Гейзер М. М. **Соломон Михоэлс**. М.: Прометей, 1990. 280 с.

*И. С. Козловский*. [Предисловие] 5 [Читать](#_Toc419183424)

К читателю 9 [Читать](#_Toc419183425)

«Радуйся сыновьям своим…» 14 [Читать](#_Toc419183426)

«С чего начинается полет птицы» 21 [Читать](#_Toc419183427)

«Жребий брошен» 27 [Читать](#_Toc419183428)

«Смотри, это новость…» 43 [Читать](#_Toc419183429)

«Вот слезы угнетенных» 63 [Читать](#_Toc419183430)

«Будь не очень праведным и не слишком мудрым» 70 [Читать](#_Toc419183431)

«Путешествие Вениамина III» 75 [Читать](#_Toc419183432)

«Ибо слов святого не предал я» 85 [Читать](#_Toc419183433)

Не в ладу с самим собой 96 [Читать](#_Toc419183434)

Король Лир 114 [Читать](#_Toc419183435)

«Новая правда» 138 [Читать](#_Toc419183436)

Снова к Шолом-Алейхему 148 [Читать](#_Toc419183437)

Миссия 160 [Читать](#_Toc419183438)

Время пляске и время рыданью 177 [Читать](#_Toc419183439)

**Список фотографий** 197 [Читать](#_Toc419183440)

{3} Один еврей сказал другому: «Я был слишком слаб». Эти слова рекомендуются в качестве эпиграфа к истории еврейства…

История современных евреев трагична, но вздумай кто-нибудь написать об этой трагедии, его еще осмеют. Это трагичнее всего.

*Генрих Гейне*

Трагичным он был в искусстве, трагедию всколыхнул и своей смертью. Но духовное его значение и величие живут. И жизнь его в искусстве является примером для грядущих поколений.

*И. С. Козловский* о Михоэлсе

{4} *Памяти моих родителей — Доры Марковны Гейзер (Китайгородской) и Моисея Григорьевича Гейзера*

{5} Восхищался, восхищаюсь и сейчас высокой настроенностью его мысли, актерским мастерством и гражданственностью.

Ясен ли Михоэлс в своем творчестве?

Ясен в своем направлении, но не до конца. Конца в творчестве не бывает. Бывают остановки — вынужденные или по требованию.

Мне вот, например, кажется, что, играя только в национальном театре, уделяя ему так много труда, Михоэлс обкрадывал самого себя как актер и тем самым обеднял нашу культуру.

В конце 30‑х годов я спросил его, как бы он отнесся к тому, чтобы поставить или принять участие в постановке оперы Стравинского «Царь Эдип». Речь шла о спектакле Ансамбля оперы, где преследовалась цель абсолютно экономного, аскетического оформления. Режиссерской пышности не могло быть места. Понятно, нам нужен был режиссер не «разводящий», а — мыслитель. Подумавши, он воскликнул: «Это моя мечта!» И тут же последовал пламенный монолог о неблагоустроенности судеб человеческих на земле и о том, что еще Софокл об этом печалился.

Изо всех опер, о которых мы говорили с Михоэлсом и к постановке которых он мысленно примеривался, во всяком случае как режиссер, — увлекался, фантазировал («Женитьба», «Борис Годунов» и др.), быть может, самая яркая «Царь Эдип».

Михоэлс, сыгравший Лира, трактовал образ Эдипа как трагедию мироощущения. Мы собирались придать спектаклю очень лаконичную форму. Стремление наше к предельному лаконизму и аскетизму оформления разделяла, когда мне доводилось об этом беседовать с ней, и Вера Игнатьевна Мухина.

Замечательно новое и необычное толкование предлагал Михоэлс образу Пимена в опере «Борис Годунов». Он в отличие от привычной традиции мысленно представлял себе Пимена молодым, полным огня, страстным, а не седобородым патриархом.

Как известно, и Всеволод Мейерхольд в свое время предполагал показать Пимена в расцвете сил, а не глубоким старцем. Год тому назад довелось мне исполнять с симфоническим оркестром монолог Пимена, но не Мусоргского, а Рахманинова. У Рахманинова — теноровая партия, и его решение образа внутренне близко идеям Мейерхольда и Михоэлса. Убедителен Пимен у Мусоргского, но, конечно, совсем по-иному убедителен он у Рахманинова.

Если Пимен в интерпретации Мейерхольда и Михоэлса — трибун в сегодняшнем смысле слова, то ведь уже давно мечталось и в «Руслане» образ Бонна представить как полноценный, животворящий образ народа, прославляющего гений Пушкина (текст речитатива и арии {6} Бонна не принадлежат перу Пушкина). Я думаю, что Бонн по внешнему облику также мог быть без седой бороды, без старческих движений. Музыка дает все основания для такого воплощения.

Говорю сейчас об этом потому, что, когда мы беседовали с Михоэлсом, мысль его всегда была смела, вела к совершенно новым осмыслениям образов, казалось бы раз и навсегда уже закрепленных в их традиционном видении.

Искусство нужно показывать. И великая горечь возникает при мысли, что не показали мы «Царя Эдипа», не показали ни «Китежа», ни «Бориса», ни «Орестею», ни «Нос» Шостаковича, ни ораторию «Вавилонское столпотворение». И в этом наша вина, что мы не любознательны, не настойчивы, лишаем себя во многих случаях нового прочтения, нового открытия и понимания классики.

Однажды я сказал Михоэлсу:

— А почему бы тебе не сыграть в гоголевском спектакле, в оригинале, в «Ревизоре?»

— Мечтаю, — ответил он, — и раньше мечтал и буду мечтать. А вот сыграю ли, не знаю.

Я спросил: — А кого бы ты хотел сыграть?

— Всех, — ответил Михоэлс.

Я сожалел и сожалею, что он не сказал своего слова как исполнитель Гоголя и Островского в оригинале. А ведь он мечтал об этом, хотя иронизировал, обыгрывая шуткой внешний свой облик. Но чувствовал одновременно жгучее желание донести до зрителей любимые гоголевские образы в его собственном михоэлсовском понимании и воплощении.

Многие хорошо знают блистательные способности Соломона Михайловича Михоэлса — мима и танцора, — и все же всех поразили однажды ритмичность и музыкальность его выступления в Большом театре на юбилее Л. Собинова.

Не сказать ни одного слова, а только напевать один старинный мотив, этой мелодией задавать вопросы Зускину, отвечать, выражать свое удивление, что они оба — в Большом театре, удивляться бархату и золоту, извиняться за свой костюм — лапсердак и ермолочку… Это было выразительно и так понятно!

Уже в различии их «антре» — Михоэлс вышел на сцену, а Зускин спустился с колосников на веревке — было заложено маленькое противоречие, которое внутренне скрепляло этот блестящий номер. Два мастера искусства приветствовали корифея оперного театра языком искусства в весьма условной форме, столь близкой законам оперной условности.

Характер Михоэлса был доброжелательный, в общении с людьми — терпеливый. Только налет сановности всегда его сдерживал и отпугивал. В компании он был всегда интересен. И даже невероятный сатанинский свист, которым он пугал детей, и тот был выразительным проявлением буйной силы, темперамента и размаха.

{7} В войну, в Куйбышеве, у меня на квартире, в обществе Толстого, Шостаковича, Альтшуллера, он был грустен, трагичен — и это все звучало в его песнях. Но тут же он блистательно изображал с Алексеем Толстым мимическую сцену двух плотников, — конечно, под соответствующую музыку и при нашем старательном участии. Позже, в Ташкенте, они выступали с этим номером в открытом концерте перед многотысячной аудиторией и потрясали своим юмором.

Опишет ли кто-нибудь вечера у Михоэлса? Его яркую любовь и дружбу с Анастасией Павловной Потоцкой? Буйную натуру Михоэлса можно было утихомирить одним: «А что скажет Настя?»

Кто опишет круг тех людей, бесед, тех «проделок» и глубоких мыслей, которые нас всех объединяли. На этих вечерах при свечах «выступали» Алексей Алексеевич Игнатьев, Алексей Толстой, Юрий Завадский, Рубен Симонов, Павел Марков, Сергей Образцов и Ираклий Андроников, они проявляли свой талант, юмор, изобретательность и прежде всего ум и не менее ценное качество — умение слушать…

Я не пишу о гражданственности Михоэлса вообще и в годы войны в особенности, этот вопрос часто освещался и освещается в печати…

Но был я на том печальном месте, где он погиб, и по древнему обычаю оставил там серебряную монету. Был я, и когда прощались с ним, лежащим на смертном одре. Звучала музыка Бетховена на слова Гете «Кто мне скажет, кто сочтет, сколько жизни мне осталось?»

Трагичным он был в искусстве, трагедию всколыхнул и своей смертью. Но духовное его значение и величие живут. И жизнь его в искусстве является примером для грядущих поколений.

С того времени, как я написал эти воспоминания о моем большом друге Михоэлсе, минуло более, чем четверть века. Но воспоминания и память о нем живут постоянно во мне, я часто мысленно обращаюсь к нему.

Соломон Михайлович Михоэлс принадлежит к тому немногочисленному племени людей, которые продолжают жить после смерти.

Об увлеченности автора этой книги М. М. Гейзера судьбой и творчеством Михоэлса и созданного им театра я знаю еще с начала 70‑х годов.

Однажды Анастасия Павловна Потоцкая-Михоэлс пришла к нам с молодым человеком и со свойственным ей юмором сказала мне: «Знакомься. Это учитель математики, который любит детей».

Вскоре при беседе с М. Гейзером я понял, как проникновенно любит он Михоэлса, как глубоко знает и чувствует атмосферу далеких от него лет и событий. Шли годы. М. Гейзер изучал творчество Михоэлса, встречался с людьми, хорошо знавшими актера, ценившими его вклад в советское искусство. Эти встречи, несомненно, дополнили портрет нашего выдающегося современника. Книга М. Гейзера не претендует на театроведческое исследование творчества Михоэлса, она не является и романизированной биографией — автор не беллетрист и не театровед, — однако собранные им материалы, факты и свидетельства {8} современников Михоэлса рассказывают читателю немало нового о жизни этого замечательного человека и актера.

Несомненно, автору способствовало, как говорили древние, «благоденствие эпохи». Появлению этой книги мы обязаны нашим дням, нашему времени, но и сейчас, к моменту ее публикации, обстоятельства гибели Михоэлса до конца не прояснены. Думаю, в будущих книгах о Михоэлсе (а я верю, что они будут написаны, да и сам М. М. Гейзер считает эту книгу лишь началом своей работы) многое станет яснее.

Живы еще ученики, друзья Михоэлса, но дело всей его жизни — Государственный еврейский театр — погиб вместе с ним. И все же, хочу закончить свое предисловие к книге «Соломон Михоэлс» его же словами:

«Народ убить нельзя. Искусство уничтожить невозможно».

И. С. Козловский.

Герой социалистического труда,

Народный артист СССР,

лауреат Государственных премий.

# **{****9}** К читателю

Имя Соломона Михайловича Вовси, взявшего псевдоним Михоэлс (сын Михаила), стало символом взлета и гибели культуры советского еврейства. Близится столетие со дня рождения Михоэлса. Более сорока лет минуло со дня его трагической гибели. И если уж исходить из того, что «большое видится на расстоянии», то может быть, еще не настало время, чтобы по-настоящему оценить значимость личности Михоэлса.

Судьба Михоэлса давно уже стала легендарной. Выдающийся актер и режиссер, который стоял у истоков создания одного из наиболее примечательных московских театров 20 – 40‑х годов, театра, имевшего по мнению В. И. Немировича-Данченко «свои индивидуальные особенности не потому, что это еврейский театр, а потому, что в нем есть что-то однажды найденное, глубоко и бережно хранимое, потому что в этом театре обязательная в искусстве страстность, без которой художник не может быть самим собой».

ГОСЕТ — Государственный еврейский театр, которому Михоэлс безраздельно отдал 30 лет своей жизни, сейчас уже почти забыт. Между тем, «а вот где всегда ожидало событие — так это в еврейском театре, и там уж мы старались ничего не пропустить. Меня завораживала внутренняя музыкальность, ритмичность спектаклей, в которых тела, движения, голоса, — все пело. И сквозь смех — такая грусть…

Конечно, главным чудом, центром, душой театра был его организатор и руководитель Соломон Михайлович Михоэлс. Вот уж был артист — другого слова не скажешь — и в комедии, и в трагедии…» Таким запомнились С. В. Гиацинтовой Михоэлс и ГОСЕТ 30‑х годов.

Как все избранники Богов, Михоэлс был человеком сложным, многоликим. Он был строителем и разрушителем одновременно, жизнь его была трудным прохождением через победы и поражения в годы, когда искренняя вера в счастливые будущие времена и страх перед каждым предстоящим днем органически сочетались. Что поделаешь «времена не выбирают, в них живут и умирают». (А. Кушнер).

Время обладает удивительным свойством — оно все ставит на свои места. Правда, иногда через десятилетия, чаще — через столетия, порой — через тысячи лет, и почти никогда — «в свое время».

{10} Впрочем, допустима ли даже мысль о справедливой оценке своего времени, когда отдельные люди, кланы, группы людей, желающие что-то изменить в этой жизни — будь то общественный строй или какой-нибудь институт при нем — обосновывают свои намерения — во все времена — целями высшей справедливости. И не больше, и не меньше. Но, увы! Прихоть королей, президентов, премьер-министров царила во все времена и преподносилась народу как историческая необходимость, мало того — как справедливость и добродетель.

Слишком от многих параметров зависит истина. Приближенные Николая I обвиняли его в чрезмерной мягкости по отношению к декабристам, а в современных учебниках истории его называют Николаем Палкиным. Если уж в чем-то неоспоримы гениальные слова Эйнштейна «все относительно», то более всего — в оценке исторических фактов и личностей. Во времена новой и новейшей истории люди страдали куда больше от навязанных им законов «справедливости» и их создателей, чем от своего несовершенства.

Историку трудно, историку театра трудно чрезвычайно. Воспроизвести, воссоздать, реанимировать роли, сыгранные актерами, — это удается немногим. Сохранилось, к счастью, множество рецензий (сегодня они могут показаться наивными, устаревшими, но в них не только стиль и язык 20‑х – 40‑х годов, но и само время), кинопленки с фрагментами из спектаклей Михоэлса, магнитофонные ленты с его голосом, множество фотографий, а главное, что осталось, — благодарная память людей, которые знали и любили артиста.

Ф. Гарсиа Лорка однажды заметил: нет ничего более живучего, чем воспоминания.

Своими раздумьями о Михоэлсе со мной делились И. С. Козловский и Ю. А. Завадский, С. В. Образцов и Р. Я. Плятт, А. Я. Шнеер, Л. М. Фрейдкина, М. И. Туровская, С. М. Хмара.

Много интересного о Соломоне Михайловиче мне рассказали его коллеги и ученики: М. С. Беленький, Э. М. Безверхняя, А. Е. Герцберг, М. Е. Котлярова, Э. И. Карчмер, Г. М. Лямпе, О. М. Цибулевская, А. Б. Шмаенок.

Я благодарен Е. М. Абдуловой, А. К. Бочкову, Ю. А. Миронову, А. Д. и Я. Д. Ротбаумам, Б. Л. Тиссе, М. Я. Шейнкеру, Б. Д. Шидло, Р. М. Шавердовой, которые пополнили мою книгу воспоминаниями о Соломоне Михайловиче, материалами для этой книги.

Как не упомянуть работников ЦГАЛИ, ЦНТБ, так любезно помогавших мне в архивных поисках.

Терпеливо, очень строго и по-доброму направлял меня покойный К. Л. Рудницкий (он успел прочесть значительную часть черновой рукописи).

{11} Много душевных сил и времени уделил моей книге А. П. Межиров.

Брат-близнец Михоэлса — Ефим Михайлович, дочь Соломона Михайловича — Наталия Соломоновна Вовси, его племянники: Григорий Абрамович, Роман Моисеевич, Зелман Гильевич — все Вовси — поделились со мной интересными воспоминаниями.

Но решающей для написания этой книги оказалась моя встреча с Анастасией Павловной Потоцкой-Михоэлс. Познакомил меня с ней сын С. Я. Маршака — Иммануэль Самойлович.

Однажды, придя к нему, я увидел пожилую, невысокого роста женщину с очень выразительными глазами. Следы былой красоты, аристократизм чувствовались в ней: в чертах лица, в гордой осанке, в манере разговора. Какая-то особая притягательность, насмешливость, даже молодость сохранились в ее голубовато-зеленых глазах. Увидев Анастасию Павловну, я почему-то вдруг подумал о Марии Волконской и как-то не слишком уверенно, без особого почтения сказал об этом.

— Едва ли, — улыбнулась Анастасия Павловна. — Я не из князей, а из «графьев». Из Потоцких — это по отцу. По матери, — из Воейковых. По мужу — из Михоэлсов.

В конце мая 1968 года я пришел к Анастасии Павловне в ее квартиру на Ленинском проспекте. Маленькая, 11 – 12 квадратных метров комнатка — подлинный музей. Как только в ней все помещалось! Десятки фотографий: Михоэлс в ролях. Рисунки Фалька, Шагала, Завадского. Скульптурный портрет Михоэлса, выполненный Гликманом. Комод старинной работы и кресло, принадлежавшие матери Анастасии Павловны, Варваре Васильевне Воейковой.

— Это «купе» — филиал нашей комнаты на Тверском бульваре, в которой мы жили с Соломоном Михайловичем с 1935 до 1948‑го, — сказала Анастасия Павловна.

— Я все сохранила и перенесла сюда. Часто беседую с Соломоном Михайловичем, советуюсь, иногда спорю…

В течение многих лет я приходил к Анастасии Павловне в ее «купе».

Слушая Анастасию Павловну, читая ее воспоминания о Михоэлсе, я все чаще думал о том, что она никогда не жила только прошлым, — мне казалось, ей хотелось сохранить в памяти все, что связано с Михоэлсом. «Память, — говорила она, — единственная возможность победить время».

И уже много лет спустя после смерти Анастасии Павловны я все же не решался «взяться за перо». Я поделился своими сомнениями с Сергеем Владимировичем Образцовым. Выслушав меня, он надолго задумался. Честно говоря, я обрадовался: мне показалось, что он посоветует мне не писать книгу о Михоэлсе. Но через несколько секунд Сергей Владимирович {12} сказал мне: «Ваши сомнения и колебания естественны. Вы математик, и это придает уверенность, что книга Ваша будет написана на основании точных фактов и документов с беспристрастностью летописца.

Мой отец (В. Н. Образцов, академик. — *М. Г*.) когда-то сказал, что все лучшее в науке и искусстве создано дилетантами. Конечно, в словах отца была доля шутки, именно доля. Хорошо, что вы взялись за книгу о Михоэлсе.

Судьба Михоэлса — это судьба умнейшего человека, понимающего, что происходит вокруг.

Встречались мы нечасто, но без его поддержки мне было трудно. Однажды я пригласил его на специальный просмотр одного “юбилейного” и “принятого” спектакля, уже пропущенного в качестве “праздничной премьеры”. Но что-то меня тревожило, что-то не нравилось… Михоэлс и Маршак посмотрели спектакль. После просмотра — молчание. И через несколько минут: “Вы меня пригласили, Сергей Владимирович, на "готовый" спектакль, значит у Вас сомнения, и сомнения еще какие!” Сомнения прошли, но спектакль не пошел… Таков Михоэлс…

Он был настоящим подвижником в жизни, в искусстве: Михоэлс был человек очень умный и очень советский. Вам, как автору будущей книги, надо это помнить…»

Беседа с Сергеем Владимировичем воодушевила меня. … К этой книге я шел издалека — из гетто на окраине местечка Бершадь Винницкой области. Было мне четыре года.

Тысячи людей загнали в болотистую, зловонную долину реки Дохно. Был у меня друг Велвеле. Война пригнала его с родителями в гетто. Они были беженцами, из Бессарабии. Я помню, как плакал навзрыд Велвеле, и его крик «хочу в Бельцы». Он грозился убежать «домой». Родители со слезами на глазах утешали его и в какой-то день принесли клетку с птичкой. Птичка эта стала единственной отрадой моего и Велвелиного детства, мы разговаривали с ней, кормили с рук. Через несколько дней птичка летала по улицам гетто, а мы носились за ней. К вечеру птичка возвращалась в клетку, а мы с Велвеле уставшие возвращались домой.

Территория гетто была ограждена колючей проволокой и людей «выпускали» только на кладбище. Счастливая птичка не знала этих правил и, однажды вспорхнув в высь, перелетела «по ту сторону» гетто. Не задумываясь, Велвеле перелез через колючее ограждение и, весь окровавленный, побежал за птичкой. Проезжавший на мотоцикле полицейский остановился, подошел к Велвеле и ударил его ногой в лицо. Велвеле упал. Полицай связал его руки, после чего веревку привязал к сидению мотоцикла и помчался на полной скорости. Птичка полетела вслед за Велвеле. Помню только крик Велвеле. Больше я никогда его не видел, но крик этот отчетливо слышу всю {13} жизнь. Он сопровождал меня и в часы ночной работы над книгой.

От многих и разных чувств рождаются книги… Хочу сказать лишь одно: не написать книгу о Михоэлсе я не мог. Я еще вернусь к ней в будущем, а пока отваживаюсь представить Вам, уважаемый читатель, первый ее вариант.

*М. Гейзер*

# **{****14}** «Радуйся сыновьям своим…»… Все течет. Все меняется…

Когда-то нынешний Даугавпилс назывался Двинском, улица Яунатнес — Постоялой. На этой улице в доме № 17 в конце прошлого века жила семья Михаила Вовси — среднего сына Мейера Вовси, человека поистине головокружительной судьбы: из бедного местечкового ремесленника к тридцати годам он становится богатым лесоторговцем и помещиком, управителем имения графа Зибельблатера — одного из самых видных аристократов Полыни середины XIX века.

Михаилу Вовси досталось от отца небольшое мебельное предприятие, что позволило жить безбедно его семье. Шестеро сыновей росли в доме, но мать и отец мечтали о дочери. В марте 1890 года в семье ждали появления на свет еще одного ребенка. Родители надеялись, что перед светлым праздником Пурим Бог дарует им девочку, которую они непременно назовут Эсфирью. Бог, впрочем, рассудил иначе, и 16 марта 1890 года Михаил Вовси стал отцом… еще двоих сыновей, Хайма и Шлиомы — будущего Соломона Михоэлса.

На восьмой день жизни младенцев был исполнен ритуал, завещанный Богом потомкам Авраама («да будет обрезан у вас в роды ваши всякий младенец мужского пола»). Собравшиеся по этому торжественному случаю гости разделили радость с супругами Вовси, а старейшина Двинска реб Аврум, который уже много лет подряд отмечал свое девяностолетие, выпив рюмку водки, сказал Михаилу Вовси: «Через год или два, даст Бог наш, родит тебе жена дочь, но радуйся сыновьям своим, ибо в Писании сказано: “Венец стариков — сыновья сыновей…” И еще запомни: славу твоему имени принесет Шлиома». Быть может, это выдумка старожилов Двинска, и возникла она уже тогда, когда Шлиома Вовси стал Соломоном Михоэлсом, Соломоном Мудрым, но разве это существенно?

Если уж говорить о предсказаниях, то следует вспомнить, что по восточному календарю 1890 год — это год Тигра. Тигр олицетворяет мощь земли, охраняет покой дома. Год Тигра считается на востоке благоприятным для рождения мальчиков; люди, появившиеся на свет в этом году, чувствительны, эмоциональны, способны на глубокие размышления, сильную любовь.

Михоэлс родился под созвездием Рыбы. По гороскопу, рожденные под этим знаком обладают «природным пониманием», {15} которое они приобретают не только из книг и учений; они настойчивы при выполнении любой работы, они уважают закон и всегда придерживаются тех условий социального порядка, под воздействием которых находятся. Самые слабые и самые сильные характеры рождаются под созвездием Рыбы, но «те, кто пробуждается под этим знаком, обычно не приобретают высокого имени…» Михоэлсу суждено было опровергнуть последнее пророчество гороскопа: имя его стало всемирно известным и обогатило историю Двинска — города его детства. Двинск стал знаменит благодаря Михоэлсу, как и малоизвестный Витебск обязан своей всемирной славой Шагалу.

Двинск имеет многовековую историю. Он вырос вокруг крепости Динабург, заложенной на берегу Даугавы в 1298 году рыцарями Ливонского ордена, неоднократно переходил из рук в руки, а с 1792 года отошел к России. К концу XIX века это был город с многонациональным населением, насчитывающий 73 тысячи жителей. Русские и литовцы, поляки и немцы, латыши и эстонцы, православные, католики, протестанты, раскольники. Немалую часть населения составляли евреи, которые, не имея права на жительство в сельской местности и в больших городах, проживали в дозволенных царским правительством местах, занимаясь портняжным и ювелирным делом, мелкой торговлей, поденной работой[[1]](#footnote-2). Мирно соседствовали здесь евангелические училища, русские, латышские и польские школы, еврейские казенные гимназии.

В конце XIX века в Двинске было три бесплатных еврейских училища для детей бедняков, а в 1901 году возникла образцовая школа-хедер, в котором и учились дети семьи Вовси. Хедеры — это народные вероисповедные школы, частные или общественные (так называемые талмудторы), которые давали уже много веков возможность всем еврейским детям, даже самым бедным, исполнять религиозную обязанность, завещанную предками, изучать Закон Божий и молитвы. Немало забавных историй о хедере, его обитателях, его содержателе и учителе-меламеде рассказали Перец, Шолом-Алейхем и другие писатели.

Хедер в Двинске не был похож на большинство заведений такого типа. Среди его преподавателей не было дряхлых, измученных жизнью меламедов, избивающих розгами своих учеников по поводу и без повода. В двинском хедере преподавали даже русский язык и литературу. Словом, сыновьям Михаила {16} Вовси с хедером повезло. Позже Михоэлс вспоминал: «Лишь в тринадцать лет начал обучаться систематически светским наукам и русскому языку». Были в Двинске также две еврейские ремесленные школы (для мальчиков и для девочек) и две общественные еврейские библиотеки.

Большую часть жителей составляли бедные люди. В 1938 году, вспоминая о городе детства, Михоэлс писал: «Живя в латвийском городе Двинске, я был свидетелем разительной нищеты и убожества еврейского населения». Нищета миновала дом Вовси. Меркантильные интересы вообще мало занимали отца большой семьи. Головокружительные глубины Ветхого завета, таинственные иносказания библейских притч, просветленность многих поколений мудрецов — толкователей Торы — вот что по-настоящему пленяло и волновало душу Михаила Вовси. Своим детям он старался привить доброжелательность не только к братьям по нации, но и ко всем людям вообще, ко всему живому. Книга Иова была настольной в доме Вовси, и маленький Шлиома запомнил тишину, стоявшую в доме, когда отец произносил слова:

Растет ли тростник, где топи нет,
И встает ли камыш, где нет воды?
Еще он свеж, не созрел для ножа,

Как вдруг сохнет прежде всех трав.
Вот участь тех, кто о Боге забыл,
И надежда отступника придет к концу.
На нити висит упование его.
 *(Пер. Дьяконова)*

Михаил Вовси хорошо знал историю своего народа, прекрасно пел еврейские народные песни, хасидские песнопения; он был хорошим рассказчиком, и от него сыновья узнали немало романтических историй о библейских героях, о Бар-Кохбе, поднявшем народ на восстание против римских завоевателей; он любил стихи на библейские темы и часто читал детям «Газель» Байрона. Но снова и снова возвращался отец к книге Иова:

Наг я вышел из чрева матери моей,
Наг и возвращусь.
Господь дал, Господь и взял,
Да будет имя Господне благословенно!

Дни, когда дом Вовси посещали бродячие еврейские комедианты, умевшие пересказывать библейские сказания языком театра, превращались в праздники. Особенно интересными были выступления бродячих артистов во время весеннего еврейского {17} праздника Пурим. Комедианты-«пуримшпилеры» ходили из дома в дом и разыгрывали спектакли, посвященные легендарной Эсфирь, которая спасла евреев древней Персии от жестокой расправы царедворца Амана. Дети обычно помогали представлению: при имени Амана они начинали вертеть трещотками и кричать изо всех сил, проявляя ненависть к человеку, пытавшемуся уничтожить целый народ. И, может быть, то, что составляло неповторимость Михоэлса-актера — выразительность жестов, умение без слов говорить о многом, — зарождалось именно в такие весенние дни.

