. Ed. Toby Cole and Helen Krich Chinoy. New York, 1949. P. 386.

<sup>42</sup> Taylor J. R. Op. cit. P. 70—71.

<sup>43</sup> Н. Ремизов писал М. Добужинскому о Чехове: «...он будет играть роль в картине. Это прогресс, а то он отказывался от ролей» (Н. Ремизов — М. Добужинскому 27 декабря 1951 г. Архив М. В. Добужинского. Бахм. архив).

<sup>44</sup> Taylor J. R. Op. cit. P. 115—116.

видуальность, которая должна быть осмыслена и сыграна по-своему», — утверждал Чехов. Однако перевоплощение в кино не должно затмевать индивидуальности актера, подчеркивает Чехов: «Я должен пояснить: перевоплощение не должно быть таким явным, чтобы актер стал неузнаваем. Нет! Гари Купер, например, должен всегда оставаться Гари Купером, точнее, типажом, который он воплощает, добавляя очень тонкие черты характерности в каждом конкретном случае, но оставаясь в рамках собственного типа»<sup>45</sup>.

«Типажность» в киноролях Чехова не являлась таким отрицательным свойством, каким считал ее биограф актера — Виктор Громов. Он отмечал поразительную похожесть одного экранного образа Чехова на другой и однообразие его гримов на экране<sup>46</sup>. Однообразие внешнего облика было, скорее всего, особенностью киноактера, как отмечает Ю. М. Лотман (если заменить его слово «штамп» словом «тип», использованным Чеховым): «Кинематограф не только использовал разные типы условного поведения актера, но и активно их создавал. В этом смысле штамп в кино далеко не всегда является столь же отрицательным понятием, как в современном театре. Штамп органически входит в эстетику кино и должен соотноситься не только со штампом на современной сцене, но и с маской народного, античного и средневекового театра»<sup>47</sup>. Наблюдение Лотмана подтверждает и опыт Чехова в Голливуде: режиссеры использовали только два основных амплуа Чехова — амплуа драматического актера, то есть тип мудрого старика, и комического типа — типа клоуна или шута в фильмах «Клянусь» и «Призрак розы».

Если вначале Чехов пытался «переключиться совершенно в настоящее» и считал свои воспоминания «блоровством», то очень скоро сам Голливуд подтолкнул его к уходу в прошлое, к поискам других ценностей. Чувство нереальности, присущее Голливуду, объединяло всех людей. В этом раю отрицались все серьезные вопросы о жизни и смерти. Из пустоты Голливуда Чехов сбежал в область интересов, созданных им самим. Работа в кино давала Чехову возможность обеспечить себя материально, а внутреннее удовлетворение он получал от педагогической работы и, особенно, от литературной работы над воспоминаниями и книгой для актера. Он все больше углублялся в свой внутренний мир, в литературные и философские занятия, в разработку своей системы актерского искусства. В 1946 году Чехов выпустил книгу на русском языке «О технике актера», а в 1953 году вышла его книга на английском языке «To the Actor on the Technique of Acting» (Актеру об актерской технике) в Нью-Йорке.

Переход Чехова к преподавательской работе совпал с увеличением влияния и престижа системы Станиславского, с «триумфом метода Станиславского» в десятилетие 1945—1955 годов. В течение семи лет (1948—1955) Чехов много занимался преподавательской работой, особенно активно с 1950 года. Чехов давал частные уроки артистам кино у себя дома; актеры приходили к нему группой или поодиночке. В Лос-Анджелесе он преподавал в «Драматическом обществе Голливуда», где он вел практические занятия и читал лекции по актерскому искусству и творческому процессу. Со многими актерами Чехов проходил роли, которые те готовили для экрана. и помогал им развивать актерскую технику. В их числе были такие звезды, как Ингрид Бергман, Антони Квин, Гари Купер, Грегори Пек, Патрисия О'Нил, а также молодые актеры, будущие педагоги метода Чехова Джоанна Мерлин, Мала Пауэрс и другие. У Чехова учились и кинорежиссеры Мартин Ритт и Артур Пенн. Известный актер кино и телевидения Джон Динер, который организовал много актерских

<sup>45</sup> Чехов М. А. Указ. соч. С. 325, 334.

<sup>46</sup> Громов М. Указ. соч. С. 153.

<sup>47</sup> Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 118.



трупп для занятий с Чеховым, считал, что эти занятия 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<sup>48</sup>.

В книгах по истории Голливуда 1950-х годов имя Чехова встречается нечасто, во многих справочниках его и вовсе нет. В книге о Голливуде Г. Гоу пишет, что именно тогда в актерской игре в кино произошли важные перемены, корни которых лежали в реалистической игре некоторых актеров немого кино. Но 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». Историк Групп-театра Давид Гарфилд упоминал уроки «ветеранов МХТ» Болеславского, Успенской и Михаила Чехова в Голливуде<sup>49</sup>.

На студийных занятиях Чехов, знаменитый создатель необычных и подробно разработанных ролей, обращал особенное внимание на создание характера — самое слабое звено актерской техники того времени. Чехов стремился говорить на языке, который обращается прямо к душе и воображению актера. В США метод Чехова связывается прежде всего с активизацией фантазии и развитием выразительности тела, с концепцией театра как образного, а не литературного искусства. Хотя методы Чехова были предназначены для драматических артистов, они оказались очень полезны и для актеров кино. 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. Михаил Чехов не оставил заметного следа в американском кино. Помнят его прежде всего по фильму Хичкока в роли психиатра.

---

<sup>48</sup> Leonard Charles. *Prelude to an Exploration // Michael Chekhov's to the Director and Playwright*. New York, 1984. P. 6.

<sup>49</sup> Gow Gordon. *Hollywood in the Fifties*. New York, 1971. Garfield David. *The Actors Studio*. New York, 1984.