Хороши были игры детей на улице. Вместе со своими сверстниками Соломон и его братья придумывали клоунады, подобные тем, что они видели во время выступлений бродячих артистов. Отца пугала чрезмерная увлеченность сыновей пуримшпилерами; он настойчиво внушал детям свой религиозный опыт и правила, говорил о крайне отрицательном отношении Талмуда к театру. «Я родился и рос, — писал впоследствии Михоэлс, — в патриархально-набожной семье, где буквально всякое движение, каждый шаг сопровождались молитвой. Еще мой дед славился “хасидизмом” — принадлежностью к ортодоксальной религиозной секте хасидов».

Весь уклад дома Михаила Вовси, вся жизнь семьи определялись его глубокой приверженностью хасидскому учению. Это религиозное движение внутри иудаизма возникло в начале XVIII века и оказало огромное влияние на духовную жизнь евреев последующей эпохи. Основоположник хасидизма ребе Бешт («добрый чудотворец») не оставил после себя ни одной книги, но его изречения, бережно передаваемые учениками и последователями из поколения в поколение, дают представление об этом учении, пронизанном любовью к человеку и верой в близость человека к Богу. «Подобно тому, как складка в платье сделана из самого платья и в нем остается, так и мир из Бога и в Боге»; «Бог — это тень человека»; «Даже зло существует в Боге», — учил ребе Бешт. По его разумению, зло есть лишь фундамент добра и, таким образом, становится добром. Если Бог присутствует в добре, значит он есть и в зле. И поэтому к каждому человеку можно относиться как к праведнику; ни один человек, согласно учению Бешта, «не падает так низко, чтобы не быть в состоянии подняться до Бога». Прадед Михоэлса был учеником и последователем ребе Шнеурсона — одного из самых ученых евреев конца XVIII века, основателя литовско-белорусского, или рационального хасидизма. По Шнеурсону, источником веры является не чувство, как у Бешта, а ум человека.

Хасидизм — это не только вера, но еще и особый строй мышления — острый, парадоксальный, позволяющий смотреть на мир совершенно неожиданно, с разных точек зрения и постигая скрытую сущность явлений. В доме Вовси, где звучали {18} не только молитвы, сопровождаемые пением и танцами, но и притчи, изречения, рассказы о великих хасидах, такой стиль мышления усваивался естественно и глубоко. И понятнее становится взрослый Михоэлс с его неожиданным восприятием обычных явлений, так часто удивляющим окружающих. Анастасия Павловна рассказывала, как Михоэлс, любуясь с Воробьевых гор залитой огнями Москвой, вдруг воскликнул: «Ну почему эту всю красоту видишь именно сверху? Ведь там, внизу, это обычные будни. А отсюда — праздник! Только подумать: от будней до праздника — всего и надо, что самому приподняться!»

Михаил Вовси всячески поощрял любовь сыновей к книгам, помня всегда заповедь из Талмуда: «Дыханьем детей, изучающих книгу, земля держится». Мать, услышав однажды, как маленький Шлиома сказал братьям: «Как хорошо, что у меня такой рост — я сумею сыграть роль Пипина Короткого!», и, уловив в его словах горечь, вмешалась: «Сын мой, никогда больше не думай об этом. Ты невысокого роста, а ум у тебя очень высокий, и судьба тебя ждет высокая». Действительно, книги и детские впечатления бурно развивали пылкое воображение мальчика, оттачивали, заостряли его критический ум. Многое внушили сыну родители, но одной добродетели — религиозного смирения — внушить будущему артисту они не смогли. По его собственным словам, верить в Бога он перестал в тринадцать лет. Он разочаровался в религии, видя, что все мольбы, все искренние молитвы несчастных людей не доходят до Бога, и нет им ни спасения, ни утешения. С такой по-детски страстной и непосредственной «претензии» к Богу начался путь мальчика в столь стремительно изменяющуюся в ту эпоху большую жизнь.

В начале XX века традиционная для евреев духовная и культурная изолированность начинает ослабевать; будоражившие идеи нового времени проникают и в замкнутую еврейскую среду. Молодежь приобщается к революционному движению, к политической борьбе. Преодоление вековой замкнутости, ломка казавшихся незыблемыми барьеров — основная примета этого переломного для России и для ее еврейского населения времени. Вместе со становлением сознания общественного происходит и освоение новых культурных ценностей. В жизнь Соломона Вовси входит увлечение, определившее всю его будущую судьбу — театр.

Михоэлс принадлежал к последнему, быть может, поколению жителей маленьких еврейских городков и поселений, для которого первым театральным впечатлением были не зрительный зал, занавес и актеры на сцене, а причудливо разодетые и размалеванные на манер ряженых люди, которые ходили по праздникам от дома к дому. «Я застал еще в городе мистерии. Сапожники и хлебопеки надевали бумажные костюмы и колпаки, {19} брали в руки фонарь, деревянные мечи и ходили вечерами по домам, представляя смерть Артаксеркса», — вспоминает в своей автобиографии Ю. Н. Тынянов, родившийся, как он пишет, «часах в шести от мест рождения Михоэлса и Шагала». В автобиографии самого Михоэлса (написанной в 1928 г.) об этом говорится так: «Интерес к театру обнаружил в раннем детстве, неизгладимое впечатление оставили пуримшпилеры, посещавшие наш дом ежегодно во время праздника Пурим… Захватывала театрально-обрядовая сторона еврейских праздников. В раннем детстве видел еще один из спектаклей еврейской труппы Фишзона. Ставили “Колдунью”. Спектакль произвел огромное, неизгладимое впечатление… До пятнадцати лет иных театральных впечатлений не имел».

Строгий и рассудительный отец боролся с увлечением своих сыновей «клоунскими штуками», приводил слова пророка Иеремии: «Я никогда не сидел в кругу веселящихся людей и не радовался», настойчиво напоминал одну из заповедей, высеченных Моисеем на скрижалях Завета: «Не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Однако жизнь брала свое. В Двинске был профессиональный русский театр, основанный антрепренером Медведевым, и в труппу этого театра поступил — наперекор всем правилам и невзирая на страшный семейный скандал — старший брат Шлиомы — Лев. Отец проклял его и выгнал из дому. Это событие долгое время было главной темой разговоров в семье; родственники шептались друг с другом, осуждали и жалели «грешника».

Тем временем в душе младшего сына шла своя, напряженная духовная работа. И вот в день своего рождения, 16 марта 1899 года Соломон Вовси пригласил всех родственников и друзей на спектакль «Грехи молодости», где он был и автором пьесы, и режиссером, и единственным исполнителем. Сам Михоэлс никогда об этом спектакле не вспоминал и не рассказывал. Во, к счастью, память о нем сохранили «зрители», которых так поразил в тот вечер 9‑летний именинник…

В первой сцене герой пьесы еще мальчик. Шлиома здесь играл самого себя. Детская одежда. Широкое лицо с характерным, как бы «перешибленным», носом, высокий крутой лоб. Густые черные волосы, необыкновенной силы печально лучащиеся глаза… Ребенок говорит о том, как прекрасна весна, о том, что на улице солнце, праздник Пурим, что ему хочется быть там, играть в веселые игры, а родители заставляют сидеть дома и изучать Тору. Постепенно впадая в отчаяние, он с яростью разбрасывает лежащие перед ним книги и тетради. В следующей сцене перед зрителями уже юноша — веселый, свободный. На нем длинные брюки и светлая сорочка. Прогуливаясь по улицам, он насвистывает, шутит с воображаемыми друзьями, но радости эти внезапно обрываются строгим зовом {20} родителей, и юноша возвращается домой. Все это 9‑летний Шлиома с помощью жестов, мимики, изменений голоса изображал искусно, заменяя отсутствующих партнеров. Далее происходит взросление и грехопадение «блудного сына». Вот он в праздничном костюме, в шляпе, с модным зонтом кутит с друзьями; беседы с ними завершаются плясками и пением веселых песен, не похожих на хасидские песнопения… И вдруг — полное перевоплощение: усталый, сгорбившийся «блудный сын» сидит за «столом», шляпа и зонт валяются на полу. Он произносит монолог, полный раскаяния и сожаления, объясняя все свершившееся «грехами молодости».

Это была первая актерская и режиссерская удача Соломона Вовси, — он заставил зрителей волноваться и переживать, смеяться и утирать слезы, и долго еще сидели они, потрясенные его игрой.

Быстро проходили праздники, еще быстрей пробегали счастливые часы игр на улице; дети возвращались домой, продолжали изучать Тору. Отец по-прежнему внушал им мысль Гиллеля-старшего о том, что читать необходимо все Священное писание, но помнить следует суть Торы: «Не делай ближнему того, чего себе не желаешь»; все остальное есть лишь толкование этой мысли, и ничему новому не научит даже меламед. Однако отец следил, чтобы сыновья исправно посещали хедер, который, как уже говорилось, в Двинске отличался от таких же учебных заведений в черте оседлости — здесь изучали русский язык и литературу. И Шлиома Вовси, обучаясь вместе с братьями в хедере, впервые услышал и полюбил стихи Пушкина, Лермонтова, Крылова. Он даже читал «Анчар» Пушкина и «Ангел» Лермонтова на вечерах в русской гимназии, гостями которой бывали ученики хедера.

# **{****21}** «С чего начинается полет птицы»

Близился возраст Бар Мицве, когда подросток становился полноправным членом еврейской общины; у мальчиков это происходит в тринадцать лет. Погруженный в изучение Торы, Михаил Вовси, казалось, не замечал, как быстро взрослеют дети. За молитвами он проглядел экономический и политический кризис, охвативший Россию в канун 1905 года. Тем неожиданнее был удар. Познав горечь разорения, семья Вовси переехала в Ригу, где в то время уже учились старшие сыновья.

В Риге жила близкая им семья Канторов, на поддержку которой рассчитывал Михаил Вовси и в круг знакомств которой вошли его сыновья.

Глава семьи Иегуда-Лейб Кантор был писатель, раввин и общественный деятель. Под влиянием своих образованных родителей он рано почувствовал влечение к светской еврейской литературе, хотя юношей считался примерным талмудистом. Получив религиозное образование, Иегуда Кантор отправился в Берлин изучать медицину. В 1874 году он написал стихотворение «Голос молодежи» — первый в еврейской литературе отголосок радикальных течений русской общественной мысли того времени. Он был корреспондентом русскоязычной еврейской газеты «Голос Москвы». Получив в 1879 году степень доктора медицины, Кантор переезжает в Петербург, где работает вместе с доктором Гельмгольцем, становится редактором газеты «Русский еврей». Основной целью своей жизни Иегуда Кантор считал распространение настоящего образования среди русского еврейства. Он стал первым редактором еврейского журнала в России, выпускаемого на русском языке. Среди сотрудников журнала были доктор Кацнельсон — видный журналист и ученый, один из редакторов Еврейской энциклопедии Брокгауза и Ефрона; замечательный поэт Яков Фруг. В доме Канторов Михоэлс познакомился со своей будущей женой — Саррой Иегудовной (Львовной) Кантор.

В конце прошлого — начале нынешнего века Рига справедливо считалась одним из центров еврейской культуры. Здесь проживало около 25 тысяч евреев, многие из них были людьми «либеральных» профессий (адвокаты, врачи). Во главе еврейских обществ стояло отделение Общества распространения просвещения среди евреев, которое содержало не только еврейские школы и училища, но и библиотеку и публичную читальню (около 7 тыс. томов); финансировало деятельность {22} комиссии для собирания архивных документов по истории евреев Прибалтики. В городе издавались еврейские газеты, ставились спектакли на еврейском языке.

Революционные события 1905 – 1907 годов не оставили равнодушным ученика Рижского реального училища Соломона Вовси. В конце 1905 года он был избран в общегородской ученический комитет. Он выступал на митингах и собраниях, где читал поэму Бялика «Сказание о погроме» и с удивительной силой рисовал перед собравшимися страшную картину:

И все мертво кругом, и только на стропилах
Живой паук: он был, когда свершалось то, —
Спроси, и проплывут перед тобой картины:
Набитый пухом их распоротой перины
Распоротый живот — и гвоздь в ноздре живой;
С пробитым теменем повешенные люди;
Зарезанная мать и с ней, к остылой груди
Прильнувший губками, ребенок; — и другой,
Другой, разорванный с последним криком «мама!» —
И вот он — он глядит недвижно, молча, прямо
В Мои глаза и ждет отчета от Меня…

Трагический финал поэмы звучал в его исполнении страстным призывом к борьбе:

… И рви себя, горя бессильным гневом,
За волосы, и плачь, и зверем вой, —
И вьюга скроет вопль безумный твой
Своим насмешливым напевом…
 *(Пер. Вл. Жаботинского)*

Из воспоминаний современников и самого Михоэлса известно, что он принимал участие в политических кружках, изучал прогрессивную литературу. «В промежутке 1905 – 1918 годов, — пишет Михоэлс в своей автобиографии, — я занимался педагогической деятельностью, читал на общеобразовательных курсах лекции по теории и истории литературы, по математике. Параллельно занимался еврейской партийной работой, изучал вопросы еврейской культуры и общественности». (Автобиография).

Мысли о настоящем и будущем своего народа, о национальной культуре не оставляли молодого Михоэлса. В те годы его любимым стихотворением было «Песок и звезды» Фруга:

Когда же исполнится, Господи Праведный, вещее слово?
Воззри на народ твой: В неволе, в бессилье, в нужде.
Песком мы давно уже стали средь мира земного
И топчет ногами нас всякий прохожий везде…

{23} Здесь же в Риге Михоэлс впервые увидел игру выдающейся еврейской актрисы Эстер-Рохл Каминской. Этой актрисе был по силам любой жанр, начинала она с опереточных ролей, но постепенно репертуар ее обогащался. Она играла не только в пьесах еврейских авторов, но и в «Норе» Ибсена. Ее игрой восторгались Станиславский, Москвин, Качалов. Возможно, Каминская определила многое в жизни молодого Соломона Вовси. Позднее, вспоминая знаменитую актрису, он писал: «Уже тогда я мечтал стать актером. Но эти мечтания у прятал глубоко — я считал, что не обладаю достаточными способностями, чтобы посвятить себя актерской деятельности. Кроме того, мои родители отнеслись бы к подобному решению отрицательно: в среде, к которой принадлежала моя семья, профессия актера считалась зазорной. Если в столице небольшая часть актеров иногда проникала в другие слои общества, то в провинции, и особенно в еврейской среде, к ним относились отрицательно и никогда их не принимали. Я начал серьезно готовиться к совершенно другой профессии — меня очень тогда интересовала политическая адвокатура. Я воображал себя юристом, с героическими усилиями защищающим какого-то человека — обязательно революционера — и добивающимся его освобождения из-под стражи». Правда, убедив себя в том, что и юристу нужна актерская подготовка, Соломон Вовси берет уроки дикции у актера Велижева, впоследствии работавшего у Мейерхольда. «Велижев много дал мне в смысле постановки голоса и дикции, но заявил, что актера из меня не выйдет, так как у меня нет для этого достаточных данных», — вспоминает Михоэлс.

И, хотя профессия актера была для него тогда «лишь грезой», молодой Вовси не отказывается от возможности выступать на сцене. Вот что рассказывает об этом времени М. Воркель, руководитель драматического кружка, который посещал юный Вовси:

«Довоенная Рига… Кружок любителей драматического искусства — кружок, в котором принимают участие передовые рабочие, учащаяся молодежь. Юный Михоэлс, тогда ученик реального училища, часто выступает на наших вечерах. Он читает стихи современных поэтов, увлекается новыми идеями преобразования театра. Помню, в один из этих вечеров известный художник Гартман сказал мне: “Да, этот Вовси должен ехать в Берлин учиться — из него выйдет первоклассный актер”.

Мне вспоминается еще один вечер, устроенный в пользу еврейской народной столовой в Дубельже. Из всех театральных выступлений особый интерес вызвало исполнение Вовси одного из произведений Шолом-Алейхема. Те, кто видел Михоэлса в молодые годы на сцене, мог предполагать, что маленький {24} Вовси станет одним из крупнейших актеров современности» (Советское искусство. 11.08.35).

Огромное влияние на формирование личности будущего актера, как и прежде, оказывала атмосфера дома Иегуды Кантора. Двери гостеприимного дома этого просвещенного раввина всегда были открыты для молодых людей, интересовавшихся историей еврейства, русской и мировой культурой. Здесь говорили о новых произведениях Переца, Шолом-Алейхема; не менее горячо, чем еврейская классика, обсуждались сочинения Толстого, Чехова, Горького. На литературных вечерах в доме Кантора Шлиома Вовси читал стихи Бялика, Фруга, Пушкина, Крылова. Спустя много лет посетители этих вечеров вспоминали, с какой удивительной проникновенностью читал Михоэлс стихотворение Надсона:

Я рос тебе чужим, отверженный народ,
И не тебе я пел в минуты вдохновенья.
Твоих преданий мир, твоей печали гнет
 Мне чужд, как и твои ученья…

В 1908 году Михоэлс оканчивает Рижское реальное училище. Он пытается поступить в Петербургский университет, но «процентная норма» не позволила ему осуществить это намерение. Тогда он едет в Киев и становится студентом Киевского коммерческого института — единственного высшего учебного заведения, куда в те годы был открыт путь для еврейской молодежи.

У студента Вовси широкий круг интересов. Со свойственным ему упорством он занимается юридическими науками, высшей математикой, изучает с большим увлечением философию, русскую и западноевропейскую литературу. Именно в это время определяется круг любимых писателей: Шекспир, Гоголь, Шолом-Алейхем, Перец.

Увлеченность занятиями нисколько не умеряла жгучего интереса к окружающей жизни. Михоэлса влекло в самую гущу ее. Он участвовал в студенческих волнениях 1911 года, приуроченных к годовщине смерти Льва Толстого, в результате — был в числе многих других исключен из института.

Болезненно решался в России так называемый еврейский вопрос. В Риге, в доме Кантора, Михоэлс присутствовал при нескончаемых разговорах о знаменитом деле Дрейфуса, обо всех его перипетиях, завершившихся победой прогрессивных сил как во Франции, так и за ее пределами. (В 1906 году Дрейфус был полностью оправдан).

В 1913 году Михоэлс стал очевидцем подобной авантюры. Ведь именно в Киеве было состряпано так называемое «дело Бейлиса», всколыхнувшее всю Россию. Громкий судебный процесс над евреем М. Бейлисом был сфабрикован с целью {25} поддержания и нагнетания антисемитских настроений в массах. Бейлису было предъявлено обвинение в убийстве мальчика-христианина Андрея Ющинского, причем убийстве ритуальном, то есть продиктованном требованиями иудейской религии.

Дело Бейлиса могло обернуться трагедией для всего еврейского населения России. Играя на доверчивости и непросвещенности простых людей, черносотенцы распространяли дикие измышления о кровожадности и корыстности евреев. Вот что писала в эти дни петербургская газета «Русское знамя»: «Правительство обязано признать евреев народом, столь же опасным для жизни человечества, сколь опасны волки, скорпионы, гадюки, пауки ядовитые и прочая тварь, подлежащая истреблению за свое хищническое отношение к людям, и уничтожение которых поощряется законом… Жидов надо поставить искусственно в такие условия, чтобы они постоянно вымирали: вот в чем состоит ныне обязанность правительства и лучших людей страны». Но реакционеры и черносотенцы тщетно взывали к «лучшим людям страны». Среди тех, кто по праву носил это звание, никто не поддержал черную сотню. Напротив: очевидная ложность и абсурдность обвинения вызвала бурный всеобщий протест. Виднейшие представители научной и художественной интеллигенции безоговорочно встали на защиту невинного человека. К числу защитников Бейлиса принадлежали такие деятели русской культуры, как Горький, Короленко, Куприн и многие другие. Ошиблись реакционеры и в своих расчетах на поддержку простых людей. Сколько ни старались обвинители, сея ненависть к инородцам и иноверцам, пытаясь натравить массы на евреев, им не удалось убить присущее народу чувство справедливости. Доказательством этому стал оправдательный приговор Бейлису, вынесенный двенадцатью присяжными, среди которых десять принадлежали к крестьянскому сословию.

Таким образом, «дело Бейлиса», к радости Михоэлса, завершилось победой разума над ложью и темными инстинктами, торжеством гуманных идей и разоблачением мракобесия. Эта победа не только сплотила евреев России, но и вызвала подъем интереса к истории еврейского народа, его культуре и национальной самобытности. Однако не для всех эти страшные дни прошли бесследно. Не каждый сумел пережить травлю, глумление, наветы. Михоэлс рассказывал впоследствии о двух лишившихся рассудка евреях. Их знал и жалел весь Киев. Один громко проклинал иудаизм и порывался провозглашать новую веру с амвона Софийского собора; другой бродил по улицам и рынкам города и, раздирая на себе одежду, заявлял: «Братья православные, это я убил бедного Андрюшу!»

Следивший, как и сотни тысяч русских евреев, за судом над Бейлисом, Соломон Вовси отдал предпочтение профессии адвоката, которая могла бы дать ему не только средства к существованию, {26} но и позволила бы приносить пользу людям. Молодой человек внял советам отца; «Есть только две профессии, достойные еврейского человека, знающего русский язык, — это профессия врача и юриста. Доктор и присяжный поверенный спасают людей, а что может быть лучше этого занятия? Я хотел бы, чтобы мой Соломон приносил пользу людям…»

# **{****27}** «Жребий брошен»

В 1915 году, после очередной попытки, Михоэлс становится, наконец, студентом юридического факультета Петроградского университета.

Как складывалась жизнь студента еврейской национальности в те времена? Об этом красноречиво свидетельствуют сохранившиеся документы. Вот некоторые из них:

Запись студента Императорского Петроградского университета Юридического факультета Вовси Шлиомы Михелевича, поступившего в Университет в 1915 году августа месяца 20 дня.

Свидетельство № 1410.

Год поступления 1915.

Имя Шлиома.

Фамилия Вовси.

Вероисповедание иудейское.

Время рождения 16 марта 1890 г.

В достоверии чего дано ему сие свидетельство сроком по 20 августа 1919 года для свободного проживания в г. Петрограде, его пригородах и населенных местах по линиям железных дорог:

Приморской — до станции Дионы и Озерки включительно;

Финляндской — до станции Териоки включительно;

Приковской — до станции Шереметьево и Борисова Грива включительно;

Северной — до станции Мга включительно;

Николаевской — до станции Тосна включительно;

Московско-Владимирской — до станции Вырица включительно:

Варшавской — до станции Сиверской включительно;

Балтийской — до станции Васиновцы и Ораниенбаум включительно.

А также в других населенных местах в 50 верстах расстояния от Петрограда.

Выдано и скреплено печатью 5 сентября 1915 года.

Проректор А. Иванов.

Квитанция об оплате тоже дает некоторое представление о студенческой жизни (этого рода документы повторяются из семестра в семестр):

Квитанция № 1991 Петроградского университета, 1915 года августа 10 дня принято от студента юридического факультета {28} Шлиомы Вовси на пользу Университета двадцать один рубль в осеннем полугодии 1915 года. Еще один выразительный документ:

Билет № 39101

Означенному в прошнурованном при сем паспорте еврею Шлиоме Михелевичу Вовси согласно сообщению Канцелярии Петроградского Градоначальника от 17 сентября 1916 года за № 14986 разрешается жительство в столице пока будет состоять студентом в Императорском Петроградском университете.

Ноября 3 дня 1916 года

Петроградская столичная Полиция, 2 участок Московской части.

Документ сей выдан на основании паспортной книжки, выданной Вовси Двинским мещанским старостой Тысяча девятьсот пятнадцатого года 21 января.

Вид сей действителен единственно в тех расположенных в черте еврейской оседлости местах, где владельцу сего разрешается временное пребывание или постоянное жительство.

Рост — 2 аршина 5 вершков, цвет волос — темно-русый, особых примет нет.

Рассказы людей, с которыми общался Михоэлс в годы учебы в университете, воссоздают его облик с удивительной отчетливостью. «Я познакомился с Вовси зимой 1914 года в Петербурге, который только что стал Петроградом, — вспоминает журналист О. С. Литовский. — Вот он стоит передо мной — студент в примятой форменной фуражке и штатском пальто. Пожалуй, только пледа не хватало для того, чтобы он походил на человека шестидесятых годов. Вовси появлялся довольно часто в квартирах, где давались импровизированные концерты, сбор от которых шел в пользу политического Красного Креста… Я не мог часто бывать на этих концертах, — продолжает Литовский, — потому что мне приходилось думать о ночлеге до часа закрытия дворов и подъездов. Я был “швейцарским подданным” — так назывались студенты-евреи, которые платили дворнику, чаще швейцару за то, чтобы жить без прописки, а учились они в частных высших учебных заведениях: Психоневрологическим институте, Институте высших коммерческих знаний Санкт-Петербургского купеческого общества. Эти учебные заведения давали много знаний, но права жительства вне черты оседлости не давали».

Михоэлс принимал в этих импровизированных концертах деятельное участие. Он читал стихи Пушкина, Лермонтова; но, пожалуй, наибольшим успехом пользовались в его исполнении басни Крылова, произносимые нараспев, со стилизованным {29} еврейским акцентом. Каждая басня сопровождалась замечательной жестикуляцией и забавным пением.

Концерты давали удовлетворение, но не приносили денег. Чем только ни занимался в те годы Соломон Вовси, чтобы заработать на существование и оплату за право обучения! Он был и репетитором, и агентом по страхованию жизни; правда, последняя работа была менее успешной, чем репетиторство: в течение полугода Михоэлс сумел застраховать всего трех клиентов — своих знакомых.

Но главным его делом оставалась учеба. Столичный университет давно был заветной мечтой Михоэлса. Он полюбил в университете буквально все: длинный, почти километровый коридор, по которому студент Вовси постоянно носился в поисках нужной аудитории; и сами эти светлые аудитории с амфитеатрами, переполненными слушателями на лекциях знаменитых профессоров; публичные лекции, нередко превращавшиеся в интереснейшие споры о прошлом, настоящем и будущем…

Однако университет Михоэлс не кончил и адвокатом не стал. Жизнь складывалась по-иному. 1917 год принес с собою разительные перемены. Великая Октябрьская социалистическая революция провозгласила равенство всех народов, населяющих Россию. И не удивительно, а скорее естественно, что в революционных преобразованиях участвовали представители малых народов, в том числе — евреи. Вот что писал Ленин: «Ненависть царизма направлялась в особенности против евреев. С одной стороны, евреи составляли особенно высокий процент (по сравнению с общей численностью еврейского населения) вождей революционного движения. И теперь евреи имеют, кстати сказать, ту заслугу, что они дают относительно высокий процент представителей интернационалистического течения по сравнению с другими народами. С другой стороны, царизм умел отлично использовать гнуснейшие предрассудки самых невежественных слоев населения против евреев. Так возникли погромы, в большинстве случаев поддержанные полицией, если не руководимые ею непосредственно, — в 100 городах за это время насчитывается более 4000 убитых, более 10000 изувеченных, — эти чудовищные избиения мирных евреев, их жен и детей, вызвавшие такое отвращение во всем цивилизованном мире. Я имею в виду, конечно, отвращение действительно демократических элементов цивилизованного мира, а такими являются исключительно социалистические рабочие, пролетарии» (ПСС. Изд. 5‑е. Т. 30. С. 524).

И еще: «… На востоке Европы есть страна, где до сих пор возможны дела вроде дела Бейлиса, где евреи осуждены господами Пуришкевичами на положение хуже негров» (ПСС. Т. 17. С. 148). Не это ли явилось причиной того, что Россия стала родиной выдающихся еврейских писателей — создателей {30} литературы на языке идиш (Ицхок Лейбуш Перец. Менделе Мойхер-Сфорим, Шолом-Алейхем, Шолом Аш), чье творчество, несомненно, повлияло на пробуждение национального самосознания, воскрешение достоинства обитателей огромнейшего гетто — полосы оседлости?

Бабель и Шагал, Михоэлс и Грановский, многие представители еврейской интеллигенции восторженно восприняли революцию — она несла освобождение, возрождение, иную жизнь. И не случайно прекрасный еврейский театр возник в это революционное время — театр, который стал судьбой Михоэлса. «Октябрь, творимый на улицах Ленинграда, — писал он впоследствии о тех временах, — взволнованное дыхание необозримо огромных масс. Это — эпоха. А год — год был тяжелый, решительный, когда в условиях беспримерных жертв, холода, голода решалась победа нового класса на фронте гражданской войны — год 18 – 19‑й. Это и есть время рождения ГОСЕТа. Время необычайное. Время беспримерной борьбы» (Советское искусство. 17.01.31).

Парадоксально, но в такие времена возникает настоящее великое искусство. Театральная культура Петрограда в первые послереволюционные годы познала настоящий взлет; достаточно вспомнить о новых спектаклях, в постановке которых принимали участие Блок, Андреева. Это был поиск нового понимания и восприятия всей прежней культуры, рождение в ее недрах нового искусства, чему всячески способствовала культурная политика молодого социалистического государства. В Народном комиссариате просвещения был образован Отдел театров и зрелищ. Руководила этим отделом М. Ф. Андреева. В обстановке интервенции и гражданской войны она обретала великое культурное наследие, ратовала за революционное обновление театра. Огромную поддержку ей оказывали Горький и Луначарский. Андреева сплотила вокруг отдела известных артистов, режиссеров, художников: М. В. Добужинского, А. Н. Бенуа, Ю. М. Юрьева, И. Ф. Монахова, В. В. Максимова, А. Н. Лаврентьева; репертуарную секцию театрального отдела Наркомпроса возглавил А. А. Блок. Все они устремились к созданию первого советского театра — Театра классической трагедии, героической драмы и высокой комедии.

Но для еврейского театра обстоятельства были совершенно другие. «На том месте, где появился ГОСЕТ, — писал впоследствии Михоэлс, — было до революции пустое место. ГОСЕТ построен фактически на пустыре… Серьезно говорить о прошлом еврейского театра не приходится… Театра как такового, где спектакль является целью и единственной формой произведения творчества театра — такого театра не было». Поэтому не могло быть и преемственности. Более того: «… пришлось отказаться от всего, что имело прямое или косвенное отношение к старому еврейскому театру, и, прежде всего, от старого {31} еврейского актера. Несмотря на то, что среди старого актерства были люди несомненно одаренные — все же традиции бродячего театра, беспринципной игры в подражание оказывались почти непреодолимым препятствием на пути построения нового театра… И ГОСЕТ начал со школы, — продолжает Михоэлс. — С театральной школы, где еврейский актер впервые за многолетнюю историю получил возможность учиться» (Советская культура. 17.01.31).

Еврейская театральная студия, с которой начался будущий еврейский театр, была организована при содействии Наркомпроса спустя всего год после революции. Среди множества общественных и культурных событий этой поры ее создание, может быть, не стало фактом слишком заметным, но обладало смыслом глубоко символическим.

По ходатайству М. Ф. Андреевой студия получила помещение — огромную десятикомнатную квартиру в доме № 64 на Фонтанке — и начала там свою деятельность.

А что унаследовала еврейская театральная студия? Были ли предшественники? Традиции?

Историк театра Бернард Горин полагал, что еврейскому театру уже более двух тысячелетий. Доказано существование театра в древнем Иерусалиме при царе Ироде. Но, по всей видимости, там исполняли греческие трагедии заезжие актеры, собственно же еврейский театр не мог возникнуть из-за упоминавшихся выше религиозных запретов. Однако с V века везде, где жили евреи, в странах рассеяния (диаспоре) появились полупрофессиональные актеры, разыгрывавшие сценки на библейские темы, сопровождая их пением и пляской.

В России в XVIII веке возникли крохотные странствующие труппы — так называемые «певцы из Бродов». Они исполняли маленькие оперы, или скорее даже «мюзиклы», на те же библейские темы.

В середине XIX века еврейский народ пережил своего рода культурную революцию. Идеалы просвещения — Гаскалы захватили тех, кто хотел вырваться из узких рамок традиционной науки, сводившейся к освоению Торы, Талмуда и Каббалы, и тех, кто призывал покончить с еврейской замкнутостью — открыть мир для себя и себя для мира. Именно в это время возникла светская еврейская литература и драматургия, но пока драматургия для чтения, так называемая, «лейзе-драма». Таким образом, уже существовала литература для театра, существовал потенциальный зритель, были актеры, но не было театра.

И вот Авраам Гольдфаден — актер, режиссер, драматург, названный впоследствии отцом еврейского театра, в 1876 году создал театр в Яссах. За короткое время Гольдфаден поставил 39 спектаклей. Театр разъезжал по юго-западной России и Польше. В нем играли помимо «певцов из Бродов» безработные {32} учителя, изгнанные из синагог канторы, недоучившиеся подмастерья, «бадханы» (нечто вроде тамады на еврейской свадьбе), обычно умевшие хорошо петь. Актеров с нетерпением ждали в городах и местечках, где они выступали за весьма небольшую плату, помогая людям хоть ненадолго забыть об их тяжелой нищей жизни.

Вскоре у театра Гольдфадена появилось много конкурентов. Еврейские труппы возникали повсюду. Однако век их был недолог: в 1885 году все они были запрещены царским правительством.

Гольдфаден уехал в Америку, остальные театры закрылись, и лишь немногие, уже называвшие себя еврейско-немецкими труппами, прозябали на окраине империи — в Польше и в Вильне. Только труппа Э. Каминской была исключением. В начале нынешнего века она часто гастролировала в Петербурге.

Молодая студия в революционном Петрограде не столько следовала традициям старого ночующего еврейского театра, сколько полемизировала с ним. Разумеется, отдавали должное былым звездам, восхищались отдельными самородками, но сами мечтали о спектакле художественно-целостном, режиссерском. И уж никак не бытовом. В полемике, иногда в преувеличенном отрицании прошлого, формировалась новая эстетика, формировалась она и в спорничестве, в сложных взаимоотношениях с «Габимой», переехавший в 1916 году из Польши в Москву.

Возглавлявший «Габиму» актер Н. Л. Цемах был настолько восхищен и захвачен искусством Художественного театра, что отважился преобразовать свой театр в школу.

Спектакли были временно остановлены. Лекции читал сам К. С. Станиславский, но он уже направил в «Габиму» Е. Б. Вахтангова, который деятельно веялся за обучение актеров по системе Станиславского и за подготовку первого спектакля — «Вечер студийных работ». «Габима» была чрезвычайно бедна, не было денег даже на декорации. Тогда Вахтангов устроил в студии вечер и пригласил на него меценатов. Однако вечер шел, а меценаты раскошеливаться не торопились; тогда Вахтангов вместе с Михаилом Чеховым переоделись половыми и пустили шапку по кругу. Остроумие было оценено, деньги собраны, и в октябре 1918 года театр открылся.

Спектакля «Габимы» шли с возрастающим успехом. Театр становился знаменитым; о нем писали, о нем говорили. Высоко оценивал его Горький. «У артистов “Габимы”, — писал он, — есть — мне кажется — сильное преимущество перед Художественным театром его лучшей поры — у них не меньше искусства, но — больше страсти, экстаза. Театр для них — богослужебное дело, и это сразу чувствуешь. Все слова, жесты, мимика — глубоко гармоничны, и во всем горит та мудрая правда, {33} которую рождает только искусство, только талант». Даже тяжело больной Вахтангов не прерывал связей с «Габимой». Незадолго до смерти он поставил здесь один из лучших своих спектаклей, мрачный и экстатический «Гадибук», который явился событием театральной жизни и был восторженно принят такими непохожими режиссерами, как Станиславский, Мейерхольд, Таиров. Спектакли «Габимы» посещали Луначарский, Станиславский, Шаляпин, член Политбюро Л. Б. Каменев, другие политические деятели и деятели культуры. А ведь эти спектакли шли на иврите…

В глазах поклонников «Габимы» молодому Еврейскому камерному театру поначалу отводилась второстепенная роль. В 1924 году в журнале «Зритель» (№ 7) аноним, скрытый под инициалами М. З., писал:

«— Скажите, какая разница между Студией “Габима” и Еврейским камерным?

— Такая же, как между Бяликом и Шолом-Алейхемом, как между Горьким и Зощенко. Первые — очень большие для всех, для всего мира, а вторые — маленькие и только для определенной народности, то есть, в сущности, для немногих.

— Значит, вы утверждаете “Габиму” и отрицаете Еврейский Камерный?

— Отнюдь нет! Я очень люблю Бялика, но иногда я с удовольствием читаю и Шолом-Алейхема. Всему свое время.

— Но театр, ведь, не литература, а нечто совсем иное.

— Совершенно верно. Поэтому-то почти никому неизвестный древнееврейский язык “Габимы” может понять весь мир, а популярный, народный жаргон Еврейского Камерного понятен только для немногих.

— Вы уверены в этом?

— Уверен. “Гадибук” смотрятся помимо текста, а “Гет” ощущается только через текст. “Вечный жид” может быть разыгран на малабском наречии, если только такое существует, а “Агенты” — только на жаргоне. В этом и вся разница…

… В сущности в Еврейском Камерном театре есть только один большой актер — это Михоэлс, но он не занят в “Гет”.

Итак, Бялик и Шолом-Алейхем, “Габима” и ГОСЕТ не только не уживались, но и не помещались вместе в Москве 20‑х годов.

В 1928 году, когда “Габима”, по существу вытесненная ГОСЕТом, была уже за пределами нашей страны, А. М. Эфрос написал о ней, как о явлении “паразитическом”: “Габима” жила чужим умом. Это было своего рода побочное дитя Станиславского от случайной еврейской матери».

Мнение даже такого авторитетного искусствоведа, каким, несомненно, был Абрам Маркович Эфрос, нельзя считать абсолютным. Искренность, честность и выдающаяся роль А. М. Эфроса в создании Е. К. Т. не вызывают сомнений. Но как писал {34} в своей «Автобиографии» художник А. Г. Тышлер: «Живой и сильно бодрствующий Эфрос принадлежит природе тех “хирургов”, которые вовсе не заинтересованы в том, чтобы “больной” ожил, а так, больше для собственного удовольствия оперировал; и все видел в “профилях”, а анфас ему, по-видимому, еще не под силу…».

Судьбы театров, как и судьбы людей, воистину неисповедимы: «Габима» жива до сих пор, находится в Израиле, спектакли в ней ставит Ю. П. Любимов, в 1989 году побывала на гастролях в Москве, а ГОСЕТ трагически прекратил существование более 40 лет назад! Но это свершилось потом, а в начале 20‑х годов спектакли ставили и «Габима» и ГОСЕТ, выросший, как уже говорилось, из Еврейской театральной студии, открытой в Петрограде зимой 1918 – 1919 гг.

Петроградская студия называлась Государственная еврейская школа сценического искусства. Руководить ею было поручено молодому талантливому режиссеру Алексею Михайловичу Грановскому.

Грановский родился в том же году, что и Михоэлс, но ко времени создания ЕКТ был уже опытным театральным деятелем. Он вырос в богатой еврейской семье, окончил в 1911 году Школу сценического искусства в Петербурге, осуществил дипломные спектакли «Укрощение строптивой» и «Три сестры»; затем три года учился — в Мюнхенской театральной академии, где был любимым учеником выдающегося немецкого режиссера и педагога Макса Рейнхардта. И хотя Михаил Чехов считал, что у Рейнхардта не может быть учеников, так как он всегда полагался «на гений, на случайные вспышки интуиции», Грановскому все же удалось многому научиться у него и даже унаследовать (или позаимствовать) некоторые, свойственные немецкому мастеру, черты — любовь к масштабным массовым зрелищам, к манипулированию большими группами статистов, что он и продемонстрировал в своих самостоятельных постановках.

Свой первый спектакль Грановский поставил в 1914 году в Новом театре в Риге. Это был «Филипп II» Верхарна. Однако театральная работа была надолго прервана перовой мировой войной: Грановский с женой оказались за границей (в Скандинавии), и все их попытки вернуться в Россию ни к чему не приводили; лишь случайное знакомство жены Грановского А. В. Азарх с дочерью советского посла в Швеции В. В. Воровского и его вмешательство помогли им.

Вернувшись в Петроград, Грановские остановились у Макса Ратнера, в доме которого часто бывали Маяковский, Ахматова, Гумилев, Мандельштам. Здесь же, на квартире Ратнера, проводились первые репетиции трагедии Софокла «Эдип-царь» с Юрьевым в главной роли. Грановский увлек актеров интересным профессиональным замыслом, расположил к себе Юрьева, и, по существу, стал режиссером этого спектакля. Премьера состоялась {35} в здании Петроградского цирка Чинизелли и воспринята была восторженно.

Вдохновленный успехом, Грановский берется за новую постановку — шекспировского «Макбета» с Юрьевым и Андреевой в главных ролях. Спектакль был почти готов, когда Грановский получил предложение организовать в Петрограде еврейскую театральную студию с последующим преобразованием ее в театр. «В 1918 году заместитель наркома просвещения З. Гринберг передал мне миссию организовать еврейскую театральную школу, — рассказывал он в интервью корреспонденту “Литературного листка” в Варшаве 27 апреля 1928 года. — В этом же году была открыта Государственная еврейская школа сценического искусства, насчитывавшая тогда немногим более 30 учеников».

Грановский с огромным увлечением взялся за дело. Ему нужны были «свои» актеры, и он надеялся воспитать их в студии. Целиком отдавшись новой работе, он едва довел до конца постановку «Макбета». Между тем, именно в этом спектакле впервые вышел на сцену (вернее, на арену) в крошечной роли одного из убийц Банко Соломон Вовси — будущая гордость и слава создаваемого театра.

Юрьев вспоминал, как однажды во время репетиции «Макбета» к нему подошел небольшого роста молодой человек и сказал, что хочет поступить на сцену. Неактерская внешность этого человека и ощутимый еврейский акцент показались Юрьеву серьезным препятствием, но что-то заинтересовало его в незнакомце, и он посоветовал ему обратиться к Грановскому, приступавшему в это время к созданию Еврейской студии.

Сам Михоэлс рассказывал об этом иначе: «Возвращаясь из университета, где я учился, я встретил приятеля (кстати, впоследствии одного из актеров нашего театра), который сообщил мне, что открывается еврейская театральная школа. Я сразу понял значение этого события — театральной школы в истории еврейского театра не существовало. … Узнав от приятеля о школе, я отправился туда и поступил».

«В ответ на газетное объявление на стройку еврейского рабочего театра пришли представители трудовой интеллигенции: врач Абрагам, железнодорожный слесарь Штейман, студент ЛГУ Михоэлс, Карчмер, Ромм, Рогаллер, Эпштейн… С переездом театра в Москву к ним присоединились Зускин, Ротбаум, Гертнер, Шидло и др.» (Красная газета. 05.35).

Жюри проводило набор в Еврейскую театральную студию в здании бывшего министерства внутренних дел, в комнате, которая прежде была кабинетом бывшего министра внутренних дел Столыпина. Михоэлс спел на этом экзамене песню «Дуду» Лейви-Ицхока из Бердичева и прочитал свое любимое стихотворение — «Последнее слово» Бялика. В исполнении песенки ощутим был уходящий мир прошлого: перед членами {36} жюри как будто стоял пуримшпилер середины XIX века. Чтение же стихотворения, превратившееся в «спектакль одного актера», потрясло всех до глубины души. Об этом вспоминала Э. Я. Карчмер, в будущем заслуженная артистка РСФСР, также поступавшая в студию в тот день и слышавшая исполнение Михоэлса через приоткрытую дверь кабинета. После чтения стихотворения Грановский сказал: «Отдохните немного, Вовси, и дайте нам прийти в себя…» Однако один из членов жюри заговорил о странном репертуаре кандидата в актеры: «Все, что вы показали нам, может быть, и неплохо, но речь идет о театре! Организуется первый в мире Государственный еврейский театр!» «Это прекрасно! — ответил Михоэлс. — Наконец сбудется моя мечта». Посовещавшись, члены жюри вручили Михоэлсу договор о принятии его в студию, который он тут же подписал. «Это было в январе, — писал Михоэлс. — … Мы собрались впервые вместе… Мы пришли еще далекими и чуждыми друг другу, и каждый был занят собой, своими думами… Все возрасты были здесь представлены… Были совсем молодые, юные, среднего возраста и пожилые… Здесь были люди различнейшего положения и происхождения… И велика, очевидно, должна была быть любовь к народу и творчеству для него, и громким должен был быть голос призвания, что не погасла эта любовь и не замолк звучный голос среди мрака и холода судьбы диаспоры… Мы бродили по просторным и холодным полупустым комнатам и не верилось, что с молниеносной быстротой спаяемся мы в одну семью, которая дышит одним желанием, и что холодные комнаты превратятся в храм… Но мы почувствовали это уже на второй день. То действовала созидающая сила нашего руководителя» (ЕКТ. Петроград. 1919).

Грановский мыслил свой театр как храм — «храм светлой красоты, радостного творчества». Идеал этот был воспринят им от Рейнхардта, на которого, в свою очередь, оказал влияние известный антропософ Рудольф Штейнер. Вообще это был идеал ни разу полностью не воплощенный, но всегда живущий в сознании строителей любого серьезного театра. В те же времена Андрей Белый тоже мечтал о театре-храме и о мистериях, которые должны там разыгрываться. Показательна в этом смысле и запись в дневнике А. А. Блока (15 августа 1919 г.): «В театре. Снимали фотографию. Потом говорили о религии и “театре-храме”».

Грановскому казалось, что он близок к воплощению идеи мирового театра, что он создает «храм, в котором молитва поется на еврейском языке». Но никакого четкого оформления его концепция еще не приобрела. «Задачи нашего театра — это задачи мирового театра, и только язык отличает его от других. Каким наш театр будет? Каким богам он может служить? На этот вопрос мы ответить не можем. Мы не знаем наших богов. Мы ищем их… Искать… вот вся наша программа», — {37} писал он. Совершенно ясно для него было лишь то, что в храме все должно быть иерархично: он — верховный жрец — на вершине и внизу актеры — просто жрецы, послушные каждому его жесту, слепо верящие ему. И таким до поры до времени был Михоэлс.

Впоследствии Михоэлс вспоминал о петроградском периоде жизни театра, как о поре радостного ученичества. Для него началась новая жизнь, он оказался в положении бедняка, вдруг нашедшего в подвале клад, он открывал в себе все новые психологические и даже физические возможности. Это был период чистой радости обретения себя, период овладения техническими секретами актерского искусства, актерской методологии. Он учился играя, в буквальном смысле этого слова. Ему на первых порах не мешали даже рамки того, несколько уже устаревшего, символизма на сцене, который проповедовал Грановский; статичность в решении мизансцен, многозначительность пауз; благодаря им Михоэлс овладевал великим искусством молчания на сцене, в котором потом достиг таких вершин. (Идеи символизма настолько захватили его в то время, что он написал символистскую мистерию «Строитель», где исполнял роль Духа Былого; пьеса до нас не дошла, и о потере ее Михоэлс не очень жалел). Он оказался способным учеником и скоре стал премьером труппы. Грановский прекрасно понимал, какую ценность представляет собой его ученик. «Если меня спросят — из какого материала вы делаете ваши работы, я скажу: я их делаю из Михоэлса… из моих болей, страстей и радостей», — признался он позднее.

Студия очень скоро — уже весной 1919 года — стала театром. К его открытию Еврейское театральное общество в Петрограде выпустило проспект с эмблемой художника М. Добужинского. (Следует сказать, что с первых дней и до конца существования ГОСЕТу очень везло с художниками: Грановский привлек к работе в театре А. Бенуа, М. Добужинского, Р. Фалька, М. Шагала, Н. Альтмана, И. Рабиновича, а Михоэлс — А. Тышлера). В этом проспекте было три больших программных статьи — театрального критика Льва Левидова, Грановского и Михоэлса.

Некоторые театральные критики (Я. Гринвальд, О. Любомирский) считали, что Грановский повел театр по неверному пути, и поэтому Михоэлсу и остальным актерам не повезло — они слепо исполняли волю «верховного жреца». Так ли это? В статье, написанной к открытию театра, сам Михоэлс убедительно отвечает на этот вопрос: «Каждый из нас чувствовал и сознавал необходимость еврейского Театра — Храма, некоторые из наших товарищей уже знали в своем прошлом какие-то попытки в этом направлении, но… попытки эти кончались тем же, чем кончались многие начинания на еврейской улице… Мачеха-история издевалась над их серьезными исканиями и с остервенением {38} гасила каждую искру надежды. Они были слишком слабы для того, чтобы стать творцами Еврейского театра… Но “тяжкий млат, дробя стекло, кует булат”. Та же мачеха-история с парадоксальной логикой, ей одной свойственной, в то же время холила и вырастила того нужного — человека, который сумел найти нужное слово творца. Он пришел, вооруженный европейским образованием, театрально-техническими познаниями и большими организационными способностями. Он нас позвал, он стал нашим руководителем… Мы пришли на зов нового строителя… Кто были мы — одинокие мечтатели с неясными затуманенными стремлениями, что принесли мы с собою — кроме полного незнакомства с театральной техникой и театральным действием, кроме внутренней связанности и внешней скованности? Ничего. И лишь одним обладал каждый из нас: огненным желанием, готовностью к жертвам… И наш руководитель сказал нам, что этого достаточно… Наш руководитель… Не о таланте, не о направлении художественном я могу здесь говорить. Но мы, близкие к нему, видим многое, что скрыто от взора других. Мы видим полную жертв и самоотречения работу, мощную силу любви к искусству и народу, богатую идейным содержанием деятельность его, не прерывающуюся ни на один миг в течение дня».

К открытию театра репетировали сразу три пьесы: «Пролог» А. М. Л. (музыка Модгуляна), «Слепые» Метерлинка (музыка Ахрана) и «Грех» Шолома Аша (музыка Розовского); они должны были пойти в один вечер. Художником был приглашен А. Бенуа, в то время уже опытный мастер, много работавший в театре.

Работа шла в почти неотапливаемом помещении, с ослабевшими от голода и холода актерами. Это были трудные годы. Тяжело было всем. А. А. Блок писал в январе 1919 года (в письме к Н. А. Нолле-Коган): «Почти год, как я не принадлежу себе, я разучился писать стихи и думать о стихах. Я не выхожу из мелких забот, устаю почти до сумасшествия, приходится думать о еде (за день до этого письма Блок делает запись в дневнике: “Небывалое отсутствие еды и небывалые цены”. — *М. Г*.), протоколах, дровах, гонорарах и пр.» Блока все это страшно удручает, тяготит, он не может работать. «Пускай человека отрывают от ею любимого дела, — продолжает он в том же письме, — для которого он существует (в данном случае, меня — от писания того, что я, может быть, мог бы еще написать!); но жестоко при этом напоминать человеку, чем он был, и говорить ему “ты — поэт”, когда он превращен в протоколиста, включен в политику и т. д.»

Для Михоэлса подобной проблемы не существовало, да и не могло существовать. Весь опыт прежней жизни, а главное, так поздно и неожиданно нахлынувшее на него счастье творчества позволяли ему почти полностью не замечать трудностей; а может {39} быть, трагичность и величие происходящего вокруг только обостряли эту эйфорию. Он всецело отдавался любимой работе и вместе с единомышленниками закладывал основы будущей театральной культуры своего народа — что могло быть выше этого?

Первый вечер Еврейской студии состоялся 23 января 1919 года. «Ирония судьбы — спектакли студии происходили на сцене театра Суворина — ярого черносотенца и антисемита» (Михоэлс).

Своей первой ролью Михоэлс считал роль старика-еврея на кладбище в драме Шолома Аша «Грех», которая шла во втором отделении. «Грех» — это небольшая мистическая притча, по смыслу перекликающаяся со знаменитой мыслью о «луковичке» Достоевского. Умер грешник, земля не принимает его; старый мудрый раввин предлагает выход, последнюю надежду — нужно бросить в костер три кирпича, и если хоть один из них не треснет, значит грешник все же сделал в своей жизни хоть одно доброе дело и благодаря этому спасется. Грановский, как уже говорилось, любил групповые мизансцены и умело ими пользовался: здесь все напряжение спектакля держалось на группе актеров, изображавших жителей местечка, с волнением следящих за кирпичами и выражающих свои сложные переживания жестами, почти танцем. Среди них был и Михоэлс: «Старик мой стоял в толпе, наблюдавшей за похоронами. Так случилось, что моя актерская жизнь началась на кладбище».

В этот же вечер шла пьеса-притча Метерлинка «Слепые» — одно из самых мрачных и безнадежных произведений бельгийского символиста; написанная в конце прошлого века, она вся пронизана предчувствием скорой гибели человечества. Метерлинк был очень близок символисту Грановскому, и он пытался претворить в жизнь метерлинковскую теорию «статичного театра», в котором застывшая поза была важнее движения, а молчание — важнее слова. На залитой мертвенным лунным светом сцене, среди мрачных кладбищенских деревьев с отблеском океана на стволах (в этом величавом бретонском пейзаже) неловко двигались и в странных позах застывали актеры. Все это удивительно соответствовало пьесе. Двенадцать слепых, как бы двенадцать антиапостолов (символ пребывающего во тьме человечества) заблудились на острове посреди страшного океана (символ смерти). Проводник их (вера-религия) умер. Все они заключены в тесную скорлупу своей слепоты и эгоизма («ведь для того, чтобы любить, надо видеть», — говорит один из них), но степень их непросветленности разная. Одна слепая — самая юная, почти готовая прозреть — чувствует свет звезд (по мысли Метерлинка, она — символ искусства). Ее антипод — человек, отделенный от мира стеной слепоты и глухоты. Следующий за ним по степени внутренней темноты — первый {40} слепорожденный, герой Михоэлса. Он весь в интересах сугубо плотских и материальных, он узнает время лишь по голосу желудка, он одержим страхом и одновременно агрессивен; он — символ бюргера, мещанина, та частица почвы, которая окажется благоприятной для семени насилия, фашизма. Эта роль одновременно и сатирическая, и трагическая в своей обреченности. Удалась ли она Михоэлсу? Видимо, да. По воспоминаниям очевидцев, после этого спектакля Грановский сказал актеру: «Теперь, Вовси, — Вы Михоэлс!», полностью признавая за ним право иметь псевдоним.

Следующими были две небольшие роли — в пьесе на библейский сюжет «Амнон и Томоре» Шолома Аша и в собственной символистской драме «Строитель». Обе роли были замечены и одобрены критикой. «Однако по-настоящему ведущим актером театра Михоэлс стал, сыграв заглавную роль в драме Карла Гуцкова “Уриэль Акоста”».

Пьеса эта была широко известна в России, да и во всем мире. Ее играли такие великие актеры, как Орленев, Станиславский, Моисси. Уриэль Акоста — философ, бунтарь, «еврейский Галилей», написал дерзкую книгу, противоречившую традиционным еврейским представлениям о мире, был проклят за это раввинами и принужден ими к покаянию. И все же в последний момент Акоста находит в себе силы остаться верным своим убеждениям.

В Еврейском камерном театре Уриэля Акосту ставил Я. Унгерн-Штернберг (художник М. В. Добужинский). В большинстве прежних постановок Уриэль Акоста трактовался как герой-победитель.

У Михоэлса — он жертва, раздираемая двумя страстями — жаждой истины и любовью к невесте. Раздвоенность Акосты подчеркивалась оригинальностью костюма: один рукав у него белый, перечеркнутый черным, другой — черный, рассеченный белой полосой — переломанные крылья его души.

И хотя в игре Михоэлса еще присутствовали робость и скованность, зрителям после премьеры «Уриэля Акосты» стало ясно, какие возможности таит в себе этот актер.

Уже тогда проявились не только актерские, но и режиссерские, а также организаторские способности Михоэлса. Сохранился документ:

Народный Комиссариат по Просвещению.

Государственный Еврейский Камерный Театр.

Часть Управления.

29 июня 1920 года

№ 628

Удостоверение.

Настоящее удостоверение выдано тов. Соломону Михайловичу Вовси, члену Управления Государственного Еврейского камерного театра в том, что он командируется в г. Витебск для {41} переговоров с Витебским Губнаробразом об устройстве спектаклей Госекта согласно предложению Губсовета Профсоюзов.

Все учреждения, от которых это зависит, не откажут оказать тов. Вовси содействие в возложенном на него поручении.

Управление Г. Е. К. Т.

Председатель (подпись)

Секретарь (подпись)

Зарегистрировано в Отделе Управления Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов за № 13341 от 09.07.20 года.

Это первое документальное свидетельство в том, что уже на втором году своего существования студия была преобразована в камерный театр.

Подошел к концу первый, петроградский период; вся последующая жизнь театра связана с Москвой.

Скоро Грановский понял, что открытие еврейской студии в Петрограде было делом неожиданным и несколько искусственным — здесь для ее осуществления не было перспектив — не было своего зрителя. Петроград не относился к городам дореволюционной России, как Варшава, Одесса, Рига, в которых концентрировалась еврейская культура.

Москва в этом смысле была предпочтительнее. В 70‑х годах XIX века евреи Москвы познали сравнительно спокойные времена при генерале-губернаторе князе Долгоруком (в ту пору они составляли около 3 % населения города), а в конце XIX века, по «высочайшему повелению» от 15 октября 1892 года, еврейское население Москвы вновь испытало ужасные унижения и издевательства: начался разгром общины. Изгоняли ремесленников, мастеров; тех же, кто скрывался от властей вылавливали, направляли в пересылочную тюрьму, а оттуда — по этапу. В тюрьме им надевали деревянные наручники и обращались с ними, как с опасными преступниками (за поимку одного беглого еврея вознаграждение было таким же, как за двух убийц). И все же евреи Москвы, вопреки всем ограничениям, сохранили в Москве общину и большинство из них восприняли советскую власть, как спасение. Поэтому открытие еврейского театра — центра развития еврейской культуры в Москве — стало для его создателей делом желательным и благим. Один из руководителей Московской еврейской театральной студии А. М. Эфрос отправился в Петроград «на разведку».

После первой же беседы с Грановским Эфросу стало ясно, что ни продуманной конкретной программы, ни полного понимания целей и задач первого в мире государственного еврейского театра у Алексея Михайловича не было.

— Почему же это еврейский театр? — спросил Эфрос.

— Но ведь мы играем на еврейском языке! В Москве думают, что этого мало? — последовал ответ Грановского.

{42} — Да, мы представляем все это иначе.

— Вот как! Мне хочется познакомить вас с моим премьером… Он — настоящий; правда, со мной юн играет в «послушание», но иногда отваживается противоречить мне, и тогда кротким голосом говорит мне вещи, которые меня бесят. Теперь я вижу, что они как будто перекликаются с московскими…

Грановский пригласил Михоэлса для беседы. «В комнату вошел не первой молодости человек, видимо, около тридцати лет — низкорослый, худощавый, на редкость некрасивый, с отвисающей нижней губой и приплюснутым, хотя и с горбинкой, носом, с уже редеющими на высоком лбу волосами и торчащими на висках вихрами, с живым, но точно бы с искусственно погашенным взглядом».

… «Экое обаяние в этом уроде», — внезапно подумал Эфрос.

Проведенные в Петрограде два дня не оставили сомнений в душе А. М. Эфроса: Грановский и Михоэлс вместе с театром готовы переехать в Москву.

# **{****43}** «Смотри, это новость…»(Первые годы в Москве)

«Визит» Абрама Марковича Эфроса в Петроград получил свое логическое завершение: Наркомпрос принял решение о переводе Еврейского камерного театра из Петрограда в Москву.

Москва 20 года. «Хлеб был ненастоящим. Молоко с водой и крахмалом. Хлеб табачного цвета с овсом и соломой.

Митинги. Митинг поэтов, митинг художников, митинг актеров. Митинг, посвященный международному положению под председательством Луначарского.

Митинг поэтов. Громче других кричит Маяковский…

Вот Есенин — с его трогательной улыбкой. Случалось — кричал и он — но хмель его от бога, а не от вина…» — такой запомнилась Москва того времени Марку Захаровичу Шагалу. В такую Москву в мае 1920 года приехали Грановский, Михоэлс и с ними весь коллектив Еврейского камерного театра.

«В то время в Москве утверждается древнееврейский театр “Габима” — театр высокого умения и значительной техники, он успел сгруппировать вокруг себя сионистские и, следовательно, контрреволюционные еврейские буржуазные прослойки, которые еще застряли в Москве.

Здесь, в Москве, надо было утвердить иное качество еврейского театрального искусства, создающегося на живом еврейском языке трудовых еврейских масс и для трудового зрителя» (Вечерняя Красная газета. 03.05.35).

(Заметим, что эти слова о «Габиме» Михоэлс написал в 1935 году, а в начале 20‑х годов, когда ЕКТ переехал в Москву, Михоэлс посещал все спектакли «Габимы». Единственный раз он опоздал на свой собственный спектакль. Запыхавшись, выбежал на сцену без грима и застал там уже другого Менахем-Менделя. Под впечатлением этого случая Шагал предложил поставить новый спектакль «Два агента». Как выяснилось, Михоэлс пошел посмотреть один акт «Гадибука» и так был очарован игрой актеров, что забыл о собственном спектакле).

В Москве ЕКТ разместился в Чернышевском переулке, в настоящее время — ул. Станкевича.

«Чернышевский переулок находится в стороне. Он захватил где-то немного зелени, легко и прозрачно замаскировался ею и оберегает творческую тишину». Так писал Перец Маркиш, но в театральном доме тишины, тем более творческой не было. Новые обитатели этого старого дома, полные сил и энергии, преисполненные желанием служить еврейской музе, дискутировали {44} в «общих» кухнях и коридорах, а порой здесь же проводились мини-репетиции.

Михоэлс с семьей занимал две небольшие комнаты на третьем этаже. Грановский поселился в другом доме, поэтому проведение репетиций он иногда поручал Михоэлсу, который в то время уже заведовал сценической частью театра. Ни у кого не было сомнений в том, что переезд театра из Ленинграда в Москву был решением правильным. Но с чего начать в Москве? Все, сделанное в Ленинграде, было явно не приемлемо для Москвы. Грановский понимал это, не показал на московской сцене спектакли, поставленные в Ленинграде. Словом, есть режиссеры, есть здание, есть актеры, но где взять пьесы? Выход был найден на заседании художественного совета в сентябре 1920 года. Включили в репертуар произведения Шолом-Алейхема. Так и назывался первый спектакль: «Вечер Шолом-Алейхема». «Мазлтов» (Поздравляю), «Агенты» и «С’алыгн» (обман) были показаны московскому зрителю 1 января 1921 года.

Грановский очень осторожно руководил постановкой этих миниатюр. Он понимал, что старый быт местечек полосы оседлости с его неповторимым колоритом навсегда уходит в прошлое. Понимал он и то, что революция разворотила, всколыхнула еврейские массы России. Но говорить в начале 20‑х годов о новой жизни выходцев из местечек было еще слишком рано. Оставалось одно — юмором, сатирой, насмешкой помогать людям вырваться из местечкового быта. Но если решать только эту задачу, показывая на сцене суетливых нерешительных людей в лапсердаках и капотах, с длинными бородами и пейсами, с печальными глазами, — будет ли в этом что-то новое по сравнению с дореволюционным театром? Репетируя, опытный и умный Грановский большие надежды возлагал на Михоэлса и тех актеров, которые знали быт и нравы местечек. Многое зависело от художника: по рекомендации А. М. Эфроса оформлять первый спектакль еврейского театра в Москве был приглашен Марк Шагал. Предки его расписывали синагоги в Витебске, Шклове и других городах. Шагал приехал в Москву из Витебска, где работал уполномоченным по делам искусства. (Сохранился приказ № 114 от 29.07.20 года: «Завсекцией ИЗО подотдела искусств художник Шагал за переездом в Москву освобождается от занимаемой им должности…»)

«Приехав в Москву, Шагал поселился в Малаховке. Много времени и сил уделял он воспитанникам детского дома. Хорошо знавший творчество Шолом-Алейхема, Шагал е упоением принялся за работу над спектаклем. Ни с кем не советуясь, он дни и ночи разрисовывал маленький зрительный зал (“коробочка” Шагала). Даже Грановского он пускал неохотно, а с исполнителями ролей вовсе не общался, что очень беспокоило руководство театра. Одержимый созданием нового спектакля, Михоэлс подолгу работал с актерами не только над ролями, — {45} он знакомил их с содержанием “Еврейской энциклопедии”, которую приобрел для театра, читал лекции по истории еврейской культуры. Словом, вскоре выяснилось: Грановский руководит постановкой в целом, Михоэлс — актерами, а Шагал — оформляет спектакль. Расписав зал, он приступил к эскизам костюмов, “подстраивая” их под общее оформление зала.

Казалось, декорации, костюмы актеров, их грим как бы сливались с общим оформлением зала, но сам того не замечая, Шагал превращал спектакль в приложение к своим декорациям; “плакал настоящими, горючими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками, поставили ряды кресел”; бросался на рабочих, которые устанавливали его декорации, и “уверял, что они их нарочно царапают”. Он не позволял зрителями прикасаться к стенам, кричал на весь зал, что “своими толстыми спинами и сальными волосами” они все испортят.

В день премьеры, перед самым выходом Михоэлса на сцену, Шагал вцепился ему в плечо и исступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюме какие-то точки и выписывал на его картузе никакими биноклями неразличимых птичек и свинок, несмотря на повторные тревожные вызовы со сцены и короткие уговоры Михоэлса, — и опять плакал и причитал, когда силком вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену» (А. Эфрос).

Грановский в этом спектакле делал свое дело как бы «со стороны». Шагал был неуправляем. Труднее всех пришлось Михоэлсу. Никаких конкретных рекомендаций и советов режиссера он не получил. Шагал создал своего реб Алтера, а сыграть нужно было реб Алтера Шолом-Алейхема: доброго, честного, местечкового мечтателя, жившего в мире призраков.

Содержание миниатюры Шолом-Алейхема «Мазлтов» незамысловато. Еврей-книгоноша реб Алтер на кухне богатого еврея беседует с его прислугой, рассказывает ей сказки и легенды, сочиненные им самим. Но реб Алтер не только фантазер и выдумщик — он знаком с литературой социалистов. Он никого ни в чем не обвиняет, он очень добр, даже беспомощно добр. В отличие от него прислуга богачей проклинает своих хозяев: «Лучше лютая смерть моим хозяевам, чем дать упасть волоску с головы социалистов!» Обнаруживая все слабые и смешные стороны реб Алтера, Михоэлс не насмехается над ним. Он играет человека, униженного чертой оседлости, но не потерявшего веру в доброту и будущую справедливость.

Следует отметить, что авторы инсценировки «дополнили» ее не существующим у Шолом-Алейхема текстом (так, угрожая своим хозяевам, прислуга восклицает: «Социалисты говорят: будет вам капут!»). Такого рода вставки может быть и заостряли социальное звучание спектакля, но чуждые Шолом-Алейхему мысли, попытка осовременить его героев, могли привести к провалу первого спектакля ГОСЕКТА в Москве. Высказывались {46} резкие суждения: «Адонай, Адонай! Что они сделали с добродушным и кротким Шолом-Алейхемом?

Снилось ли Шолом-Алейхему, грезилось ли, когда он живописал своих евреев, что некогда придет свой же брат, еврей, Грановский, и из самых обыкновенных, наиобыкновеннейших евреев сделает адские хари, супрематистские куклы, намагниченные и напружиненные, лишенные подобия не только еврейского, но и просто человеческого?!

Не споря о принципах, не возражая против любого подхода к спектаклю, согласимся все же, что каждое сценическое зрелище только тогда приемлемо и оправдано, когда трагедия трактована не как комедия, а драма явлена не в аспекте фарса. Иначе просто пошлем к черту все эстетические каноны, начисто похерим все, до Грановского существовавшее, и изобразим короля Лира сумасшедшим меламедом и из Гамлета сделаем ешиботника! Это будет также обосновано и также оправдано, как четырех евреев-агентов по страхованию воплотить в персонажи итальянской “комедия дель арте”, придав им при этом конструкцию супрематистского — истинно русского Петрушки.

И все же, и все же — можно принять даже это, если бы… если бы это было хоть чуточку талантливо. Но со сцены несет — извините меня — режиссерским потом.

Когда же вместо заурядного еврея видишь рыжего из цирка, а на подбородке реб-Алтера вместо честной еврейской бороды три разноцветных шнурка, вспоминаешь белое кашне в роли той же бороды в “Турандот” и горестно думаешь: вот какая разница между гениальной чуткостью, божественной легкостью и тяжелым изощренным недомыслием.

Да простят меня великий бог Саваоф и уважаемый Абрам Эфрос: лучше я буду наслаждаться опереттой почти гениальной Клары Юнг, лучше буду, как грубовато выразился Эфрос, “икать” от удовольствия в “Габиме” — театре воистину пророческого пафоса, чем содрогаться от чудовищной зевоты в Еврейском Камерном театре» (Е. Янтарев). Но это мысли о спектакле в целом и о его постановщике.

А Михоэлса в этом спектакле критик С. М. сравнивал с Михаилом Чеховым. «По значительности актерской игры — лучшая вещь спектакля все-таки “Мазлтов”, и это, конечно, благодаря Михоэлсу, в образе — “Реб-Алтера”. Иногда мне кажется, что Михоэлс и есть еврейский Чехов в ролях, которые он играет, — в нем та же особенная современная нервность подвижности, тот же внутренний эксцентризм, тот же мгновенный срыв игры в самую неожиданную минуту, та же изумительная способность все буффонное из комедийного вдруг свести к химерическому. У Михоэлса такой же глаз: бегущий, скользящий, останавливающий.

{47} Несомненно, что Михоэлс — одно из значительнейших явлений еврейского театра, а, мне думается, и вообще нашего театра, не только благодаря огромному таланту, который чувствуется в этом актере, но и благодаря тому живому, современному духу, какой этот мастер несет в себе и с собой — на сцену.

В роли Реб-Алтера Михоэлс — лирик, не только буффонный комик. Мягкость его игры — отрадна, четкость — строга.

Безделушка Шолом-Алейхема становится значительным театральным явлением.

Такова власть актера, когда он современный актер до конца и когда он играет при этом в атмосфере современного театра».

«Счастливое детство артистического формирования Михоэлса — несомненно спектакль “Мазлтов”» (П. Маркиш).

«ГОСЕТ первые свои шаги начал с проклятия уходящему. И вот галерея местечковых спектаклей — смешная и грустная вывеска черты оседлости — этого мешка, в котором не два, а десять котов дерутся за кусок хлеба». Был ли прав, А. М. Эфрос полагая, что ГОСЕТ начал с «проклятия» прошлого? Но почему евреи должны проклинать прошлое? Разве евреи России сами себе вопросили черту оседлости ее несправедливостью и нищетой? Разве обитатели дореволюционных местечек хотели быть «униженными и оскорбленными»? Такими их сделала жизнь, и Михоэлс, несомненно, понимал это.

В роли Реб-Алтера — Михоэлс, обратился к теме «маленького человека», сближающую еврейскую литературу с русской классической литературой XIX века.

Михоэлс играл реб Алтера с такой симпатией к своему «маленькому человеку», что зритель угадывал замысел актера: чувство человеческого достоинства, человеческой порядочности можно сохранить в самые тяжкие дни жизни. И Михоэлс «приоткрывал завесу собственной души, и тогда, сквозь сумрак создаваемого образа за четкой и совершенной формой раскрывалась ясная, мудрая и чистая душа, полная неизбежной любви к людям и ненависти ко всему их уродующему» (Перец Маркиш).

Обитателей черты оседлости, этих «котов в мешке», описал Шолом-Алейхем во многих своих произведениях. Менахем-Мендель — «человек воздуха» — один из них. Его сыграл Михоэлс в пьесе «Агенты». Нет смысла анализировать сейчас эту роль Михоэлса. К ней актер возвращался позднее, снимаясь в фильме «Еврейское счастье». Об этом будет рассказано в последующих главах.

«Вечер Шолом-Алейхема» успешно шел в течение января-февраля 1921 года, театр становился популярным, его отмечала пресса. Но Грановский понимал, что театру нужны пьесы о революции. А они еще не были созданы.

{48} Грановский приступил к репетициям пьесы А. Войтера «Перед рассветом».

«Спектакль “Перед рассветом”, — рассказывал в своем интервью Грановский, — поставлен в день годовщины трагической гибели Войтера и выпадает из общего плана работ театра.

Написанная в 1907 году пьеса скорее отражает пессимистическое настроение, возникшее после поражения революции 1905 года, чем пафос борьбы».

Донести пафос революции в спектакле без напряженного драматического сюжета — затея невыполнимая. Ни замечательная игра Сарры Давыдовны Ротбаум, ни участие Михоэлса (он играл роль Деда, доброго, мудрого еврейского деда, хранителя вековых традиций еврейского дома) не спасли спектакль — постановка не оправдала надежд Грановского, он продолжал экспериментировать.

В июне 1921 года Грановский ставит «Бог мести», драму Шолома Аша, ранее показанную на русской сцене (напомним, что эту драму Аша Горький считал «вещью сильной по фабуле». В 1908 году ею заинтересовалась Комиссаржевская, позже «Бог мести» был поставлен и шел с успехом в Современном театре в Петербурге, которым руководил Николай Ходотов).

Роль Шапковича была поручена Михоэлсу. Его герой постоянно жил в страхе перед богом за величайший грех, им творимый (он был содержателем публичного дома). Михоэлс должен был сыграть человека слабовольного, изъеденного муками совести: человека, который всю жизнь мечется между «чистым» вторым этажом и первым, где царит смрад — духовный и физический. И на сей раз театру, как и в «Вечере Шолом-Алейхема» повезло с художником: в театр пришел Исаак Моисеевич Рабинович, работавший с Марджановым (знаменитая постановка «Фуэнте Овехуна»), с Вахтанговым («Свадьба»), и уже в оформлении этих спектаклей проявился его недюжий талант театрального художника.

Ознакомившись с содержанием пьесы, Рабинович вскоре принес наброски и эскизы к спектаклю. Они очень понравились Михоэлсу, но меняли многое из замыслов Грановского. Художник оказался настойчивее и капризнее, чем можно было ожидать при первом знакомстве, не соглашаться с ним становилось все труднее и труднее, он становился соавтором спектакля, хорошо понимающим его направленность и социальную суть.

Раздвоенность Шапковича он выразил символически, с помощью маски, одна сторона которой выражала человеческий облик с надеждой и верой, а другая — жуткое, звериное лицо хозяина притона.

Михоэлс играл Шапковича напряженно: он не сочувствовал ему, но с помощью жестов, мимики передал все страдания и муки раздвоенности.

{49} Михоэлс в роли Шапковича углубил содержание мелодрамы Шолома Аша. Он предсказал страшный суд — суд над еврейскими богачами, которые живут на «втором этаже» и строят свое счастье и благополучие на несчастье обитателей первого этажа — неминуем. Бог мести — суровый и справедливый Бог евреев не простит им грехопадения. И предсказание сбывается. Шлойме, сутенер, служивший «честно» хозяину, совращает дочь Шапковича — Риву, и она становится обитательницей первого этажа «заведения».

С особой силой воплотил Михоэлс мысль о том, что люди, забыв заповеди Моисея, богохульствуют, нарушают святость, завещанную предками, пренебрегают запретами Торы. Но в Писании сказано: «нельзя ничего прибавить и нельзя ничего отнять».

Финал спектакля: Шапкович, уничтоженный, потерявший надежду, расстался с Торой — ей уже нет места в его доме. В финале спектакля — пауза, молчание, насыщенное болью, страданием; «ибо все создается».

По мнению М. С. Беленького «роль Шапковича была первой значительной ролью молодого Михоэлса».

«Роль Шапковича в “Боге мести” — отнюдь не совершенной пьесе Шолома Аша — Михоэлс подымал до высот трагических.

Он коснулся в этой роли внутренних противоречий — той внутренней борьбы, которой не было во многих его других ролях. Борьба добра со злом стала предметом пьесы. Михоэлс решал свою задачу страстно, почти неистово, и, хотя многие из его стремлений разбивались о схематизм драматургического материала, отдельные сцены, как например, финал пьесы, он сыграл с силой, необычайной для молодого актера. Так приближался он к большой проблеме смысла жизни, справедливости и несправедливости, к теме очищения и рождения человека» (П. Марков).

В марте 1921 года Грановскому предложили поставить «Мистерию-буфф» Маяковского для участников III конгресса Коминтерна. На немецкий язык пьесу перевела Рита Райт.

Грановский хотел воплотить замысел автора: «Спектакль должен был стать героическим, эпическим и сатирическим изображением нашей эпохи». Он понимал значимость этого предложения: ведь рядом с ним был Мейерхольд, которому куда ближе, чем Грановскому, творчество Маяковского. И все же постановку «Мистерии-буфф» поручили ему, Грановскому.

Ставить спектакль в здании цирка для Грановского дело не новое, но ставить для таких зрителей — задача более чем сложная. Триста пятьдесят актеров, десять художников привлек Грановский к участию в спектакле. Он учел первые режиссерские пробы Михоэлса и поручил ему, кроме исполнения роли Интеллигента, работу режиссера-ассистента.

{50} Одним из художников «Мистерии-буфф» был Натан Исаакович Альтман.

Он в ту пору был уже знаменит, признан сначала в Париже, как это нередко случалось прежде со многими художниками, а потом и в России. Ему суждено было стать первым художником, писавшим В. И. Ленина. Встречи и беседы его с Лениным (в общей сложности Альтман провел с ним 250 часов!) убедили художника в решении служить революции. Совместная работа над постановкой «Мистерии-буфф» сблизила Альтмана и Грановского.

Алексей Михайлович решил возобновить, вернее поставить по-новому в ЕКТ не удавшийся в Петрограде спектакль «Уриэль Акоста». Оформить спектакль он предложил Н. Альтману.

Премьера спектакля «Уриэль Акоста» состоялась 9 апреля 1922 года в здании театра на Малой Бронной. Бывший концертный зал «Романовна» был отремонтирован и заново перестроен. Зал вмещал 440 зрителей, в просторном фойе разместили декорации Шагала, теснившиеся прежде на улице Станкевича.

До «Акосты» он создал декорации к спектаклю «Гадибук» в «Габиме», и уже тогда проявился его талант художника, по-настоящему знающего историю и быт еврейского народа.

Все, от чего отказался Альтман в «Гадибуке» (конструктивное решение), стало настоящим триумфом при оформлении «Уриэля Акосты» в Еврейском камерном театре. Это был спектакль, как заметил А. В. Луначарский «в некоторых отношениях изумительный по работе, сделанной там Альтманом».

Созданные художником конструкции переносили зрителей в Амстердам XVII века. Дома, синагоги, библиотеки при всей условности их изображения казались реальными. И если Натан Альтман блестяще справился со своей задачей, то Михоэлсу и на сей раз роль Уриэля Акосты не удалась: он слишком доверился своему учителю. Грановский видел в Акосте не героя, а лишь жертву средневековья. Так его и играл Михоэлс. Акоста — первый проблеск свободной и независимой мысли, прообраз Спинозы. Он пытается бороться, но не находит в себе достаточно сил и мужества. Михоэлсовский Уриэль в Москве отличается от Уриэля в Петрограде. Это был иной Акоста, готовый отстаивать свои идеи. И все же: «Автор статьи заранее не мог предположить, что Уриэль, этот борец и прообраз Спинозы, будет превращен на Малой Бронной в неврастеника с лицом Павла I и повадками Эрика XIV.

Чудесный актер Михоэлс, но ему нельзя играть Уриэля. Для этого у него нет ни голоса, ни внешности, ни фигуры.

Актер весь в быте — он должен был восполнить отсутствие пафоса криком. Это было фальшиво, это не интересовало, не трогало.

{51} … нельзя превращать эту актерскую пьесу в выставку декораций Альтмана». (Известия. 20.06.22).

После полуудачи «Уриэля Акосты» Грановскому, Михоэлсу, да и актерам театра становилось все яснее, что к постановке мировой классики театр не готов, пьес современных еврейских драматургов еще нет. Не вернуться ли к Гольдфадену? «Они давно ждут и ищут друг друга… Гольдфаден с одной стороны. А с другой — Еврейский камерный театр, созданный суровым дыханием Октября… Эта встреча неизбежна в путях, которыми идет Еврейский камерный театр… Мы, еврейские комедианты, трепетно ждем ее», — писал Михоэлс в 1922 году.

Из репертуара Гольдфадена решено было выбрать «Колдунью». Театру нужен был успех. И в этом смысле судьба театра в значительной мере зависела от «Колдуньи». Грановский задумал спектакль в традициях «пуримшпилеров», в жанре театрального карнавала. На афише значилось: «Колдунья» («Еврейская игра по Гольдфадену»).

Режиссер не только высмеивал местечковый быт — это было бы слишком прямолинейно — во всем ощущалась любовь к обитателям черты оседлости, вера в то, что революция навсегда избавила их от тяжелого унизительного прошлого. Лестницы, платформы, крыши домов Исаака Рабиновича, массовые карнавальные сцены, хореография, музыка Ахрона (в спектакле около 50 музыкальных номеров), темпераментная, талантливая игра актеров включили «Колдунью» в ряд лучших спектаклей двадцатых годов (достаточно вспомнить, что в то время, когда в ГОСЕТе шла «Колдунья», Мейерхольд ставил «Великодушного рогоносца», Таиров — «Брамбиллу», Вахтангов — «Принцессу Турандот»).

Из исполнителей этого спектакля, кроме Михоэлса и Зускина, следует отметить М. Разину, исполнявшую роль Миреле. Ее прекрасным голосом восхищалась вся театральная Москва.

Сюжет, встречающийся у народов многих стран: злая мачеха с помощью колдуньи загнала в тюрьму своего мужа, а его дочь — красавицу Мирру — продала в гарем турецкого султана. Как во всех сказках, и в этой конец — счастливый. Но театр значительно осовременил текст Гольдфадена (драматург — Добрышин). В «Колдунье» талант Михоэлса-актера проявился с огромной силой. Он играет Гоцмаха — еврейского скомороха, в красной штанине комедианта, шутки и песни которого подхватывал народ. Но это не тот Гоцмах, что был в прежних постановках «Колдуньи». От Михоэлса — Гоцмаха доставалось жуликам, дельцам и нэпманам.

Когда толпа, чтоб помочь арестованному Авремце (отцу Мирры) посылает прошение Ребе в «Местечко Ладеню», Михоэлс — Гоцмах, изменив «адрес», поет: «В местечко Берлин, германскую губернию, адвокату Грузенбергу». (Странно, что Михоэлс, тяжело переживший дело Бейлиса, забыл — или не {52} знал — что Грузенберг был адвокатом Бейлиса, и сделал немало для вынесения справедливого приговора).

Ироническая музыка Ахрона способствовала Михоэлсу сыграть еврейского Фигаро («Гоцмах, Гоцмах, везде Гоцмах!»). И действительно, Гоцмах возникает всегда и повсюду. Вот он среди девушек-помощниц Колдуньи. Гоцмах просит их своим колдовством содействовать воплощению его жульнических замыслов. Для изготовления колдовского зелья требуются три волосинки Гоцмаха, но вместо них одна из девушек оторвала у него целую пейсу; обнаружив «пропажу», Гоцмах соскакивает вниз, резко делает кульбит и, достав вместо свечки фонарик, начинает оплакивать свою потерю. «Моя несчастная пейса овдовела» — поет он песню-пародию на причитания евреев, о чем-то искренне скорбящих. Игра Михоэлса в этом спектакле вызывала восторг зрителей. В этой роли он «играет» песни-куплеты, прибаутки, впервые по-настоящему проявились его музыкальность, пластичность — качества, без которых немыслим актер Михоэлс. Но важно в исполнении этой роли другое: игра актеров, исполнявших до Михоэлса роль Гоцмаха, напоминала то ли еврейского Арлекина, то ли местечковых скоморохов. Михоэлс-Гоцмах не играет ни первого, ни второго. Его Гоцмах — это «человек воздуха», с которым зритель позже встречался не раз, но это еще не Менахем-Мендель — у Гоцмаха больше юмора, надежд, легкомыслия, беззаботности.

Постановка «Колдуньи» знаменательна еще и тем, что впервые партнером Михоэлса был Вениамин Зускин, недавно принятый в труппу театра. Дебют его в роли еврейской Бабы Яги был неожиданно блестящим. Он вошел в театр стремительно и победно. Было, правда, и другое: «… Однажды, когда Зускин появился в отвратительном облике колдуньи с лицом, набеленным мелом, и длинными паучьими лапами-руками, тянувшимися к бедной сиротке Миреле, он вдруг неожиданно заикнулся при исполнении музыкального номера, пришел в ужас и упал на сцене в обморок. Дали занавес. Пришлось отменить спектакль, и много месяцев после этого Зускин не решался играть в “Колдунью”». (А. Дейч). Но в ночь под Новый 1924 год, Зускин снова в «Колдунье». По мнению Эфроса, «Зускин переиграл Михоэлса потому, что у него в руках был материал, какого не было у Михоэлса».

Едва ли это так: Михоэлс и Зускин, по мнению всех театроведов, писавших о «Колдунье», составили артистический дуэт «от бога». Для Зускина роль Бабы Яги явилась первой большой ролью на сцене, но не в жизни.

Он родился и вырос в небольшом литовском городе Пеневеже Ковенской губернии в семье «модного» портного. В доме отца бывало много людей и Зускин с детства подмечал свойственные каждому характерные жесты, улавливал слова, выражения, интонации и потом, при случае, их копировал. «Весьма {53} часто, — вспоминал Зускин, — в среде своих домашних или товарищей показывал того или иного посетителя нашего дома, причем мои зрители тут же улавливали жертву». Любимым его занятием была игра в театр (как это похоже на детство Михоэлса!). «При приезде труппы уходил из дому. Помогал актерам в поиске квартиры и т. д.» Как и Михоэлс, Зускин учился в реальном училище. В 1918 он поступил в Уральский горный институт и тоже, как Михоэлс, не заканчивает учебу в вузе, уходит в театр. «Все время не оставлял мысли о поступлении на сцену, на еврейскую сцену, как наиболее мне близкую».

«В один из зимних вечеров 1921 года, — вспоминает Зускин, — я сидел усталый после спектакля, издерганный в результате многих бессонных ночей, в опустевшем фойе крошечного студенческого помещения, где ГОСЕТ давал свои первые представления. Мучительно думал — в который раз! — над вопросом: как быть, не оставить ли всякие мысли об искусстве и не вернуться ли обратно в Горную Академию, откуда я пришел в театр. Вот уже несколько месяцев работаю как актер, а вместо радости, которую я мечтал найти на сцене, испытываю горькое разочарование, сомнение, тревогу. Долго я сидел так, погруженный в тяжкие мысли. Кто-то ласково стал гладить мою голову. Это был Михоэлс. Оказалось, он уже несколько дней следил за мной, и его очень беспокоило мое подавленное состояние…

Мы говорили о многих и многих проблемах, связанных с трудной, сложной актерской профессией, и эта беседа положила не только начало нашей творческой и личной дружбе, которая с годами крепла и углублялась, но она определила мою дальнейшую судьбу…»

Дружба Зускина и Михоэлса длилась всю жизнь — со дня знакомства и до их трагической гибели. Всю жизнь они играли на сцене и в жизни. «Однажды, ранней весной, проходя по Тверскому бульвару, я увидел на скамейке против большого серого дома, в котором оба они жили, Михоэлса Зускина. Зускин необыкновенно выразительно сидел с повинным видом, сложив обе руки на коленях, свесив голову и сдвинув несколько внутрь носы ботинок.

Он изображал, будто виновато вздыхает, а Михоэлс изображал, будто отчитывает его…

— Ты после гриппа или ты не после гриппа? — строго допрашивал Михоэлс. — Я спрашиваю тебя: ты после гриппа или ты не после гриппа?

Зускин судорожно вздохнул:

— Я после гриппа — прохрипел он.

— Если ты после гриппа, то кто тебе позволил выйти для променажа на бульвар? Кто тебе позволил? Московский градоначальник? Сейчас нет градоначальников. Может быть, начальник пожарной команды?

{54} — Ребе, — хрипло выдавил Зускин, — у меня от Ваших криков опять начинается грипп.

— А, у тебя от моих криков опять начинается грипп? А у тебя до моих криков тоже начинался грипп? — и так далее в духе интермедии, где один был школьником, а другой школьным учителем.

— Смотри на него, — сказал Михоэлс. — Тоже герой. Генерал Скобелев. Марш домой! — заключил он и повел Зускина, действительно рано вышедшего после гриппа, домой…» (В. Лидин).

Все, кто хорошо знал Михоэлса и Зускина, писали об их «вечной игре», забавных розыгрышах.

«Колдунья» стала первым спектаклем ГОСЕКТа, широко отмеченным прессой.

«Михоэлс возвел заурядного балаганного шута Гольдфадена до фантастического образа сверхкомедианта, который растет во время действия, увлекая за собой дружную, веселую толпу местных комедиантов на сцене и в зрительном зале», — писал о спектакле А. Кушниров.

Успех «Колдуньи» вдохновил Грановского, всех актеров ГОСЕКТа, но теперь коллектив понимал больше, чем прежде, как много зависят от репертуара. Грановский пытается найти новую, современную пьесу. По его предложению И. Добрушин, А. Кушниров и Н. Ойстлендер пишут сценарий для спектакля «Карнавал еврейских масок». Спектакль успеха не имел, прошел незамеченным для зрителей, для печати. Держаться на трех спектаклях становилось труднее и труднее. Тень репертуарного голода снова коснулась ГОСЕТа.

Москва 1923 года. НЭП во всем. Десятки ночных ресторанов и кабаре предлагали самые различные меню и услуги: бутерброды с черной и красной игрой; вина русских и зарубежных фирм; коньяки из Франции; после ужина: электролото, выступления актеров лучших московских театров…

В газетах сотни реклам: о предстоящем приезде Моисси, и о том, что школа Айседоры Дункан продолжает существовать: сообщается о скором возвращении К. С. Станиславского и группы актеров МХТа из-за границы в Москву и рядом с этим маленькое объявление о предстоящей в октябре 1923 года премьере «200 000» в ЕКТ. В этой же газете сводка — Центросекрабис определил количество безработных работников искусства — около 15 000.

О Михоэлсе той поры мне рассказал Е. М. Вовси, брат-близнец Соломона Михайловича: «Соломон серьезно подумывал об уходе из театра. Помню мы подолгу беседовали с ним, вспоминали Двинск, друга нашего детства — Мотеле Вайнберга, который десяти лет, сгорбившись, день и ночь сидел за швейной машинкой и напевал:

{55} Я подмастерье — портной.
Счастье и горе со мной.
Ставлю заплаты на латы,
Может быть стану богатым!

Подолгу говорили о судьбах местечковых ремесленников, которые одинаково добросовестно шили костюм для богача и саван для умершего, перелицовывали на “третью” сторону чей-то субботний сюртук или перешивали “мамино” подвенечное платье на свадьбу дочери. А вечером, когда солнце уже садилось, эти бедняги проводили лучшие часы своей жизни в синагоге: в громких спорах и мирных беседах доказывали они друг другу свою правоту, комментируя Тору и Талмуд. Они говорили о своих предках, изгоняемых из страны в страну, мечтали о светлом рае на земле обетованной, продолжали хранить веру в Бога, надежду и юмор. Поздно вечером, возвратясь из синагоги, они снова принимались за основное занятие: ставили новые заплатки на старые дыры…»

Михоэлс говорил брату, что после роли вожака воровской ватаги в «Карнавале еврейских масок», ему больше не хочется играть на сцене, но умный психолог Алексей Михайлович Грановский вызвал его к себе и сказал:

— Если мы не сделаем хороший спектакль в 23‑м году, то в 24‑м году нас ждет биржа.

— А что ставить? — опросил Михоэлс.

— У меня для тебя сюрприз: «200 000» Шолом-Алейхема. И, главное — я тебе мешать не буду, играй, как хочешь. Вот тебе пьеса Шолом-Алейхема, обработанная Добрушиным, можешь внести свои изменения.

Воистину Грановский, случайно или обдуманно, вернул Михоэлса в театр. Он знал, что от этой роли Михоэлс отказаться не сможет.

Однажды, гуляя по Арбату, Михоэлс увидел вывеску: «Мужской портной. Моисей Натанович Шнайдерман. В Москве работаю 4 месяца в году. Остальное время в Париже. В кредит работу не выполняю». Что-то потянуло Михоэлса к Моисею Натановичу. Он зашел к нему. Первое, что сказал портной, окинув Михоэлса взглядом: «Вы не умеете носить вещи, и я Вам шить не буду». «Но ведь я уплачу Вам, как все остальные Ваши клиенты», — пытался возразить Михоэлс. «Не в деньгах дело, молодой человек. Я шью так, чтобы мою работу узнавали на улице, а вы изомнете брюки и никогда их не будете утюжить. Нет, идите к Эйдельману, пусть он Вам сошьет, это здесь, рядом!»

«Моисей Натанович, а в подмастерье Вы возьмете меня?» — опросил Михоэлс.

«Давайте попробуем! Я вижу Вы бедный еврей, а в Священном Писании сказано: “Всякое деяние — благо”. Я возьму Вас {56} с собой в Париж на практику. Вы чем-то понравились мне и не Ваша, а родителей вина в том, что они не внушили Вам мысль: для еврея ремесло — это сама жизнь. Вы думаете, что шить — это просто? Сшить хорошо костюм тяжелее, чем написать “Заколдованный портной”… И Шолом-Алейхем, и Гольдфаден смеялись над братом-ремесленником, а в нашем деле нужно быть актером большим, чем Клара Юнг. Клиент не понимает, что ему лучше носить, его надо убеждать, уговаривать. А какое, казалось бы мне дело!? Шей, как просит клиент, получи деньги и все! Но это не для Шнейдермана! Мой папа любил повторять: “Когда Бог не порадовал бы — поздно не бывает”. Вам уже далеко за тридцать, но давайте займитесь, наконец, делом».

С того дня Соломон Михайлович часто стал бывать в доме Моисея Натановича, а когда в июле шел прогон спектакля «200 000» Соломон Михайлович уже так исправно шил, что Грановский сказал ему: «Шлиома, признайся, ты в детстве учился портняжьему делу? Я не знал этого за тобой!»

Моисей Натанович, побывав 2 октября 1923 г. на премьере «200 000», после спектакля, пытаясь прервать шквал аплодисментов, кричал на весь зрительный зал: «Причем здесь Грановский? Это я выучил Михоэлса играть в этой комедии! А шить он так и не научился!»

Поиски прообразов своих героев — в литературе и в жизни — были органической необходимостью для актера Михоэлса. Многие из этих «прообразов» становились его друзьями. Так было с Б. Шимелиовичем — братом «прообраза» Юлиуса, так случилось и с М. И. Шнейдерманом. После смерти Моисея Натановича сын его, известный в Киеве меховщик, продолжал обшивать семью Михоэлса. Узнав о гибели Соломона Михайловича, он написал Анастасии Павловне письмо:

«Глубокоуважаемая мадам Михоэлис!

Пишет Вам меховщик из Киева, что делал Вашу муфту и шапочку и головной убор Вашему высокоуважаемому мужу. Хочу написать Вам, что живу хорошо и при работе с квартирой.

Если шуба Вашего мужа нуждается в чем-нибудь, то я приеду в конце июня и сделаю все возможное.

Мне не позволяет сердце сказать Вам, как мне тяжело, что вы лишились и каракулевое пальто. Вам невозможно носить цигейку. Если Вы разрешите, то я сочту за величайшую честь Вам помочь, ибо, как он сказал, что Вы его королева, так нам тем более.

Желаю Вам здоровья и счастья, а также всем детям и внукам Вашим.

Со старой женой я покончил, и она переехала на новое жительство и в полных удобствах осталась со своим незаменимым чувством преклонения Вашим супругом и Вами».

{57} Незатейливая история дружбы Михоэлса с одним из своих «прообразов», как и само письмо потомков Шнейдермана, которое я привожу без каких-либо изменений, подтверждается мыслью А. Соболя о том, что «Он (Михоэлс. — *М. Г*.) показал и доказал всю жизненность, всю правильность своего подхода, своих целей и возможностей».

«200 000» — это рассказ о том, как бедный честный портной Шимеле Сорокер, труженик и фантазер, мечтатель и добряк, выиграл 200 000 рублей. Мечта о хорошем субботнем ужине, о жизни без долгов стала для Сорокера реальностью. И не только это — он становится самым богатым, а значит и самым почтенным человеком в местечке. Больше не надо работать по ночам, думать о том, как накормить голодных детей — «главный выигрыш» перевел Сорокера из «амхо» (бедняк-ремесленник) в среду местечковых магнатов; он становится Семеном Макаровичем.

Не Шимеле, не Шимеле,
Меня теперь зовут Семен Макарович,
Семен Макарович!
Я слышу там и тут!

Но, увы, недолгим оказалось «счастье» — мошенники, окружившие обладателя «счастливого» выигрыша, обманули его, и Семен Макарович снова становится Шимеле Сорокером: он счастлив своему возвращению к трудному, но честному существованию. Достоинство человека не в богатстве, а в добродетели, в честности — такова тема пьесы.

О. Э. Мандельштам под впечатлением от спектакля «200 000» писал: «Скрипки подыгрывают свадебному танцу. Михоэлс подходит к рампе и крадучись, с осторожными движениями фавна прислушивается к минорной музыке. Это фавн, попавший на еврейскую свадьбу, в нерешительности, еще не охмелевший, но уже раздраженный кошачьей музыкой еврейского менуэта.

Эта минута нерешительности, быть может, выразительней всей дальнейшей пляски. Дробь на месте, и вот уже пришло опьянение, легкое опьянение от двух-трех глотков изюмного вина, но этого уже достаточно, чтобы закружилась голова еврея: еврейский Дионис нетребователен и сразу дарит веселье. На время пляски лицо Михоэлса принимает выражение мудрой усталости и грустного восторга, как бы маска еврейского народа, приближающаяся к античности, почти неотличимая от нее.

Здесь пляшущий еврей подобен водителю античного хора. Вся сила иудаизма, весь ритм отвлеченной пляшущей мысли, вся гордость пляски, единственным побуждением которой в конечном счете является сострадание к земле — все это уходит {58} в дрожание рук, в вибрацию мыслящих пальцев, одухотворенных, как членораздельная речь.

Михоэлс — вершина еврейского дендизма — пляшущий Михоэлс, портной Сорокер, сорокалетнее дитя, блаженный неудачник, мудрый и ласковый портной».

«Абсолютно не преувеличенным будет утверждение, что Шимеле Сорокер в ГОСЕТ — в гораздо большей степени образ Михоэлса, нежели Шолом-Алейхема.

Если не знать, что необычайная артистическая изобретательность и театральная мудрость, вложенные в образ Шимеле, принадлежат Михоэлсу, художнику нашей эпохи, — можно было бы думать, что пьеса “200 000” (вне специфики гениального шолом-алейхемского слова) написана советским драматургом» (П. Маркиш).

И сорокалетнее дитя становится заметной личностью в театральной Москве, которая тогда стала едва ли не самым театральным городом в мире. Более ста театральных коллективов, разных и интересных, ежедневно давали спектакли. Но даже на фоне таких постановок, как «Синяя птица», «Принцесса Турандот», «Лизистрата», «Слышишь, Москва» — «200 000» шли в переполненном зале. В 1933 году П. Марков писал: «Театр возобновил работу старой постановкой “200 000”. Этот спектакль идет в театре свыше 10 лет. Благодаря мастерскому оформлению и бодрому темпу, в котором происходит спектакль, он пользуется неизменным успехом у зрителей. Этот успех был значительный и 18 апреля. Зрители очень тепло отнеслись к дружной, сработанной игре актеров. Особенно горячо аплодировали игре заслуженных артистов Михоэлса и Зускина» (Правда. 20.04.33).

Гротеск, юмор, сатира, свойственные ГОСЕТу, пронизали спектакль «Три еврейские изюминки» (авторы И. Добрушин и Н. Ойслендер). Театр уже настолько уверовал в свои силы, что позволил себе подвергнуть насмешке существовавшие до него в разных странах и в разные времена еврейские театры. «Три изюминки» — насмешливое напоминание о еврейском театре до ГОСЕТа. «Остроумно вышучивая национальную трагедию “Одесского Еврейского театра” резким подчеркиванием условных нелепостей мелодрамы “Принц фон-Фляско-Дриго”, ГОСЕТ дал веселую пародию на американский еврейский театр во второй опереточной миниатюре “Сарра хочет негра”. Но лучшие свои силы он приберег для третьей пьесы — “Ночь у хасидского раби”, — которая заслуживает всяческого внимания, в частности, со стороны наших театральных работников. Здесь дана настолько стройная и художественная проработка антирелигиозной постановки, что ее можно смело поставить в пример многим нашим профессиональным театрам, в особенности опере и оперетте, которые до сих пор не удосужились проработать {59} у себя эту тему столь же убедительно, как то сделал А. Грановский. Правда, у него нет острой, беспощадно бьющей сатиры Мейерхольда, но он уверенно показывает, что при желании можно добиться очень многого даже приемами эстетического театра, если только обладать твердой целевой установкой. Если бы на этот путь сумел встать в свое время Камерный Таирова, то целая полоса его деятельности не прошла бы бесследно для советской общественности». (А. А. Гвоздев).

«Три изюминки» — это вечер пародии: «Принц фон-Фляско-Дриго» — на старый русско-еврейский театр; «Сарра хочет негра» — на американо-еврейский театр и «Ночь у хасидского раби» — пародия на «Габиму».

«Можно сказать, что это самый веселый спектакль сезона. Еврейский камерный театр порадовал нас крепкой, красочной опереттой не в опошленном ее виде…

Из актеров надо выделить Михоэлса (вот крупный актер, не известный русской публике!)» (Известия ЦИК. № 81. 1924).

«Можно смело сказать, что из всех пародийных спектаклей на текущий сезон это самый удачный, самый веселый и остроумный.

А главное — это спектакль, который стоит посмотреть» (Правда. 03.04.24).

«Три изюминки» Михоэлс ставил вместе с Грановским и Вульф, и здесь режиссерские и педагогические способности Михоэлса проявились особенно ярко. Он помогал авторам сценария в совершенствовании текста пьесы. Между тем, ГОСЕТ готовился к своему пятилетнему юбилею. «Удивительное дело. Театр, что называется “без роду и племени”. Без вчерашнего дня, без родителей, без багажа “культуры” и всяческих традиций» (Новый зритель, № 20, 1924) — и такой успех! «А вот, где всегда ожидало событие — так это в Еврейском театре, и там уж мы старались ничего не пропустить. Меня завораживала внутренняя музыкальность, ритмичность спектаклей, в которых тела, движения, голоса — все пело и сквозь смех — такая грусть! Наверное, это проявились национальные свойства, но как их использовали в искусстве, на сцене — не передать!» — вспоминает С. В. Гиацинтова. Эти благодарные слова, без сомнений, заслужили люди, создавшие такой спектакль, как «Ночь на старом рынке» (премьера состоялась 5 февраля 1925 года).

Это был, быть может, самый интересный, самый спорный спектакль в ГОСЕТе той поры.

Грановский в программе сообщал зрителям:

«“Ночь на старом рынке” является нашей последней постановкой из цикла “еврейское прошлое”.

Задача, которую мы поставили себе, осуществляя эту работу, необычно трудная, так как текст “Ночи” не только не написан для театра, а является произведением вне театра.

{60} “Ночь”, собственно говоря, нельзя назвать пьесой — триста строк текста, отсутствие сюжета и беспрерывная смена сцен, лишенных видимой связи, напоминают скорее карнавал призраков.

В этом плане театр и осуществил постановку, давая этому представлению название — трагический карнавал».

Перед зрителями старая площадь, переходящая в кладбище, кладбище, ставшее рынком.

Площадь — призрак. Воссоздать такую площадь-призрак оказалось по силам художнику необычайного дарования — Р. Р. Фальку, профессору живописи ВХУТЕМАСА. Прекрасный живописец впервые пришел в театр и работа его в «Ночи» вызвала немало споров. Даже такой тонкий знаток, как А. Эфрос, отдавая дань даровитости Фалька, полагал, что «сцена — не его дело». Грановский думал иначе и пригласил этого художника, не считаясь даже с мнением худсовета.

Фальку удалось слить в нечто единое все живое и неживое, что было на сцене. Декорации умирают, оживают, пляшут вместе с героями спектакля.

Ожившие мертвецы и живые люди, подобные мертвецам…

Последняя пляска мертвецов перед наступлением дня.

Призраки прошлого. Карнавал теней вчерашнего дня.

В той же программе к «Ночи» Грановский предупреждает: «К “Ночи” нельзя относиться как к драматическому спектаклю. — Это трагический карнавал на театре».

Мы остановимся на кратком содержании спектакля, без этого невозможно понять и оценить одну из важнейших ролей Михоэлса.

### Часть I

Ночь. Сторож предупреждает всех «Берегитесь огня».

Вышли проститутки. Старухи загоняют по домам своих мужей, проклиная проституток.

Проститутки уводят с собой единственного пьяного мужчину, который вышел из кабака.

На площадь пришли дети, ведут разговор о старом идоле, который просыпается по ночам, хохочет, а проходящих мимо лишает рассудка.

К детям незаметно подошел Бадхен (Михоэлс) и тихо шепчет: «Дети тайну разглашают, детям спать пора». Испугавшиеся дети разбегаются по домам.

За ним выходят старики и старухи, ведут рассказ: «Когда-то он веселым был, весь город им гордился. Но однажды ночью с панского бала возвращались музыканты. И идол завлек их в колодезь, и все они утонули в нем. Шут все это видел и с тех {61} пор…». Шут прерывает их рассказ: «Ночь, спать пора!» Все разбежались. Шут, стоя над колодцем, вспоминает погибших музыкантов…

Люди мечутся в тревоге, боятся ночи, боятся и дня грядущего.

Сторож, забывая о своей обязанности, — охранять покой жителей — засыпает, поручая мысленно свою работу Богу. Бадхен показывает Богу уснувшего сторожа и восклицает: «Вот твое подобие!»

Он вызывает на гульбище все тени города.

Бредут в поисках земли обетованной старцы, Бадхен смеется над ними: «Разгоняйте раввинов и богачей, — восклицает он, — ваш бог — банкрот». В испуге все разбегаются. Им на смену приходит базарный люд. Шут восклицает: «Все они мчатся мессии навстречу!» И тут же Бадхен восклицает с огромной душевной силой: «Пусть мертвецы восстанут — эта ночь моя!» Раздаются двенадцать ударов башенных часов. Идет смерть.

### Часть II

Проснулись мертвецы. Кто их будит? Мессия может разбудить при ярком свете дня, а теперь ночь. Масса мертвецов расходится по своим храмам.

Мертвецы ведут разговор о страданиях, перенесенных ими при жизни. Шут издевается над ними, пританцовывая и напевая: «Чего вы добились, горе-герои?» Слышна заупокойная молитва.

Играют мертвые дети; «У меня была ложечка, у тебя была ложечка, мне кусочек, тебе кусочек»…

Шут вызывает из колодца утонувших музыкантов, они играют на свадьбе молодых, не успевших жениться при жизни.

Мертвецы повсюду: в городе, на базаре, в синагоге, в церкви. Шут издевается над ними, уговаривает не возвращаться в могилы, но наступивший день уносит мертвецов, бог не внемлет их призыву, не оставляет на земле, и шут смеется над ними. «Мертвецы, ваш бог сам мертвец!»

«В своем “трагическом карнавале” театр прощается с “запоздалым миром еврейского средневековья”. Жестоко и зло. Все то, что ранее было намечено в постановке ГЕТ, в этом спектакле доведено до предела, до монументальной строгости и сгущенности…

Два шута — еврейских скомороха — являются ироническими и насмешливыми пояснителями показываемого мрачного и волнующего зрелища. Их остро и легко играют Михоэлс и Зускин», — писал П. Марков (Правда. 14.02.25).

{62} За день до этой рецензии спектакль получил иную оценку: «… Сама форма мистериальной поэмы Переца стала для театра роковой. Более, чем смешно, явилось самое намерение театра преодолеть мистику через… мистическую композицию (по Уайльду “лучшее средство преодолеть искушение — поддаться ему”).

… В общем — провал очевидный. Театр должен в этом честно признаться» (Известия. 13.02.25).

Для артистической биографии Михоэлса роль Бадхена значительна. Он с ранних лет любил творчество И. Л. Переца. Ему удалось создать образ глубоко сатирический по своей антирелигиозной направленности. Всего 50 слов произносит Михоэлс, некоторые фразы повторяются, во в них сказано очень много — это приговор патриархальному миру еврейского средневековья. Он насмешливо произносит вещие слова: «Скопище старцев у западной стены» в ответ на жалкий и бессмысленный плач мертвецов: «Не забывайте старой матери, мы удаляемся в поиски святой земли». Что ж, быть может, тогда эта насмешка была искренней. Михоэлс неоднократно подчеркивал, что человека надо рассматривать как самую великую тайну природы, изучить ее до конца невозможно, но решать эту задачу актеру надо всю жизнь. И далее о роли Бадхена: «Бадхен несет в себе тайну, раскрытие тайны, обреченности и гибели, нужной обреченности».

По существу Бадхен — Михоэлс в спектакле «воюет» со всем «трагическим карнавалом», и чтобы в роли без слов остаться не только замеченным, но выйти победителем, Михоэлс находит ряд точных средств.

Очень странная внешность у этого Бадхена — дико заросшее лицо, искусственная голова, огромные губы, на разной высоте большие брови; резкие, динамичные движения, не позволяющие остановить вездесущего Бадхена; внезапные остановки, придающие загадочность образу — все это способствовало огромному эмоциональному воздействию Михоэлса на зрителей, да и на партнеров. И еще раз подтвердил своей игрой Михоэлс, что даже самое мрачное остается навсегда с человеком. Попытаться расстаться с ним — бессмысленно, оно всю жизнь сопровождает человека. Чтобы верить в будущее, бороться за него, надо постоянно хранить память о предках. И в этом актер Михоэлс в «Ночи на старом рынке» разошелся во мнениях с режиссером Грановским, обещавшим зрителям, что этим спектаклем театр распрощается с темой «о прошлом».

Огонек, мелькнувший в темноте, порой так много значит для человека, блуждающего в ночи — он приносит надежду, возвращает веру. Более всего эту мысль пронес Михоэлс, исполняя роль Бадхена, которую, по убеждению многих театроведов, довел до большого философского обобщения.

# **{****63}** «Вот слезы угнетенных»

После «Ночи на старом рынке» к ГОСЕТу приходит известность не только в нашей стране, но и за рубежом.

Последовали приглашения на зарубежные гастроли, а из США поступил заказ на съемку фильма «Еврейское счастье» (по циклу рассказов Шолом-Алейхема «Менахем-Мендель»).

Образ «человека воздуха» не нов для ГОСЕТа. В «Вечере Шолом-Алейхема» Менахем-Мендель уже был «важной фигурой», и заказ без колебаний принят коллективом театра. К работе над фильмом приступили в начале 1925 года, писать сценарий сначала поручили Тенеремо, затем Левидову, а позже кто-то посоветовал Грановскому: «Этот сценарий может написать только Бабель». О его участии в фильме «Еврейское счастье» мне рассказал народный артист СССР Григорий Львович Рошаль.

«Это было в конце мая 1925 года. Мы собрались на квартире Соломона Михайловича на улице Станкевича. Все собравшиеся были в замечательном настроении. Михоэлс, Зускин, Альтман, Тиссе. Мы думали о том, что нового удастся нам рассказать о Менахем-Менделе, да еще в кино! Тиссе долго разъяснял нам преимущества кино перед театром: “Понимаете, — говорил он, — нельзя Менахем-Менделя запереть в маленький согнувшийся домик на узенькой местечковой улице, как это сделано в спектакле; надо показать его мытарства везде и сполна: в городах, в местечках, на вокзалах, в поездах”.

Михоэлс был в прекрасном настроении. Все ждали Грановского с обещанным “большим сюрпризом”. Мы подробно вспоминали спектакль “Агенты” и не представляли, как можно сыграть Менахем-Менделя в кино.

Раздался звонок, и в комнату вошел человек невысокого роста в серой блузе с резинками на рукавах. Большие очки подчеркивали его высокий лоб, который казался еще большим из-за наметившейся на лбу широкой лысины. Голубовато-серые, по-детски лукавые глаза, с особой силой подчеркивали его непосредственность.

Бабель снял очки, протер медленно стекла, не спеша снова надел их и, внимательно осмотрев каждого из нас, спросил: “А кто же из вас Грановский? Никого не подозреваю!”

— А я Вам не подхожу? — с ехидцей в голосе спросил Михоэлс.

— Михоэлс, Вы, может быть, Менахем-Мендель, но не Грановский, и тем более, не Мендель Крик, — ответил Бабель. — {64} У нас в Одессе не любили “людей воздуха”. Мы любили людей дела. Ваш Менахем-Мендель или Реб-Алтер говорил, что “еврей, даже если и выпьет, всегда трезв. Язык у него не заплетается… На ногах крепко держится”… Словом, сам себе удовольствие боится сделать. А Мендель Крик любит шумную жизнь! Он всегда при деле и при веселье. А Вы хотите, чтобы я писал о “человеке воздуха”. Давайте, Михоэлс, договоримся так: я из Менахем-Менделя сделаю Менделя Крика? Идет?

— А как же Шолом-Алейхем? Может быть, он Вам прислал депешу с того света, чтобы вы дописали за него Менахем-Менделя?

Михоэлс и Бабель рассмеялись так громко и заразительно, что когда они уже перестали смеяться, нас еще долго “давил” смех.

“Я с удовольствием сыграл бы вашего Менделя Крика, — признался Михоэлс, — правда Одессу я знаю плохо. Но, если вы думаете, что мы в Двинске не умели свистеть, как у вас в Одессе, то даже Бабель ошибается”.

И Михоэлс, вставив два пальца в рот, свистнул так громко, что из многих око кг в общежитии на Станкевича послышался плач испуганных детей.

— Детей вы пугать умеете — с усмешкой сказал Бабель, — Мендель Крик из Вас может быть получился бы, но больше Вы бы мне понравились в роли в Бени Крика, я вижу — вы человек страстный, горячий, а “страсти владычествуют над мирами!”

Потеряв надежду на приход Грановского, мы решили взяться за дело сами. Бабель изложил свою концепцию Менахема-Менделя. В его рассказе чувствовалось глубокое знание творчества Шолом-Алейхема, жизни еврейских местечек, но к концу беседы возникли сомнения. “Понимаете, — сказал Бабель, — в Одессе были бедные и богатые евреи, ремесленники и банкиры, врачи и ломовые извозчики. Одни жили в шикарных особняках на Французском бульваре, а другие ютились в подвалах Молдаванки и Слободки. Но одесские евреи — это не местечковые евреи. Среди них я не встречал "людей воздуха", они все с детства стремились к какому-то реальному делу, и поэтому я боюсь, что сценарий у меня не получится”.

— Знаете, я не писатель, но позволю себе дать вам маленький совет, — сказал Михоэлс. — Я слышал, что вы свои рассказы пишете очень медленно, переделывая каждую фразу десятки раз. Сейчас ваша задача проще. За вас большую часть работы уже сделал Шолом-Алейхем, он писал о своем Менахеме более 10 лет и переделывать несколько раз вам не понадобится. Так вот, я советую Вам написать сценарий за 2 недели.

{65} Все, что вы говорили сегодня о Менахем-Менделе и о Менделе Крике — похоже на правду. Но помните, Бабель, когда будете писать сценарий, что при царизме почти все евреи были обречены на голод, нищету. И если верить вашему прекрасному земляку — Менделю Мойхер-Сфориму, то и в Одессе было немало нищих. Может быть, они были веселев, чем нищие в Глупске. Но что это меняет? Чтобы хоть немного скрасить свою жизнь, хотя бы на минуточку получить надежду, люди эти становились “людьми воздуха”, Менахем-Менделями.

Голодные дети, протекшая кровля, холод зимой и жара летом — что оставалось этим людям, кроме самообмана, вселяющего веру?

Вы все поняли, что я хотел сказать? И еще, уверяю вас, Бабель: Менахем-Мендель ближе к Акакию Акакиевичу, чем к Менделю Крику. Я люблю Менахема-Менделя, страдаю вместе с ним. Хватит уже насмешек — надо понять, отчего хочется плакать, когда читаешь Шолом-Алейхема!

— Я согласен с Вами, Михоэлс, во всем, но не могу понять, за что Вы так невзлюбили моего Менделя Крика? Вы не находите в нем что-то от Лира? Если нет, мне жаль Вас, мудрый Соломон!

— А мне Вас еще больше жаль, ибо Вы должны помнить: в июне нас уже ждут в самом Бердичеве, а это вам не Одесса!»

Прошел месяц, а исчезнувший Бабель не давал о себе знать.

В съемочной группе возникло беспокойство, пошли разговоры о приглашении нового сценариста, но Михоэлс сказал: «Дайте мне три дня и мы примем один из трех вариантов: либо я приведу Бабеля вместе со сценарием, либо принесу сценарий без Бабеля, либо последнее — если не будет сценария, не будет Бабеля».

Вот все, что поведал мне Григорий Львович Рошаль. Я продолжал интересоваться судьбой фильма «Еврейское счастье». Много подробностей о съемках фильма, о его судьбе рассказали мне Ю. А. Завадский, Э. И. Карчмер.

Бианка Петровна Тиссе сообщила мне о том, что в то время, когда Грановский приступил к работе над фильмом «Еврейское счастье», Э. К. Тиссе был включен в группу Эйзенштейна, который начал снимать фильм «Броненосец Потемкин». Тиссе буквально «сбежал» от Эйзенштейна для работы над фильмом «Еврейское счастье» (актер М. Штраух вспоминал о том, что вся съемочная группа разыскивала «пропавшего» Тиссе).

Словом, как в детективе: Тиссе «сбежал» от Эйзенштейна, а Бабель — от Грановского.

И уже спустя время, мы узнали, что Бабель долго ходил по закоулкам Дорогомиловской заставы. Он нашел старика-еврея, занимавшегося до революции более 30 лет сватовством. Человек этот никогда не читал Шолом-Алейхема, но разговаривал {66} на языке его героев. Бабель выдал себя за старого холостяка.

Менахем-Мендель из Дорогомиловской заставы возил за собой Бабеля то в Малаховку, то в Черкизово, то в Перловку в надежде женить «старого холостяка».

Попутно старик продавал в Малаховке черный перец, купленный в Черкизове, а в Перловке торговал спичками, приобретенными в Малаховке.

Старик удивлялся поведению Бабеля: «Как вы можете жениться, если Вы не запоминаете даже имя невесты, я не успеваю Вас знакомить, а Вы уже что-то пишете… Я составлю список невест без Вас. Ваше дело — сделать себе судьбу!»

Бедный старик — он не знал, что становится героем сценария…

В конце концов «пропавший» Бабель нашелся. Сценарий он не принес, а сказал: «Снимайте без сценария, а я напишу титры по готовому фильму».

Творческая судьба еще не раз сводила этих художников, свидетельством тому — чудом сохранившееся письмо Бабеля Михоэлсу.

«Молоденово 28/XI‑31

Дорогой С. М. Я жив — и пишу рассказы, не пьесу, а рассказы. Замерзшая пьеса лежит, лежат сотни исписанных листов. Самое удивительное в этом деле — что я ее все-таки напишу, она не дается, но мы ее оседлаем. От этих рассуждений никому не легко — ни вам, ни вашей бухгалтерии.

Все-таки не стоит сажать меня в долговую яму. Гордость моя заключается в том, чтобы не платить кредиторам по 20 копеек за рубль, а бедствие в том, что о рубле, его качестве и удельном весе — у меня соответственное представление. Если Вы согласны ждать еще — ждите, это будет правильно, если нет — я верну деньги.

Я начал печататься и гонорарий помаленьку будет капать.

Мне очень хочется, чтобы Вы приехали в Молоденово. У нас нет комфорта, но красота неописанная. Дороги еще нет, но как только ляжет настоящий снег — я пришлю за Вами гонца. Вы передадите ему, к какому поезду выслать лошадей, и мы весь Ваш выходной день будем говорить о любви и пить вино. Привет от всего сердца Е. М. Ваш И. Бабель».

Анастасия Павловна рассказала мне о беседах Михоэлса с Бабелем, о предполагаемой постановке «Заката». Бабель жаловался на каторжность своего писательского труда: он считал, что не владеет образностью, воображением, а все, им написанное — в лучшем случае заготовки для настоящих книг. Михоэлс, потрясенный таким признанием, в сердцах воскликнул: «Ваши рассказы — заготовки? Так что же тогда вся наша сегодняшняя литература?..» К постановке «Заката» в ГОСЕТе Михоэлс и Бабель приступили, но это было позже, а весной 1925 года коллектив ГОСЕТа выехал для съемок фильма «Еврейское {67} счастье» на Украину. Михоэлс писал об этой поездке: «Когда еврейский камерный театр начинал жить, героический пролетариат Ленинграда и Москвы напряг все усилия, чтобы завоеванный ими октябрьский день превратить в советскую эпоху. В то время Украина корчилась в дьявольском танце национальной схватки. Пролетариат понес здесь большое количество жертв. Рукой погромщиков были созданы руины из еврейских местечек. Теперь мы едем по этим местам с другими песнями.

Еврейские комедианты унаследовали от павших от рук контрреволюционеров исключительную жажду жизни, превратили ее в пафос революционной динамики.

Мы восприняли последнюю улыбку уходящих от жизни и эту улыбку в жизнерадостный октябрьский смех превратили. Мы пришлой: на Украину не со слезой, а с радостью, под марш октябрьской победы. Мы совершили свой комедийный парад на Украине. Это наша социально-революционная миссия».

Выступления актеров ГОСЕТа встречали восторженно. Жители местечек на телегах, пешком добирались до города, где гастролировал ГОСЕТ. Для них возвращение театра, казалось, навсегда забытого и утерянного, явилось признаком продолжения самой жизни.

Михоэлс очень любил Украину, родину Шолом-Алейхема, страну местечек бывшей черты оседлости, в которых, по его мнению, «только и есть наш настоящий зритель».

Грановский тоже мечтал об этой поездке. Михоэлс его убедил, что снять фильм «Еврейское счастье» можно только в Бердичеве, Виннице или Бершади. «Там, — убеждал Грановского Михоэлс, — еще сохранились в первозданном виде дома и люди шолом-алейхемской эпохи». Михоэлс обещал показать Грановскому, не знавшему жизни местечек, не только их тесный, душный быт, но и прелести субботних вечеров, полных покоя и юмора.

— Поверьте мне, Михоэлс, ничего от всего этого после Петлюры и Махно уже не осталось. Давайте сделаем декорации «а‑ля Бердичев» и спокойно снимем фильм в Москве.

— Уважаемый Алексей Михайлович, — продолжал настойчиво Михоэлс, — я хочу рассеять Ваши сомнения, да поможет мне Бог и Шолом-Алейхем. Есть у него такой рассказ «Новостей никаких…». Джейкоба (в прошлом Янкл) пишет из Америки своему другу Исролику: «Нас очень огорчает, что ты не пишешь нам писем. Потому что с тех пор, как начались у вас все эти революции, конституэйшн и погромы, мы тут ужасно расстроены, просто головы потеряли. Если то, что пишут наши газеты, не блеф, то ведь у вас уже, наверное, половину народа уложили “Каждый день слышишь о вас какую-нибудь новую сенсейшн…”»

Исролик ответил на это своему другу так:

{68} «Дорогой друг Янкл!.. Чудной ты все-таки человек! Уже если выбрался один раз в два года написать поздравительное письмо, то питал бы хоть по-человечески! Кто это обязан понимать. Такие слова как “блеф”, “сенсейшн” и тому подобное?.. о чем я могу тебе писать? Новостей никаких. Сейчас у нас, слава богу, все благополучно. Богачам живется хорошо, как всегда, а бедняки мрут с голоду, как везде». (Михоэлс лукаво подмигнул присутствующим и певучим голосом пропел: «Алексей Михайлович, как Вам нравится этот Маркс из Бердичева?»

Грановский рассмеялся и попросил Михоэлса продолжить чтение рассказа Шолом-Алейхема).

— Так вот, — продолжил Михоэлс, — дальше Исролик сообщает бывшему Янкелю:

«Мы, ремесленники, сидим без работы. Об одном только мы можем сейчас не беспокоиться — о погроме. Погрома мы вообще больше не боимся, потому что он уже был, а дважды одно и то же только в Кишиневе могло случиться. Погром, правда, произошел у нас с опозданием, но зато мы имели погром по всем правилам…»

Описав другу своему все ужасы погрома и страданий, выпавших на долю жителей местечка, Исролик заканчивает свое письмо так:

«… Больше новостей нет. Будь здоров и кланяйся сердечно каждому в отдельности. В Америку я не собираюсь. Не нравится мне твоя Америка! Страна, в которой газета называется “пейпер”, в которой Блюма превращается в Дженни, а жених оказывается троеженцем, из такой страны, прости меня, бежать надо!»

— Поверьте, уважаемый Алексей Михайлович, дети Исролика, уцелевшие от погромов, еще живы и ждут нас в Бердичеве, Вы поняли?

И скептицизм Грановского по поводу поездки в Бердичев сник. Кто-то запел песенку «Дайте мне билетик на Бердичев», ее подхватили все, а Михоэлс вдруг пронзительно свистнул, все замечали, и он сказал: «Билеты уже заказаны. Мы едем в Бердичев!»

В Бердичеве Тиссе и Грановский приступили к съемкам фильма «Еврейское счастье». Когда съемочная группа направилась к месту съемок, все жители Бердичева высовывались в распахнутые окна и рассматривали «приезжих», провожали: их возгласами на еврейском и ломаном русском языке: «Снимите меня, я хочу видеть себя в иллюзионе».

«Мы лишили Бердичев кинематографической девственности», — шутя вспоминал о первых днях съемок Грановский. Авторы фильма хотели продолжить съемки в Виннице, но Михоэлс настаивал, чтобы «кинотабор» еще побыл в Бердичеве — он считал, что общение с жителями этого города является настоящей театральной школой для актеров ГОСЕТа.

{69} В статье о фильме «Еврейское счастье» В. Шкловский писал:

«Есть такая болезнь у крыс, когда они в подполье срастаются своими хвостами. Так срослись дома и люди в еврейских местечках. Быт душный, запах мутный, проволоки вокруг всего местечка. Кругом чужие поля и чужие враждебные люди. Люди в тюрьме создают свой язык. Униженные — остроумны. Самые лучшие еврейские анекдоты созданы самими евреями о себе. К числу этих анекдотов относятся рассказы Шолом-Алейхема».

Многое из того, о чем писал Шкловский, в 1925 г. еще было живо в Бердичеве, но они хотели, чтоб в их фильме жила тоска по лучшей жизни, вера в будущее.

Ожидания постановщиков фильма «Еврейское счастье» сбылись: и режиссеру, и автору сценария, и актерам — Михоэлсу прежде всего — удалось рассказать не только о мрачном прошлом, породившем «людей воздуха».

Были в фильме и смех сквозь слезы, и слезы сквозь смех, и лирическая ирония, и сарказм. Вспомним эпизод «Встреча в воде». К голому Менахем-Менделю — из воды торчит только его голова в цилиндре — подплывает — тоже голый — другой «человек воздуха». Они подчеркнуто вежливо раскланиваются друг с другом (Менахем-Мендель даже снимает цилиндр) и начинают вести переговоры о каком-то деле. Ничто: ни вода, ни град, ни молния не могут стать препятствием для «людей воздуха», только бы возникла возможность «гешефта» (дела) и они готовы сделать все, чтобы его осуществить.

Конечно, Менахем-Мендель, да и вообще «люди воздуха» — обречены, это понимает Михоэлс и доносит до зрителя.

Меланхолия, неврастеничность Менахем-Менделя нарочито заземлены (вплоть до «несварения желудка», как следствия расстройства нервной системы из-за неудавшегося дела. Менахем-Мендель после очередной неудачи ищет уборную, он передвигается подозрительно семенящей походкой). Михоэлс все учел: взаимоотношения Менахем-Менделя с людьми, с окружающим миром, может быть поэтому фильм не устарел, и не случайно Ю. А. Завадский писал: «До сих пор, если в кинозале показывают фильм “Еврейское счастье”, где Михоэлс неповторим, я не могу пропустить ни одного кадра, я не могу уйти, как бы я ни был занят, как бы меня ни торопили… Это — праздник актера Михоэлса в комедии, это — огромная радость для любого зрителя сегодня…»

Осенью 1925 г. ГОСЕТ вернулся в Москву и зрители увидели пьесу «Доктор» по Шолом-Алейхему с участием Михоэлса. Спектакль шел несколько раз, но особого следа в истории ГОСЕТа не оставил. Продолжался напряженный поиск новых пьес, их по-прежнему не было и коллектив театра вернулся снова к Гольдфадену.

# **{****70}** «Будь не очень праведным и не слишком мудрым»(Михоэлс в спектаклях «Десятая заповедь», «137 детских домов», «Труадек»)

Оперетта-памфлет «Десятая заповедь» в восьми картинах (обр. Г. Добрушина) вступает в соперничество с заграничными обозрениями, пользуясь сатирическими приемами в изображении жизни Берлина и Палестины того времени. В спектакле ирония по адресу II Интернационала, прислужников Антанты: Вандервельде, Макдональда и т. п. (Попутно сатира оборачивается и на собственный театр, где в быстрой смене ряда забавных сцен «обнажаются приемы» театра и его сценические эффекты).

«Оценивать этот спектакль можно с различных точек зрения. По сравнению с западным “ревю” “Десятая заповедь” — образец хорошего вкуса и театральной культуры. С общественной точки зрения, постановка также выдерживает критику, ибо недвусмысленно высмеивает отжившие свой век предрассудки и свободно вращается в кругу политической злободневности.

Но, признавая значение этого спектакля для широкой публики и для театра, нельзя не отметить, что он не опровергает возникающие против него возражения. При всей своей ритмичности “Десятая заповедь” не разрешает проблемы постановки политобозрения, так как вся ее “фокстротная масса” с пряными костюмами Н. Альтмана все же висит над спектаклем, покрывая своим весом сатирическое задание. А кроме того, и это самое важное возражение, спектакль сводит на нет большое драматическое дарование труппы, столь заинтересовавшее в первых постановках ГОСЕТа. Поэтому хотелось бы быть уверенным, что устремление к чистой театральности, доведшее театр до пышного “обозрения”, — на нем и обрывается, с тем, чтобы возвратиться к подлинной музыкальной драме» (А. Гвоздев, Красная газета. 23.08.26).

В этом спектакле Михоэлс играл роль Ахитойфеля (злого ангела). Была в этой роли опасность — повторить Бадхена из «Ночи», но, к счастью, «О Михоэлсе говорить много не приходится, ничего не прибавишь к его вполне заслуженной славе. Его Ахитойфель — яркий, безукоризненно очерченный тип» (Г. Рыклин, Известия. 26.01.26).

Несколько слов о содержании этого спектакля. В начале хор ангелов прославляет небесное житье, хорошее и счастливое. Но вдруг появляется Ахитойфель и вступает в спор с добрыми ангелами о том, кому послушен человек.

{71} Далее перед зрителем корчма, расположенная на пути из Немирова в Берлин. Купец Генах вступает в переговоры со злым ангелом — он не прочь отдать ему свою душу, только бы получить в жены Матильду — жену своего компаньона. Добрый ангел пытается предостеречь его, но… власть Ахитойфеля сильнее.

Затем действие переносится в богатый дом Людвига в Берлине. Гости поют печальные песни о том, как бедная еврейская культура, встретившись с американской, потеряла свою невинность. Хозяин дома Людвиг страдает меланхолией. Врачи советуют ему развлечься, ангелы напевают песни о свободной любви, добрый ангел предостерегает от последствий такой любви.

Людвиг и Генах, как и их жены, грешны. Они кончают жизнь самоубийством, небесный суд им выносит высшую меру наказания — вечное райское житье.

Да, «не пожелай жены ближнего, ни дома его, ни скота»…

Театр дал злую сатиру не только на буржуазное общество, но и на жизнь начавших тогда зарождаться бюрократов в нашей стране, ибо как справедливо отмечал М. Эвеняев. «Основная идея гольдфаденской пьесы ничуть не устарела» — алчность, стяжательство продолжали жить на западе, а в нашей стране в 1926 году появились симптомы их возрождения, и как отмечает тот же критик (М. Эвенлев), этот «спектакль — значительный этап, свидетельствующий о большой культуре, чуткости и глубоко современном характере театра Грановского», и как результат работы театра за 5 лет в Москве — А. М. Грановскому и С. М. Михоэлсу присваивают звание очень почетное по тем временам — Заслуженного артиста республики.

Сохранился документ:

РСФСР

Народный комиссариат по просвещению 2 февраля 1926 года № 325. Москва, Сретенский бульвар, № 6, кв. 4. Распоряжение № 4. Настоящим Наркомпрос по соглашению с ЦК РАБИС присваивает С. М. Михоэлсу звание Заслуженного Артиста Государственных Академических театров. Нарком по Просвещению А. В. Луначарский.

Вдохновленный высокой оценкой своей работы, Михоэлс приступил к репетициям роли Шинделя в пьесе А. Вевюрко «137 детских домов».

«137 детских домов», по мнению Г. Рыклина, неудачная пьеса, напоминающая «Ревизора» Гоголя в плохом переводе.

Местечковый авантюрист Шиндель похож то на Хлестакова, то на «сыновей лейтенанта Шмидта», похождения его более чем неправдоподобны; быт современного местечка в спектакле не показан, словом, пьеса сама по себе крайне неудачная и привела бы к полному провалу «если бы не талант Михоэлса, если бы не тщательная работа над спектаклем Грановского, можно было бы говорить о провале.

{72} Но провала нет.

Коллектив ГОСЕТа спас спектакль, причем главная тяжесть этой работы падает на плечи Михоэлса. Его игра захватывает, созданный им тип ярко очерчен и не забывается» (Г. Рыклин).

Сегодня трудно установить, взялся ли Михоэлс за роль Шинделя по настоянию Грановского, или уже так вошел в роль премьера ГОСЕТа, что не хватило мужества отказаться от первой роли, уступить ее кому-то…

Ясно одно: для Михоэлса не существовало ролей проходных — он играл Шинделя ярко, заменяя трусливую суетливость, свойственную Хлестакову, юмористическим спокойствием (даже в момент ареста Шиндель спокоен).

О. Мандельштам писал о спектакле «137 детских домов»: «… и человечек-то подбитый ветром и все — сущая чепуха: просроченная командировка и пять кусков сахару. Откуда же взялась демоническая самовластность, страстная убедительность? Шиндель гипнотизирует нас, заставляет желать, чтобы у него был сахар и настоящая командировка.

Температура игры Михоэлса реальная как физическое тепло и холод. Но так же реально он передает температуру исторического дня, и в устах Шинделя — “наркомпрос! наркомпрос!” — звучит, как вздохи.

Когда Шиндель с конструктивной площадки, изображающей комнату, выходит на улицу, вся фигурка пайкового чертика съеживается и слышно, как снег хрустит под наркомпросовскими валенками. Такого актера нельзя выпускать на реалистическую сцену — вещи расплавятся от его прикосновений. Он создает предметы — иголку с ниткой, рюмку с перцовкой, зеркало, быт, когда ему вздумается. Не мешайте ему — это его право, не отнимайте у него творческой радости. Иногда, утомившись прыжками, утомившись мудрым своим беснованием на беспредметной сцене, Михоэлс садится на пол: “Довольно! Прекратим игру…” Это часовщик, созерцающий зубчики в лупу, это еврей, созерцающий свой внутренний мир, — совсем одинокий, с горящей свечой в руках и с выражением страдальческого восторга, как в “Колдунье”…»

И все же спектакль «137 детских домов» не продвинул ГОСЕТ вперед и постановка «современной» пьесы не стала большим событием в жизни театра.

Вскоре приступили к репетициям нового спектакля.

Шолом-Алейхема коллектив ГОСЕТа сыграл за 7 лет немало, а современного драматургического материала по существу не было. Может быть поэтому выбор Грановского пал на пьесу Жюль Ромена «Труадек».

В интервью от 26.12.26 г. по поводу постановки «Труадека» Грановский сообщил: «В поисках европейской темы для музыкальной комедии я остановился на Жюле Ромене, как на одном из самых остроумных и блестящих писателей современной Западной {73} Европы. Почти никто, как он, не умеет передавать, по выражению Верхарна. “грохот разрушения старых миров”.

В частности, я взял у Ромена “Труадека”, потому что “Труадек” — один из самых ярких образчиков той человеческой природы, которая руководит “старыми мирами”.

“Труадек” не спектакль для жеманных девиц. Ромен не только не прикрывает фиговыми листочками “страшные места”, а, наоборот, срывает их там, где им быть полагается в “хороших европейских домах”.

Я строю спектакль в плане эксцентричной оперетты. В основу текстов положены 2‑я и 3‑я части трилогии “Труадек”, и соответственно спектакль делится на две части: первая — “Труадек в лапах разврата”, вторая — “Труадек — вождь честных людей”. В спектакле 40 эпизодов.

За исключением нескольких эпизодических фигур — все основные действующие лица оставлены по Ромену. Текст тронут в нескольких местах в сторону обострения диалога, часть текста переведена в форму куплета и шансона».

Тема «мещанина во дворянстве» уже испытана ГОСЕТом — не местечковый портной Сорокер из «200 000» далеко не Труадек! Труадек — профессор, член Французской Академии, офицер Почетного Легиона.

Михоэлс понимал, что это не вариант роли Сорокера. Труадека Михоэлс играл, прежде всего, злободневно. Уже тогда, в конце 20‑х годов, появилась тень халтурщиков и конъюнктурщиков от науки, приписывающих себе чужие открытия или, что еще страшнее, «ученые», которые навязывали свои лжеоткрытия.

Тень Лысенко уже витала над научным миром и Михоэлс и Грановский своевременно показали на сцене жестокого, растерянного, высокомерного, тщеславного человека, который не останавливается ни перед кем и ни перед чем, чтобы «быть избранным в члены института на предстоящих зимой выборах».

Нет, его Труадек не простак, поверивший с детской доверчивостью в легенду о городе Доногоо-Тонка. Он навязывает свою мысль о существовании этого города в докладах, в прессе, и, таким образом, помогает заправилам делового мира создавать биржевый бум и ажиотаж, получать прибыли на лжи. Труадеки очень опасны: чтобы оправдать свои действия, они подводят под них идеологическую основу. Труадек рассуждает: «Конечно, истина, истина… с большой буквы. Известна форма истины… отвлеченной истины!

… Есть человечество… вечно родящее человечество… которое хочет расти… которое хочет созидать… и которому дела нет до теоретической истины…».

Может быть, главное, что хотел сказать Михоэлс этой ролью: с Труадеками надо бороться, они не так просты, наивны, {74} как кажутся нам. Но этого пресса в игре Михоэлса не заметила.

О спектакле писали: «Причины все возрастающего успеха этого спектакля надо искать в его исключительно высокой квалификации. Она подсознательно подкупает зрителя, даже не искушенного в тонкостях театральной культуры…

Нельзя выбросить или заменить ни одной интонации из всей игры Михоэлса от первого до последнего его появления — таково впечатление, создаваемое этим первоклассным актером, которым можно любоваться, совсем даже не зная еврейского языка» (М. Кольцов, Правда. 17.02.27).

«Великий изобразитель национальных типов Михоэлс сумел не только перевоплотиться во француза, но и проникнуться самими традициями французского сценического мастерства.

В Труадеке он верно отгадал черты мольеровских героев, и опереточный персонаж сыгран в тонах высокой комедии.

Высокое качество комедии, культура и отточенность мастерства режиссера, красочное и полное изящества оформление художника, игра Михоэлса — все это делает ГОСЕТовский “Труадек” одним из самых лучших спектаклей сезона и едва ли не самым лучшим спектаклем в истории самого ГОСЕТа» (Н. Волков).

Рецензенты не сказали главное о Михоэлсе в роли Труадека: «На сцене нельзя спрятать глупость и злость» (Михоэлс «Из записной книжки»).

«Труадек» дал возможность коллективу ГОСЕТа выйти за пределы национального репертуара, но ненадолго.

# **{****75}** «Путешествие Вениамина III»«Блага нет человеку»

После блистательного исполнения ролей Бадхена в «Ночи на старом рынке» и Труадека Грановскому, актерам театра и зрителям становилось все яснее и яснее, что «звездные» его роли впереди.

А он мечтал о Гамлете (позже Михоэлс признается: «В силу, может быть, наивности я поверил обещанию Алексея Михайловича Грановского, который мне к десятилетию театра обещал роль Гамлета. Я очень много думал тогда о Гамлете…»). Но и Грановский, и Михоэлс, и остальные актеры понимали, что к Шекспиру театр еще не готов. Что делать? Кого сыграть? Снова что-то из Шолом-Алейхема? За 7 лет сыграно немало спектаклей по его произведениям. Репертуара нет — «Карнавал еврейских масок», «137 детских домов» стали скорее свидетельством отсутствия современного репертуара, чем его появления.

Над ГОСЕТом нависла тень творческого кризиса. «Труадек» был последним достижением театра. И Грановский вернулся к еврейским вариациям. Почему? Что мешало ему обратиться к западной драматургии? Неуверенность в своих силах? «Но этой болезнью он не страдает». Режиссерские искания Европы были ему близки. По своей культуре он — западник. О том, что он — еврей, он впервые почувствовал в еврейском театре. Ученичество у Рейнгардта развило его природные склонности и вкусы.

«Если бы он не был так трезв, как это ему свойственно, о медленности процессов культуры ему напоминали бы шишки на лбу. А затем, это не должно было бы помешать мировой драматургии войти обязательной частью в работу Еврейского Театра. Он уже так зрел, что справиться с классиками. Потерять себя ему уже не опасно, и картавить он будет все равно. Но разве театр может именоваться театром, если Шекспир, Мольер и Гоголь миновали его подмостки?

Грановский оттягивает минуту этих испытаний. Каждый художник зреет по собственному календарю. Колебания творчества естественны и неизбежны. Но когда они затягиваются, они грозят расслаблением. Со стороны тогда это виднее, — в особенности дружественному и беспокоящемуся глазу. У меня есть право на окрик. Мне кажется, что Грановский слишком долго морщится “перед чаркою вина”. Что если бы ему закрыть глаза и осушить трудный бокал залпом?» (А. Эфрос). Но Грановский не был знатоком ни еврейской культуры, ни {76} еврейской литературы и в этих вопросах ему помогал, советовал Михоэлс.

Поздней февральской ночью 1927 года, после оваций «Труадеку», уставшие и счастливые актеры по предложению Михоэлса собрались в фойе театра.

Михоэлс в костюме Труадека читал актерам прекрасное творение, неведомое до сих пор многим из них, да и самому Грановскому.

«Всю свою жизнь, — рассказывает о себе Вениамин Третий, — то есть вплоть до того, как я задумал совершить свое великое путешествие, я провел в Тунеядовке. Здесь я родился, здесь воспитывался, здесь же в добрый час и сочетался браком с женой своей, Благочестивой Зелдой, — да пошлет ей господь долгие годы.

Тунеядовка — маленький городок, заброшенный уголок, в стороне от почтового тракта, почти отрезанный от мира. Случится, попадет туда кто-нибудь, — жители распахивают окна, двери, и с удивлением разглядывают нового человека. Соседи, высунувшиеся из окон спрашивают друг у друга: “Кто бы это мог быть? Откуда он к нам свалился?.. Что ему нужно?.. Спроста ли это?.. Нет, не может быть! Так просто, ни с того ни с сего не приезжают! Видимо, здесь кроется нечто такое, что надо разгадывать…”

При этом каждый пытается блеснуть смекалкой и житейским опытом. Догадка, одна другой чудовищней, сыплются, как из дырявого мешка.

Что касается самих обитателей Тунеядовки, то они, не про вас будь сказано, люди бедные, можно сказать — нищие. Но нужно им воздать должное — бедняки они веселые, жизнерадостные, неунывающие. Если спросить невзначай тунеядского еврея, как и чем он перебивается, бедняга в первую минуту не найдет что ответить, растеряется. А придя в себя, проговорит смиренно:

— Я? Как живу? Да так… Есть на свете бог, скажу я вам, который печется обо всех своих созданиях… Вот и живем… Авось он, скажу я вам, и впредь не оставит нас своими милостями…

И еще нужно воздать должное тунеядовцам — люди они без причуд: в нарядах неприхотливы, да и в еде не слишком привередливы. Истрепался, к примеру, субботний кафтан, расползается по швам, порван, грязноват, — ну, что поделаешь! Все-таки он, как-никак, атласный, блестит. А что местами сквозь него, как в решето, голое тело видать, так кому какое дело? Кто станет приглядываться? Да и чем это зазорнее голых пяток? А пятки разве не часть человеческого тела??!

Случилось однажды, что кто-то привез в местечко финик. Посмотрели бы вы, как сбежались глазеть на это чудо! Раскрыли пятикнижие и удостоверились, что финик упоминается в {77} Библии! Поразительно! Подумать только — финик, вот этот самый финик родом из страны Израиля!.. Казалось, вот она, земля обетованная, перед глазами: вот переходят через Иордан, вот гробница праотцов, могила праматери Рахили, западная стена иерусалимского храма… Вот, казалось тунеядовцам, они погружаются в теплые воды Тивериады, взбираются на Масличную гору, едят финики и рожки и набивают себе полные карманы священной землею палестинской…

— Ах! — восклицали тунеядовцы, и слезы навертывались у них на глаза.

В ту пору вся как есть Тунеядовка душою была в стране Израиля. Горячо говорили о мессии и со дня на день ожидали его пришествия. Кстати, назначенный новый полицейский пристав особенно сурово правил местечком: у нескольких евреев сорвал с головы ермолки, одному пейсы обрезал, кое-кого сцапал поздно ночью в переулочке без паспорта, забрал чью-то козу, которая сожрала новую соломенную крышу… Это, помимо всего прочего, побудило запечный комитет усиленно заняться турецким султаном: доколе же правитель измаильтян будет властвовать? Снова пошли разговоры о десяти коленах Израилевых, о том, как счастливо они живут в далеких краях в богатстве и чести. Пошли толки и россказни о красноликих израильтянах — потомках Моисеевых, об их могуществе и разных подобных вещах. Им я, главным образом, и обязан путешествием, которое потом совершил…»

До утра продолжилось чтение книги Менделя Мойхер-Сфорима «Путешествие Вениамина Третьего», после Грановский произнес: «Это для нас!» Не скрываемо, больше всех радовался Зускин: он обожал Дон Кихота и Санчо Пансо, а Вениамин и Сендерл — герои-горемыки из только что прочитанной книги чем-то напоминали ему героев Сервантеса…

Вскоре коллектив театра приступил к репетициям. В программе, выпущенной к премьере, состоявшейся 20 апреля 1927 г., сообщалось: «В память десятилетия со дня смерти Менделе Мойхер-Сфорима». (Композиция Ал. Грановского, художник Р. Фальк).

Почему так хотел Михоэлс сыграть эту роль? «… Вениамин несет в себе какую-то тайну. Он ничего, может быть, не окажет зрительному залу, но когда он подходит к рампе, становится тихо, и я знаю, почему становится тихо. Потому что ждут: “Сейчас он что-то важное скажет”. А я ничего не могу сказать, кроме того, что знаю, что хочется раскрыть какую-то тайну…»

Эти слова о Вениамине Михоэлс произнес в 1934 году, а за 10 лет до того, по свидетельству Ефима Михайловича Вовси, Михоэлс жаловался: «Кроме Менахем-Менделя и Шимеле Сорокера я еще никого не сыграл. А так хочется сыграть что-то {78} настоящее… Мне кажется, Грановский не понимает меня до конца.

Прошлое, настоящее и будущее связаны тесным узлом, вечным узлом. Нельзя, играя “вчера”, играть только “сегодня”. В Вечной Книге сказано: “И ты голос мой услыхал”. Вели я не сыграю когда-нибудь Тевье и Вениамина Третьего, голос мой останется неуслышанным и мне кажется, что я зарою свой талант (а есть ли он у меня?) в землю.

Вениамин Менделя Мойхер-Сфорима кажется мне не просто фантазером и мечтателем — есть в нем что-то от пророка Ионы…

Как мужественно побеждал в себе Вениамин чувство страха, трусости — быть может самого разрушительного из всех чувств: “По природе своей наш путешественник Вениамин был невероятно труслив: ночью он боялся ходить по улице, ночевать один в доме не согласился бы, хоть озолоти его. Отправиться чуть подальше за город означало для него попросту рискнуть жизнью, — мало ли что может случиться! Какая-нибудь ледащая собачонка внушала ему смертельный страх.

Предпринимая путешествие в дальние края, Вениамин решил прежде всего преодолеть в себе трусость. Он нарочно заставлял себя гулять по ночам в одиночку, нарочно опал в пустой комнате, умышленно часто уходил за огород. Все это давалось ему нелегко, он даже отощал, осунулся”.

Человек, вчера бежавший от собственной тени, поверил в свою мечту, бросает дом и уходит в неведомое.

Мне хочется, чтобы зрители мои поняли, что трусость, страх — не природное чувство евреев: оно порождено веками гонений, уродливыми условиями жизни многих поколений Менделей, Абрамов, Вениаминов.

Я понимаю, что поставить в нашем театре “Путешествие Вениамина Третьего” не менее фантастично, чем мечтания Вениамина о стране “червонных евреев”.

А впрочем, я сейчас размечтался, как Вениамин Третий — пока его ставить в нашем театре никто не собирается…»

Действительно, еще в 1925 году Грановский сообщил зрителям (в своем предисловии к «Ночи на старом рынке») о том, что с показом жизни местечек черты оседлости театр «рассчитался».

Но совсем рассчитаться с прошлым никому не дано, было в нем и нечто неповторимое: сквозь века и страны пронесли евреи извечную надежду на счастье, веру в Бота своего и верность Ему, и, как заметил О. Мандельштам, «пластическая слава и сила еврейства в том, что оно выработало и пронесло через столетия ощущение формы и движения, обладало всеми чертами моды непреходящей, тысячелетней. Я говорю не о покрое одежды, который меняется, которым незачем дорожить. Мне и в голову не приходит оправдывать чем-то тот или {79} иной местечковый стиль. Я говорю о внутренней пластике гетто, об этой огромной художественной силе, которая переживет его разрушения и окончательно расцветет только тогда, когда гетто будет разрушено».

Говорят, что Михоэлс, приступая к работе над Вениамином Третьим, шутя сказал Зускину: «В этом возрасте (ему было тогда 37 лет) часто решается судьба людей искусства. Без Вениамина, мне кажется, моя дальнейшая жизнь в театре была бы бессмысленна…»

Говорил ли эти слова Михоэлс или их ему приписывает молва — не столь уж важно. Он так хотел сыграть этого мечтателя из захолустной Тунеядовки, чьи мечты порождены библейскими сказаниями! Это не Шимеле Сорокер, которому «привалило» счастье… Вениамин — чудак, который отправился в страну «червонных евреев». Он уговаривает своего друга, прозванного Сендерл-бабой, отправиться вместе с ним, обещав при этом, что когда он станет королем, назначить его своим помощником — «вице-королем червонных евреев».

Никогда раньше не выезжавшие за пределы Тунеядовки, всего с несколькими медяками в кармане, накопленными практичным Сендерлом по секрету от своей ворчливой жены, отправляются Вениамин и его друг в далекое путешествие, навстречу призрачному счастью. «В добрый час! С правой ноги!» — торжественно говорит Вениамин, — и оба трогаются в путь. Но уже с первых шагов их ждет разочарование: у кого они ни опрашивают, никто не знает, где дорога на «Эрец-Исраэль» — землю Израильскую. После ряда смешных приключений путешественники попадают в город Глупск, который наивный Сендерл сначала принял за Стамбул. Ловкий вор выманивает у них жалкие гроши. Уставшие и голодные, ложатся Вениамин и Сендерл спать, и снится им сон, обоим один и тот же.

Они в сказочной стране. Их встречают Александр Македонский, церемониймейстер его двора Пипернотер, индийский царь Ал-Турах, дочь Александра Македонского Рохов-Распутная и другие герои. В награду за смелость Александр провозглашает Вениамина королем «червонных евреев», отдает свою дочь ему в жены и велит впредь именоваться «Вениамином Третьим» в отличие от двух других некогда существовавших евреев-путешественников, тоже Вениаминов. И вдруг, откуда ни возьмись, появляются сварливые жены Вениамина и Сендерла и, невзирая на высшее общество, начинают бить своих мужей.

С ужасом просыпаются только что помазанный король и его друг и снова отправляются в путь. Устав, они присаживаются отдохнуть на пригорке, оглядываются по сторонам и к своему великому удивлению видят — внизу распласталась их родная Тунеядовка…

{80} Многие театроведы склонны видеть в Вениамине Третьем предшественника «людей воздуха». Едва ли это так. Вениамин Третий не Менахем-Мендель, в фантазиях и деяниях которого есть что-то от прозы жизни — мечты Вениамина возвышены, даже божественны.

Михоэлс так давно любил и так навсегда полюбил своего Вениамина, что играл он его (пожалуй, единственную роль!) около 20 лет.

«Я его всегда называю не Вениамин Третий, а “Вениамин — подрезанные крылья”. Не знаю даже, как родилось у меня это представление. Когда Фальк опрашивал о костюме, то я сказал: у меня такое чувство, что в плечах тесно, хочется полететь, а крылья подрезаны…»

(Михоэлс всю жизнь повторял слова своего любимого поэта Тютчева «Жизнь как подстреленная птица, подняться хочет и не может…» Он сказал однажды, что если бы он писал историю диаспоры, то эти строки Тютчева взял бы эпиграфом).

Если «гордая» мечта Вениамина о земле обетованной, о земле предков несбыточна, то что ждет обитателей Тунеядовки? Жестокая реальность — по сути рабство, зло, насилие, цинизм. Утешает лишь верность Друзей. С ними легче жить, не так страшно умирать.

Во время работы Михоэлса над ролью Вениамина, Р. Фальк принес удачный эскиз. На этом эскизе Вениамин был весь рыжий. «Когда же я приклеил рыжую бороду и надел рыжий парик, получилось совсем не то, что задумал Фальк и совсем не то, что во мне внутри складывалось уже в виде образа. Я потихоньку от Фалька отменил рыжий парик, и рыжую бороду и прицепил себе седую острую бородку…»

Но Михоэлс так вжился в своего Вениамина, что играя его, он не просто незаметно «обманывал» режиссера, как бывало прежде («Агенты»). На репетициях он «отстоял» того Вениамина, которого знал, в которого верил. «Хвалить Михоэлса — повторять старые истины. И не хвалить его за прекрасно очерченный тип местечкового Дон-Кихота — Вениамина — нельзя. Михоэлс остается на прежней высоте» (Г. Рыклин)

О спектакле «Путешествие Вениамина Третьего» писал Михоэлсу молодой Юзовский:

«Тов. Михоэлс!

Посылаю Вам несокращенную редакцию статьи, составленную после того, что мне хотелось написать, и, по крайней мере, десятую часть того, что следовало написать об этом замечательном спектакле.

Сегодня я прочел статейку некого Палатника. Его суждения о “Вениамине” поразили меня бездарным вкусом, соединенным с удивительно неприличным резонерством. Его замечания о Вениамине — как о “воскрешении мертвого” — поражают {81} меня, журналиста, пишущего в русской печати, совершенно непростительной поверхностью.

Откровенно говоря, похоже на подхалимство перед советской идеологией, это “ультракрасное” утверждение: “Прекрасный революционный спектакль, который лично меня убедил в тысячу первый раз, что только Октябрь разрубает все узлы — назвать "воскрешением мертвого"?!” Ой, какая плоская башка у этого Палатника!

Думая о Вашем удивительном даровании, я задаюсь вопросом о путях его дальнейшего развития. Утверждать, что ГОСЕТ имеет “светлое будущее”, опасно. Еврейское население разбросанно и рассыпано, — вряд ли пойдет путями централизации самобытной культуры. Это возможно только на территории, где масса компактна. Прежние скрепы, организовавшие эту национально-культурную центростремительность, снимают одно за другой.

Процесс ассимиляции, хотя бы еврейской интеллигенции, — проходит лихорадочно.

Вряд ли при таких условиях ГОСЕТ может иметь восходящий путь…

Не этим ли, в частности, объясняется кризис репертуара в Вашем театре. Вы догадываетесь, к чему я веду. Ваш талант реализуется чрезвычайно скупо и скромно. Я имею в виду и художественно-идеологический материал, и прежде всего, конечно, аудиторию. Ведь миллионы зрителей лишены возможности наслаждаться Вашим высоким искусством. Михоэлс — на русской сцене — вот что я хочу сказать. Я думаю, рано или поздно перед Вами встанет этот вопрос.

Вот скромные мысли, которые я позволил себе высказать в связи с огромным впечатлением, которое я получил, видя Вас на сцене. Ваш Ю. Юзовский 7 июня 1929 года».

Можно пересказать содержание спектакля, описать игру, манеры, даже жесты актеров. Но как передать музыку спектакля, его ритм?

Вот Вениамин (Михоэлс) и Сендерл (Зускин) вглядываются в бесконечно влекущую их даль, пытаются увидеть небо далекой сказочной страны. На Вениамине черный, очень старый капот; на Сендерле — мешковатый балахон, который с особенной силой подчеркивает его незащищенность, наивность…

А песни, которые поют Вениамин и Сендерл, сколько в их исполнении тоски, надежд, юмора…

Михоэлса и Зускина после «Вениамина Третьего» полюбила вся театральная Москва.

Театровед Новицкий писал: «Михоэлс в этом спектакле изможденный, худой, потаи прозрачный, с продолговатым яйцом подвижника-мечтателя и фантаста, беспокойный и задумчивый, {82} смешной и трогательный, трагичный и нелепый, затхлый человек средневекового гетто, свободный гражданин Вселенной Вениамин Михоэлса представляет собой вершину театрального истолкования еврейской классики».

Перед каждым очередным спектаклем «о прошлом» Грановский считал эту тему исчерпанной, но угроза, нависшая едва ли ни с первых дней существования театра — отсутствие репертуара — превращалась уже в реальность…

Алексей Михайлович по-прежнему обещал ставить мировую классику (в частности, было объявлено о готовящихся спектаклях Шекспира, Мольера). И все же что-то сдерживало Грановского. Что? Ведь еще 10 лет тому назад он ставил Шекспира с такими выдающимися актерами, как Юрьев, Андреева — не испугался! А почему не решается сейчас? Не готовы актеры? Может быть язык идиш не приемлем для мировой классики? (Вскоре Михоэлс напрочь опровергнет эту гипотезу, сыграв Лира на идиш). А если не мировую классику, то почему бы не взять современные пьесы русских драматургов: Вс. Иванова, Тренева, Третьякова и других.

Может быть, перед предстоящей поездкой театра в Европу Грановский не захотел «перегружать» себя трудной работой? «В ознаменование октябрьского юбилея Государственный еврейский театр выбрал явно неудачную пьесу Резника “Восстание”.

Никакого восстания зрителю не показано. Показана в плохих трафаретах заговорщическая деятельность каких-то революционеров, направленная против английского командования в колониях. Заканчивается эта “деятельность” (и пьеса — в последней редакции спектакля) террористическим актом — убийством генерала-резидента.

Изобретательный и яркий в своих прежних постановках (“Труадек”, “Путешествие Вениамина Третьего”) театр на этот раз не сумел ничем расцветить скудный материал пьесы. На сцене назойливо сменяются военные, надоедает щелканье каблуков и звяканье шпор. В особенности слабо обрисованы повстанцы. Самый решающий момент “Восстания” показан в устрашающем шествии уличного сброда, стреляющего в упор в смущенную публику, наполняющую зрительный зал. Революционеры также неубедительны; непонятным остается, чем они связаны с восставшими (так, вероятно, представляют себе обыватели где-нибудь за границей “агентов Коминтерна”). Встречи они устраивают в глухом притоне, среди пьяных матросов и проституток. Генералы в свою очередь пьют шампанское и беспечно танцуют под уличные выстрелы фокстрот. Вот и все дешевые эффекты спектакля.

Ни вкуса, ни темперамента, свойственных актерскому составу этого театра, в спектакле не проявлено» (Правда. 14.12.28).

«Впервые противоречия между Грановским и Михоэлсом {83} выплеснулись на поверхность, — рассказывала мне Э. И. Карчмер. — Алексей Михайлович буквально на повышенных тонах разговаривал с Михоэлсом, когда Соломон Михайлович с несвойственной ему твердостью отказался от участия в этом спектакле.

— Роль вожака воровской ватаги тебя устроила (имеется в виду спектакль “Карнавал еврейских масок”. — *М. Г*.), а роль руководителя восстания туземцев на Яве против английских колонизаторов не по тебе? Впервые мы получили настоящий драматический материал, а ты хочешь лишить театр такой возможности.

Соломон Михайлович нервно курил, смотрел на Грановского пронизывающим взглядом (“Вы это серьезно, Алексей Михайлович?!” — говорил его взгляд), молчал, но когда Грановский сказал:

— Это политический вопрос, Михоэлс! Критики уже задушили нас за карнавалы и местечковые шуточки!

Михоэлс ответил:

— Я на поводу у Круги и Литовского не пойду. Слишком трудно далась нашему театру любовь настоящего зрителя, потерять ее можно за один вечер!»

Грановский не послушал Михоэлса. «Восстание» было поставлено.

«Грановский — руководитель ГОСЕТ — мастер первоклассной величины, художник, отличающийся исключительно тонким вкусом и тактом. Как же эти свойства могли ему настолько изменить, чтобы привести к постановке такой, с позволения сказать, пьесы, как “Восстание” Резника? Да ведь это безвкуснейшая стряпня, какую только можно вообразить себе! Положив в основу пьесы, очевидно, недавние события на о. Ява, — восстание туземного населения против английских империалистов, — автор ничего не сумел надумать, кроме унылой агитки, лишенной всяких признаков революционного подъема, построенной на примитивнейших положениях, начиненной ходульными призывами и фразами!

Ничего не скажешь и об актерском исполнении. Такового в сущности не было, да быть не могло: из ничего ничто и рождается. Были кой-какие возможности в этом смысле лишь у Гольдблата (резидент Хорн), но актер не сумел их использовать» (Ян Рошин, Комсомольская правда. 18.11.27).

Через несколько дней после премьеры «Восстания» в пустом зрительном зале театра сидели актеры — участники спектакля.

«Знаете, кого мне жаль больше всех, Алексей Михайлович? — сказал Михоэлс. — Пульвера! Сочинить такую хорошую музыку к такому плохому спектаклю мог только он! Но она ведь умрет вместе со спектаклем, и огромный вдохновенный труд Пульвера пропадет!

{84} — Что будем делать? — спросил Грановский.

— Искать счастье, как это делал всю жизнь Менахем-Мендель! — ответил Михоэлс».

И театр вернулся к Шолом-Алейхему. 20 февраля 1928 года, незадолго до гастрольной поездки в Европу, зрители увидели спектакль «Человек воздуха».

«Разве это не знаменательно: — на одиннадцатом году революции у Мейерхольда — Грибоедов, а у нас — у ГОСЕТа — Шолом-Алейхем…

Грановскому, строящему еврейский театр, не заказаны никакие пути, лежащие вне Шолом-Алейхема…

Кто бросил эту мысль, что будто еврейскому театру, не надо и нельзя работать над мировой драматургией? Кто и что заставляет театр обескрыливать себя, топтаться на одном месте?» (И. Крути).

Третий раз за 11 лет Менахем-Мендель на сцене одного театра. Не много ли? «Что делать? Нечего ставить, нечего играть» — жаловался Грановский на собрании общества друзей ГОСЕТа (Совр. театр. № 15, 27).

«Если “Труадек” — вылазка ГОСЕТ “в Европу”, то “Человек воздуха” возвращает театр к традиционной местечковой тематике. Собственно ГОСЕТ и не выходил из черты оседлости лирико-юмористического быта еврейского городка. И если он чем-нибудь отличается от старого жаргонного театра, то главным образом, высоким формальным мастерством и редким прорывом в современность» (О. Литовский).

# **{****85}** «Ибо слов святого не предал я»

В 1927 году на празднование 10‑й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции приехали многие зарубежные гости. Им, естественно, демонстрировали достижения советского искусства, а уж новые национальные театры, возникшие в советское время — особенно. ГОСЕТ был не только новым — он явил собой первый в истории государственный еврейских театр, и, естественно, не был обойден вниманием зарубежных гостей. До этого театр был известен за рубежом только по отзывам прессы, но увиденное превзошло все ожидания.

«Московский ГОСЕТ — это триумф современного искусства. Вечера, проведенные в этом театре, никогда не изгладятся из моей памяти» (проф. Бауэр из Чехословакии. Известия. 16.11.27).

«Московский ГОСЕТ уже в 1921 году во время моего пребывания в Москве произвел на меня неизгладимое впечатление. Теперь мне удалось увидеть “Путешествие Вениамина Третьего”. Мне кажется, что ансамбль этого театра — лучший из когда-либо виденных мною.

Режиссура этого театра достигает потрясающих результатов, работая совершенно своеобразными методами» (проф. Гольдшмидт, Берлин).

«Ансамбль и режиссура этого театра были для меня потрясающей неожиданностью. Я отдаленно не мог себе представить, что еврейский театр достиг такой небывалой высоты» (проф. Пражского университета Тьеппе).

«Мое глубокое убеждение, что постановки ГОСЕТ — самое интересное из того, что мне удалось видеть на подмостках советских театров во время празднования десятилетия Октября…

Если бы это был не еврейский театр — его бы послали по всему миру и имя его печаталось бы огромными буквами» — писал голландский журналист Нико Рост.

Не удивительно, а скорее — естественно, что ГОСЕТ получил приглашение на гастроли из многих столиц Европы.

5 июля 1927 года «Вечерняя Москва» сообщала своим читателям: «Директор М. Г. Е. Т. А. М. Грановский поехал за границу.

А. М. Грановский посетит Берлин, Прагу, Франкфурт, Вену и другие города.

Поездка эта связана с предстоящими весной будущего года гастролями театра в Германии, Чехословакии и Австрии.

{86} Грановский посетит Магдебург скую выставку, куда посланы экспонаты Московского Государственного Еврейского театра…»

Решение о поездке театра в страны Европы Наркомпрос принял в январе 1928 г. Сохранился документ: Удостоверение дано сие Наркомпросом РСФСР артисту Московского Государственного Еврейского театра тов. С. М. Вовси — Михоэлсу в том, что в соответствии с постановлением Междуведомственной комиссии при СНК СССР от 28.01.28 г. № 804/4‑494 он командируется на заграничные гастроли в Западную Европу сроком с 25 марта по 1 октября 1928 года.

Заместитель Наркомпроса (Яковлева)

Секретарь (Егорова) Удостоверение от 21.02.1928 г. № 112.

Гастроли начались с Берлина. Рейнхардт и Брехт, Фейхтвангер и Томас Манн посещали все спектакли ГОСЕТа. О театре много писали:

«Все, что я видел в театрах Европы, несоизмеримо с высоким искусством этого театра».

«Чрезвычайно выдающийся актер Михоэлс».

«Тоска — преувеличена, грусть — фанатична».

«Старые мелодии поют на новые слова, впрочем не всегда новые слова были лучше старых».

«Напряженность с первого до последнего момента».

«Новый еврейский театр как будто смеется над старым».

«“Ночь на старом рынке” — изображение эпохи в период ее упадка» — это обрывки из рецензий в печати во время зарубежных гастролей еврейского театра.

Тогда же Альфонс Гольдсмит писал о ГОСЕТе: «Настоящий театр исходит из зрителей, от контакта с ними. Это игровое выражение жизни на сцене.

Публике важен ансамбль, а не звезды, что очень соответствует ГОСЕТу. Контактность с публикой целого ансамбля — это явление крайне редкое.

ГОСЕТ — это самый поучающий театр, который я когда-либо видел.

Во мне происходит какое-то очищение под влиянием его спектаклей…

Театр приехал в Германию, ему следовало бы побывать во всем мире, это не еврейский театр, а настоящий мировой театр…»

«Приехал сюда еврейский драматический театр. Успех — оглушительный. Создание этого предприятия дело еще наше, в Петрограде…». В этом же письме М. Ф. Андреева пишет о том, что «подкупает страстная любовь к своему делу всей труппы и один очень талантливый актер — Михоэлс». (Из письма М. Ф. Андреевой к А. М. Горькому. Берлин, 5 апреля 1927 г.).

Итак, ГОСЕТ «завоевывает» Европу.

{87} В Париже его спектаклями восторгаются Ж. Р. Блок и А. Моруа.

«Имя Михоэлса известно не только в нашей стране, — вспоминает В. Зускин — в Париже мы гуляли с Михоэлсом, мы поехали в кинотеатр смотреть картину с Чаплиным. Наняли такси. Приезжаем. Михоэлс хочет платить. Шофер отказывается.

— От Вас денег не возьму. Вы своей замечательной игрой доставили мне такую громадную радость, что я хочу хоть в какой-нибудь степени отблагодарить Вас. Для меня большая честь везти знаменитого советского актера…

Глубокое и национальное по форме и языку искусство Михоэлса истинно интернационально…»

Советская пресса, казалось, по поводу гастролей ГОСЕТа за Рубенсом заняла петицию выжидательную. Кроме информационной заметки в «Правде» (26.06.28) о предстоящем отъезде ГОСЕТа на гастроли в Европу до 06.10.28 каких-либо подробных сообщений не было.

Статья Луначарского «Факты и перспективы» (Вечерняя Москва. 06.10.28) была первой оценкой зарубежных гастролей театра в советской печати. Статья эта очень важна для правильного понимания дальнейшей судьбы ГОСЕТа (быть может, это было начало конца?).

«Государственный еврейский театр под управлением Грановского совершает в настоящее время заграничное турне. Успех его можно назвать смешанным. С одной стороны, нет никакого сомнения, что и пресса и очень значительная часть публики всюду, где появляется этот театр, приветствует его тонкое и острое искусство, с другой стороны, некоторые газеты — часть буржуазной и даже эмигрантской печати — всячески стараются ослабить политическое значение этого успеха, заявляя, что в театре нет и следа какой-либо советской идеологии, что это театр чужеродный у нас и непоказательный для подлинного лица нашего театра.

К сожалению, руководители Еврейского театра, по-видимому, не сделали всего, что предписывал им прямой советский долг для того, чтобы резко опровергнуть такого рода ложные суждения и подчеркнуть свою коренную принадлежность именно к советскому театру, о чем мы так часто слышали от них здесь, в Москве. Материальный успех театра тоже не выяснен. Почти одновременно руководители театра докладывают о том, что поездка безубыточна, и поэтому может быть продолжена, и о том, что она привела к значительной задолженности, для покрытия которой должно быть продолжено турне по Америке. Все это вместе — и наличие ряда других фактов не дает возможности Наркомпросу с совершенной уверенностью сказать, каков будет дальнейшей путь театра: будет ли он вызван немедленно {88} в Москву или ему будет дано разрешение продолжить поездку.

Для выяснения всех этих обстоятельств Наркомпрос посылает за границу доверенное лицо, которому поручает с совершенной точностью выяснить как политико-идеологическую, так и финансовую сторону нынешнего состояния Еврейского театра».

Спустя 60 лет трудно, наверное невозможно, выяснить, кто был «доверенным лицом», кто и что поручил этому «лицу». Ясно одно: из зарубежных гастролей театр вернулся раньше, чем намечалось, и без Грановского.

Девять месяцев был за рубежом ГОСЕТ, но как много изменений произошло в нашей стране за этот очень незначительный для истории срок… Времена нэпа закатывались. В газетах беспощадно громили нэпманов, кулаков. Боролись с пережитками прошлого (причисляли к «пережиткам» музыку Чайковского, Скрябина, а также исполнителей этой музыки. Рабочему классу, будущим колхозникам нужно другое искусство). Состоялась XVI партийная конференция, за ней — 5‑й Всесоюзный съезд Советов, на котором (единогласно) был утвержден план I пятилетки.

Коллективизация, а вместе с ней раскулачивание и начавшаяся война с «вратами народа», набирали темпы. Уже шли первые сталинские спектакли, именуемые судебными процессами («Шахтинское дело», а вскоре за ним — «Процесс промпартии»). Словом, наступили новые времена, и как всегда это случается в истории, его вдохновители и организаторы захотели новых песен.

«Центральной в будущем сезоне считаю тему о классовом враге» — писал А. Глебов в «Современном театре» (№ 18, 1929). В такое непростое время Михоэлс волею судеб, а скорее — начальства, становится художественным руководителем ГОСЕТа. Есть все основания предполагать, что назначение это он рассматривал как временное, «и. о.», как сказали бы мы сегодня. Никто, да и сам Грановский, не мыслил иначе. Свидетельств тому немало. Достаточно вспомнить в какое время и с какими трудностями вернулся Грановский в послереволюционную Россию в 1918 году, а его письмо в газету «Известия» еще более четко подтверждает эту мысль: «Уважаемый товарищ Редактор! Мои московские друзья и товарищи пишут мне, что в Москве кем-то распространяются слухи, что я навсегда остался за границей, что я “порвал” с СССР, с ГОСЕТом и т. д.

Разрешите мне на страницах Вашей газеты выразить свой категорический протест и глубокое возмущение против этой клеветы. Я вынужден был остаться временно за границей для урегулирования ряда для меня очень важных дел. Я надеюсь в течение года вернуться в Москву, и надеюсь, что товарищи, с которыми я проработал 11 лет, помогут мне положить предел {89} всяким лживым слухам. С товарищеским приветом М. Грановский. Берлин. 17 октября 1929 года».

Примерно в то же время Грановский писал Михоэлсу:

«Родной Михоэлс, я тебе долго не отвечал, потому что был основательно заверчен всякими делами, больше неприятными. За время, что я тебе последний раз писал, произошли следующие события.

“Рычи Китай” прошел в Лейпциге почти с таким же успехом, как и во Франкфурте.

Состоялся пятидесятилетний юбилей Альфонса Гольдшмидта, народу было миллион…

Мои дела пока в тумане…

Пришли мне, пожалуйста, статьи против меня, которые были в театральных журналах и твое письмо в редакцию.

В чем дело?..

Идут ли у Вас репетиции и если идут, что намечается?..»

Итак, Грановский не собирается оставить ГОСЕТ, Михоэлс продолжает советоваться с ним.

В интервью корреспонденту журнала «Современный театр» (№ 3, 1929) Михоэлс подробно рассказал о зарубежных гастролях театра.

«В течение 9 месяцев театром было дано 220 спектаклей. Михоэлс выразил удивление, что в нашей печати не упоминалось о работе театра. В течение пребывания театра за границей все газеты дали самые лучшие отзывы о спектаклях. В особенности успехом пользовались “200 000”, “Путешествие Вениамина III”, “Ночь на старом рынке”.

“В Бельгии, во избежании эксцессов, вся сцена была окружена полицейскими.

При отъезде театра из Парижа полпред СССР во Франции тов. Довголевский отметил художественный успех и политический эффект, вызванный пребыванием Еврейского Государственного театра в Париже”. (Странно, что об этом не знал нарком просвещения. — *М. Г*.).

С. М. Михоэлс отмечает кризис западноевропейского театра. Несмотря на исключительные актерские дарования (Макс Палленберг, Пауль Вегенер, Альберт Вассерман и др.), несмотря на поразительные сценические усовершенствования, кризис театра, по его мнению, — налицо.

Выражается он, главным образом, в отсутствии крупных пьес…

… На вопрос корреспондента: “Когда вернется в Москву А. М. Грановский?” С. М. Михоэлс сообщил, что Грановский пробудет за границей около года; он заключил договор с Берлинским театром, но так как ГОСЕТ вернулся раньше намеченного срока, Грановский, связанный контрактом, вынужден был остаться до окончания своей работы в Берлине».

{90} Примерно в тот же период Михоэлс дал интервью журналу «Новый зритель».

«… Интерес, проявленный к театру, равно как и его художественный успех, превзошли всякие ожидания.

Левая революционная печать приняла нас чрезвычайно горячо, безоговорочно признавая значительность и художественную ценность наших постановок.

Что касается буржуазной прессы, то она должна была в некоторых случаях пойти на признание очевидного нашего успеха. Конечно, не обошлось без обычных злобных выпадов со стороны буржуазной печати по нашему адресу.

Мы были для них прежде всего театром страны Советов, но все же, видя наш успех и они вынуждены были, хотя и с неохотой, признать его.

Еврейская буржуазная печать заняла несколько “своеобразную” позицию по отношению к нашему театру — она просто молчала о нас. (Советская печать, увы, заняла ту же позицию. — *М. Г*.)…

В день нашего отъезда из Вены — тревожный для Вены день — 7 октября, — когда предполагался поход фашистов в рабочую часть города, огромная толпа явилась на вокзал и провожала нас пением Интернационала. С этим гимном нас встречали и провожали почти везде…»

Успех — политический и художественный — был очевиден. Почему он вызывал сомнения у А. В. Луначарского? Может быть потому, что сам Наркомпрос уже не вписывался в «Новое время» — в августе 1929 года его «по личной просьбе» освобождают от занимаемой должности.

Столь резкие перемены не могли не коснуться Михоэлса, во всяком случае «ветер времени» он уловил — только этим можно объяснить выбор пьесы Добрушина «Суд идет» в конце 1929 года. Для постановки спектакля Михоэлс пригласил молодого режиссера Ф. Н. Каверина.

«Все, кому дорог Московский ГОСЕТ, ждали с большим нетерпением, я бы сказал даже — с трепетом, рождения этого спектакля.

Уловит ли чужой режиссер привычные ритмы и темпы этого театра; проникнется ли он его своеобразным стилем?

Вынесет ли молодая драматургия (в данный момент — в лице Добрушина) на своих плечах Московский ГОСЕТ из тупика устаревшего репертуара?

И что ж? — Случилось так, что пьеса “Суд идет” оказалась стыком между старым и новым репертуаром. Вы здесь вновь встречаете “людей воздуха” — Гоцмаха, Соловейчика, Менахем-Менделя — правда, слегка видоизмененных. Эти тени прошлого все еще судорожно хватаются за всякую возможность, чтобы отстоять свое призрачное существование.

{91} Но лоток Гоцмаха, зонтик Соловейчика и биржевые бумажки Менахем-Менделя — это уже в СССР почти музейный реквизит.

И вот эти люди воздуха, жалкие спекулянты Кричева, приспособляются. Они чают свое спасение в артели. В эту артель они втягивают местного кулака Мойше-Бера, еврея старого закала. Это не случайность. Сын Мойше-Бера — Нема — служит в Красной Армии; к тому же он комсомолец. Вот его-то они и метят в председатели артели. Они отлично знают, что Нема в такое “дело” без боя не пойдет. Чтобы поставить его лицом к лицу с совершившимся фактом, они склоняют Мойше-Бера (отца Немы) дать подпись сына, без ведома последнего, на заявлении в райисполком о разрешении артели. Базой своих “артельных” махинаций они избрали полуразрушенную мельницу. Но на эту же мельницу претендует действительная артель трудящихся во главе со старым столяром Нафтоле при энергичном содействии представительницы еврейского национального меньшинства местечка тов. Сони. Борьба между этими двумя лагерями и является осью пьесы.

Композиция пьесы сделана Добрушиным довольно искусно. Он быстро перебрасывает действие из шумной, резкой толпы красноармейского либо местечкового комсомольского молодняка в мрачное логово Мойше-Бера, или же из основного гнезда спекулянтов (у того же Мойше-Бера) — на мельницу и обратно. Благодаря этому является возможность вести пьесу в бодром и динамичном темпе. К тому же пьеса написана живым, метким языком.

Основная слабость пьесы в том, что Добрушин, как и большинство наших советских драматургов, прекрасно знает и умеет показать старый быт и старые типы, а ростки нового, нашу молодежь, ее быт пока не сумел облечь в художественно-убедительные формы».

Михоэлс сознавая, что в театре нужно отразить день сегодняшний, разобраться в котором так непросто, а показывать, не поняв все до конца — не повторится ли история с «Восстанием» Резника? Михоэлс подметил что-то в изменившемся времени, но, видимо, тогда еще не понял главного: кампания, поднятая в печати против Грановского, была спланированной, целенаправленной — театр Грановского своей необычностью и новизной претил «новым нравам». Но закрыть театр, только что завоевавший Европу, — недальновидно. Можно проще — оставить молодой театр без его основателя. Режиссеры этой «постановки» знали, что все оскорбления в адрес Грановского до него дойдут. Учли постановщики антиграновского спектакля и характер Алексея Михайловича: вспыльчивый, самоуверенный, не терпящий обид (оскорблений тем более). Они были уверены, что таким образом избавятся от Грановского, а потом, глядишь, и от театра. И не просчитались! Михоэлс, с детства не раз слышавший {92} слова, «если увидишь в стране извращение… суда и правды — не удивляйся таким делам: ибо начальник за начальником следит, а за ними начальство», поступил по велению совести, по велению сердца. 30 сентября 1929 года его «Письмо в редакцию» опубликовано в газете «Рабочий и искусство»:

«Уважаемый товарищ редактор! Позвольте мне через посредство Вашей газеты ответить товарищам рецензентам, отозвавшимся на последнюю работу ГОСЕТа “Суд идет” в постановке молодого, бодрого, талантливого т. Каверина.

Я рад, что работа тов. Каверина в нашем театре встретила единодушную, достойную, положительную оценку. Тем более становится непонятным тот тон, совершенно недопустимый, а иногда и возмутительный (И. Туркельтауб), который приняли означенные товарищи по отношению к основателю ГОСЕТа, мастеру, тов. Грановскому.

Правда, тов. Грановского сейчас нет в Москве — он временно в Берлине. Это, конечно, дает повод для выражения неудовольствия, даже негодования по случаю его отсутствия, но товарищам рецензентам это открыло совершенно другую возможность — возможность доходить до оскорбительных и недопустимых выпадов по его адресу, очевидно, в уверенности, что это может остаться безнаказанным.

Товарищ Грановский остался в Берлине временно (см. “Известия” ВЦИК от 26 октября с. г.). А за время его отсутствия так удобно уничтожить значение его огромной работы, так легко на месте высокой цифры, обозначающей его заслуги, тихонечко и зло зачеркнуть единицу, оставив лишь сплошные нули. И действительно, еще недавно рецензенты “Вечерней Москвы” находили множество патетических слов для оценки высокого мастерства ГОСЕТа и его руководителя т. Грановского. Вспомните рецензии о “Вениамине III”, “Труадеке”, “10 заповедях”, “Человеке воздуха”. Были там, конечно, вполне естественные указания на необходимость обновить репертуар, перейти к новой революционной тематике, но одновременно в этих рецензиях подчеркивалась выдающаяся значительность работ как нашего мастера, так и его коллектива. Характерен, скажем, заголовок одной недавней рецензии о “Труадеке” — “Праздник театральной культуры”. И вдруг… вдруг на страницах той же “Вечерней Москвы” — “штампы ГОСЕТа”, “игры по-Грановскому” и другие весьма “умные” замечания и советы о том, как актеру, учившемуся у своего мастера в течение десяти лет, легче всего освободиться от преподанной ему определенной сценической системы.

Или т. Крути на стр. “Известий” ЦИК “Театру нужно было освободиться от давящего авторитета своего бывшего руководителя…” Позвольте, т. Крути, перелистайте ваши же собственные статьи в “Одесских известиях”, вспомните, как вы писали о ГОСЕТе как о революционном театре, о его режиссере {93} и мастере, который вырастил новое поколение актеров. Вспомните, как вы отзывались о высоком качестве актерской игры в ГОСЕТе. Вот, кстати, цитата из вашей статьи: “К новому зрителю театр сумел найти пути через слияние в своем мастерстве начал глубоко-национальных, современно-социальных и высоко-театральных. В этом сила ГОСЕТа, его непреодолимая власть, его культурное значение” (веч. выпуск “Одесских известий” от 6.06.25 г.). Через несколько дней там же вы пишете: “После убедительных демонстраций мастерства актера ГОСЕТа нельзя уже больше сомневаться в успешности его дальнейших шагов и в несомненности его будущих театральных побед”. Там же вы говорите об “изумительной выдумке режиссера” и т. д. Так от чего, собственно, нужно освобождаться актерам ГОСЕТа? От какого “давящего авторитета” “своего бывшего руководителя” театр должен спасаться? А ведь товарищи из “Вечерней Москвы” и “Известий” не остались в одиночестве. Их в том же неожиданном и странном тоне поддержал т. Загорский и т. Хандро в “Современном театре”, т. е. товарищи, воспевавшие прежде и весь ГОСЕТ и А. М. Грановского.

А венцом всего является И. Тур в “Жизни искусства”. Без дальних разговоров, с места в карьер И. Т. начинает рецензию так: “Уход в эмиграцию бывшего руководителя ГОСЕТа Грановского…” Позвольте, какие основания у вас имеются, гр. Т., для того, чтобы безнаказанно пятнать имя основателя ГОСЕТа, письмо которого недавно было опубликовано в “Известиях” от 26.10. с. г. (1929 год).

И. Т. нынче пишет о победе “над Грановским”… Это тем более разительно, что у И. Т. в Харькове вышла весьма крупная размолвка с тамошней партийной и советской общественностью из-за того, что он, И. Т., вздумал было путем действительного неумеренного превознесения Московского ГОСЕТа и руководителя травить Государственный Еврейский театр Украины. А теперь…

Нет, товарищи, ГОСЕТ, питающийся корнями нашей Октябрьской современности, был, по заданиям, при всемерной поддержке и сотрудничестве партийных и советских сил, создан тов. Грановским. Благодаря ему театр приобрел свой стиль, свое лицо, свой собственный театральный язык. Можно быть какого угодно мнения о ГОСЕТе, и его основателе, но нельзя с безответственной, циничной легкостью сводить на нет десятилетнюю работу театра и его мастера, ибо эта работа есть огромное достижение советской культуры, и, как таковое, оно зафиксировано не только у нас в СССР, но и расценивается далеко за пределами Союза. Если этого некоторые рецензенты-однодневки не понимают, я вынужден это сказать».

От редакции.

«… несколько необычное как по тону, так и по содержанию письмо С. Михоэлса, редакция оставляет целиком на ответственности {94} автора, как отдельные сообщенные в письме факты, так и резкие оценки отдельных рецензентов. Вместе с тем редакция констатирует, что:

1. Рецензии, на которые ссылается письмо, были напечатаны без каких-либо примечаний редакции и, стало быть, являются не только личными мнениями рецензентов.

2. Ругают театр… “молодой Государственный еврейский театр, питающийся корнями нашей Октябрьской современности”, рожденный Октябрьской революцией, — добавим мы, — повернулся к советской действительности лишь после того, как этот поворот с равным успехом проделали уже старые, “заслуженные” театры.

3. Мастерство и бескорыстные заслуги Грановского ни в коей мере не освобождают его от ответственности за запоздалый поворот театра лицом к сегодняшнему дню.

4. Несмотря на отсутствие основателя ГОСЕТа и мастера Грановского в столь важный и ответственный для театра момент (о чем, разумеется, можно пожалеть), это не отразилось на последней работе ГОСЕТа, отличный коллектив которого в новой постановке “Суд идет” сумел лишний раз показать превосходные свои качества».

Письмо Михоэлса — это смелый поступок честного человека в любые времена, а в конце 1929 г. — тем более. Аресты и ссылки получили уже достаточный размах. Вступить в открытую борьбу с печатью означало тогда несогласие с официальным мнением. Но Михоэлс не уловил в нападках на Грановского «знамения времени», а тем более «камень преткновения» — он искал правды, добивался ее. «Не хлебом единым жить будет человек».

Не понимая и не воспринимая политического смысла шумихи вокруг Грановского, Михоэлс объяснял ее завистью врагов ГОСЕТа к его мастеру. Увы, Соломон мудрый не до конца разгадал события, развернувшиеся вокруг ГОСЕТа в течение 1928 – 1929 годов. Да и сам Грановский едва ли предвидел «предстоящую грозу». В своем интервью (Современный театр. № 2. 1928) Алексей Михайлович говорит: «ГОСЕТ завершил круг, за которым неминуемо должен наступить поворотный пункт в его творчестве. Вокруг этого театра сгрудилась любовь и уважение друзей, ненависть и злоба врагов. Нет той еврейской газеты в Европе и Америке, где бы не писали о ГОСЕТе…

Прорывом в современность, несомненно, является “Труадек” — спектакль бесспорный почти для всех… Так, например, после “Труадека” какой-то критик посоветовал ГОСЕТу перейти на русский язык…

Были и другие странные советы. Следует только помнить: не давать советов о переезде ГОСЕТа из Москвы. В самую гущу еврейских масс театр уходит с головой во время своих гастрольных поездок…»

{95} События, последовавшие после письма Михоэлса в газету «Рабочий и искусство» оправдали ставку тех, кто учинил кампанию против Грановского — первый спектакль без Грановского «Суд идет», печать демонстративно поддержала. По мнению Загорского спектакль, обещал «весьма многое на новых путях ГОСЕТа». Вскоре в журнале «Огонек» появилась статья «Суд идет — суд пришел» (как это импонировало духу того времени!). «С большим успехом прошел устроенный недавно еврейским рабочим клубом “Коммунист” дискуссионный вечер, посвященный последней постановке ГОСЕТа “Суд идет” — пишет рабочий Зильбертгельт. Однако пьеса “Суд идет” вызвала среди участвующих в дискуссии и серьезную критику. Отмечали, что тов. Добрушин отразил явление, не характерное для данного момента. В отсталом местечке кустарь, столяр Нафтоле руководит комсомольцами. Неправильно дан тип торговца Бурмана: вместо того, чтобы вызвать у зрителя ненависть, торговец Бурман может вызвать к себе сочувствие и сожаление.

… Совершенно непонятно, каким это чудом сын торговца-лишенца попал в ряды Красной Армии. Товарищ Добрушин оправдывается тем, что пьеса написана им 3 года тому назад. Все же и это не спасает положения» (Рабочий и искусство. 15.01.30).

Но в целом, как отметил В. Млечин в «Литературной газете», «театр одержал большую победу».

Быть может, постановка спектакля «Суд идет» была для Михоэлса вынужденным тактическим шагом — чтобы после него вернуться к репертуару, свойственному ГОСЕТу. Во всяком случае, предположение это не лишено смысла — следующий спектакль в ГОСЕТе был поставлен по пьесе Д. Бергельсона «Глухой».

# **{****96}** Не в ладу с самим собой

К концу 1929 года надежды на возвращение Грановского рассеялись как дым… Переписка Михоэлса с газетой «Рабочий и искусство», реакция прессы на письмо Михоэлса в защиту Грановского, поставили точки над «i». Что оставалось в этой ситуации Михоэлсу? Из игры в «и. о.» стать художественным руководителем театра. А раз он, Михоэлс, уже во главе театра, то сохранив весь лучший репертуар «эпохи» Грановского, нужно сделать что-то новое, свое. Его издавна волновали мысли о том, что в конце XIX века в еврейской среде что-то менялось в понимании честности и справедливости. Михоэлсу хотелось вернуть этим понятиям изначальную, библейскую чистоту. Он попытался это сделать еще играя Шапковича в «Боге мести», но материал пьесы не позволил справиться с этой задачей. В новелле Бергельсона он увидел: такую возможность: Глухой — воплощение человека-страдальца, постепенно и естественно превращающегося в человека-борца, мстителя.

Больше сорока лет работал Глухой на мельнице хозяина-еврея. Он потерял на работе здоровье, слух. Остался нищим, одиноким. Впрочем, не совсем — была у Глухого радость, надежда, утешение, — его единственная дочь Эстер.

«Сама по себе пьеса Бергельсона вряд ли может претендовать на особую актуальность: действие ее относится к эпохе 1905 года. Но некоторые ее достоинства и, главное, работа, проделанная над нею театром, обострили эту пьесу, придали ей большую жизненность, которая в связи с предстоящим юбилеем революции 1905 года, делает ее нужной и созвучной нашим дням.

Особенность этой пьесы, ее главное достоинство заключается в том, что она впервые демонстрирует подлинную классовую борьбу в среде дореволюционного еврейства…

Опасность, скрывавшаяся в пьесе, заключалась в излишнем внимании автора к частной коллизии, возникающей из связи дочери Глухого с сыном хозяина. Театр мот сосредоточить внимание на этой коллизии и широко развернуть мелодраматическую основу, тем самым ослабив социальное звучание пьесы, сведя ее к обычной истории “бедной девушки”, соблазненной богатым маменькиным сынком.

Эту основную опасность театр в значительной степени преодолел. Искусство режиссера заключается именно в такой композиции спектакля, которая не позволяет зрителю ни на минуту {97} отвлечься от того, что действие разворачивается на революционном фоне, что все взбудоражено пятым годом, и что разворачивающийся конфликт между “глухим” и его хозяином есть лишь обостренное, правда, но частное выражение конфликта более сложного, более значительного и общего…

С чисто театральной точки зрения “Глухой” заслуживает всяческих похвал.

Этот спектакль вновь подтверждает правильность взятого театром курса на сочетание своей работы с требованием современности, на решительную перестройку как в части разрабатываемой тематики, так и в области чисто театральной» (В. Млечин, Вечерняя Москва. 20.11.30).

«Глухого» согласился ставить С. Э. Радлов. Это было началом творческой дружбы двух деятелей искусства. Работа над пьесой «Глухой» навсегда запомнилась Радлову. В письме от 09.02.30 года он писал Михоэлсу: «… очень скучно без Вас, без Вашего театра, без “Глухого”. Эти два месяца остались в моей памяти, как лучшие дни творческого пути и настроения, морального отдыха…

Низко кланяюсь Вам… и Вашему театру…»

Тема Глухого — тема «маленького человека» по-прежнему волновала Михоэлса.

Со сцены он говорил зрителям: всегда остается надежда (у Менахем-Менделя — на хорошую сделку, у Глухого — на счастье Эстер, у Вениамина — на страну «червонных евреев»). И еще, что человек, только человек, может причинить и зло, и добро. Если Вам жаль Глухого, если вы сочувствуете Эстер, то «спешите делать добро», а «злому злой конец бывает». Может быть, несколько слаб финал новеллы (и пьесы) Бергельсона — хозяин ускользнул от мести Глухого, но возмездие неминуемо, говорит своей игрой Михоэлс, ибо «Во всех делах твоих помни о конце».

Михоэлс понимал, что ГОСЕТ не может жить только днем сегодняшним — нужно растить, воспитывать театральную молодежь.

Осенью 1929 года по настоянию и при большом участии Михоэлса начал работу Театральный техникум при ГОСЕТе.

Михоэлс сам знакомился с поступающими.

«В маленькой выбеленной комнате шел приемный экзамен для желающих поступить в еврейский театральный техникум… По очереди входят мальчики и девочки. Читают (почти все Маяковского), танцуют (почти все “яблочко”), двигаются под музыку. Наконец, отвечают на вопросы…

Михоэлс: “Как тебя зовут?”

— Лева.

Михоэлс: “Скажи, Лева, почему ты хочешь стать актером?”

Лева: “Таки я хочу поздно вставать”.

{98} Мгновенно, в мертвой тишине падает на стол железный кулак Михоэлса. Оглушительный треск и не менее оглушительный разъяренный голос Михоэлса:

— Вон отсюда!

Не выдержал Михоэлс ни наивной бездумности этого ответа, ни такого представления о работе актеров» (А. П. Потоцкая).

Набор учащихся проводился во всех городах, где гастролировал театр. Михоэлс считал, что неопытной молодежи легче проявить приростное дарование в песне, чем в стихах или прозе. Поэтому он требовал, чтобы одну и ту же песню экзаменующийся пел сначала для себя, а потом с эстрады для публики. Петь нужно было последовательно, радуясь, задумываясь. Поступающим предлагалось двигаться под музыку, тональность, ритм и темп которой менялись. Эти упражнения позволяли судить не только о музыкальности и ритмичности кандидата в актеры, но и об умении сочетать ритмику и музыкальность с искусством владеть хотя бы примитивно телом и движением.

Об интересной работе Михоэлса в приемной комиссии с любовью и юмором вспоминали многие его ученики.

Он не просто «просматривал» кандидатов в актеры — он становился их партнером; давал самые неожиданные задачи и требовал их решения («Миша, ты внезапно ослеп; ты ищешь дорогу — покажи, как это ты сделаешь?», «Окажи мне помощь — я порезал палец и фонтаном льется кровь»).

Однажды взрослый кандидат в актеры отказался спеть еврейскую народную песню, заявив, что ему надоели «эти местечковые песни». И вообще, ему, члену профсоюза, не достойно их петь. Михоэлс предложил спеть «Марсельезу». Но как выяснилось, кандидаты в актеры не имели понятия о «Марсельезе». Рассерженный Михоэлс сказал ему: «В спектакле на “местечковые” темы вы не хотите играть, а к спектаклю на “революционную тему” еще не готовы. Приезжайте к нам через год!»

По установившейся традиции первый урок вел сам Михоэлс. Он читал лекцию «Еврейский театр от Гольдфадена до наших дней». К преподаванию в техникуме Михоэлс привлек лучших актеров и режиссеров: Завадского, Попова, Каверина, Лойтера и других.

Через несколько лет директором театрального техникума стал Моисей Соломонович Беленький.

Одно дело — быть ведущим актером, помогать Грановскому в режиссерской работе, порой подменять и даже заменять его самого… Но самому отвечать за судьбу театра! Да еще в такое переломное, сложное время. Воспитание в семье не подготовило Михоэлса к руководящей деятельности, скорее даже претило: глубоко затаившиеся каноны Священного писания {99} не позволяли ему руководить работой театра методами Грановского. («Но он (Грановский — *М. Г*.) совершенно не умеет работать с актерами. Ничего он не может в них вызвать»… Р. Фальк «Беседы об искусстве». 1981 г.)

«Негласный договор»: Грановский в целом осуществляет свой режиссерский замысел, а Михоэлс — помогает актерам, уже давно «прижился» в театре.

Но это было «негласно». А сейчас весь театр, и каждый актер в отдельности, и репертуар, и оформление — за все в ответе он.

Решительность не в характере Михоэлса: порой он падал духом, его мучили сомнения, но возглавив театр, понадеялся на себя.

Конец 20‑х годов. «Планов наших громадье», «Об обострении классовой борьбы», — все это не похоже на лозунги начала 20‑х годов.

Тогда враги были известны: белогвардейцы, недобитые буржуи. А как распознать врага нынешнего? Почему «кулак» — враг? Ведь еще недавно он был середняком, а в конце 20‑х годов стал врагом и его надо показать на сцене, как врага опасного, коварного. Это куда сложнее, значительно сложнее, чем изображать контрреволюционеров.

Вождь призывал отражать на сцене правду жизни. А принять ее в столь сложное время — увы, как не просто даже Соломону Мудрому. (Позже, в 1940 г. Михоэлс отметит в записной книжке: «Я много говорю о правде — не потому, что так уж люблю ее, а потому, что она меня всегда беспокоит»).

«… Всегда беспокоит»… Правда действительно всегда беспокоила Михоэлса, а в те годы — особенно, так как сомнений оставалось немало… Что может сделать честный человек в такие времена? Скрывать свои мысли за занятостью делами, только бы не превратиться в лицемера. А дел, за которыми можно «скрыться», хватало. Хороших пьес для постановки по-прежнему не было, хотя авторов, желающих увидеть на сцене свои пьесы, было более, чем достаточно. (Многим из них «по силам» была любая тема — только бы поставили).

Из всего предложенного Михоэлс выбрал пьесу Маркиша «Нит гедайгет» («Земля»). (Не совсем понятно почему в переводе на русский язык пьеса так называлась, впрочем — соответственно времени. Коллективизация коснулась и еврейского населения: в ту пору были попытки создать еврейские колхозы в Крыму, в Херсонской области).

Изменялось время, а с ним репертуар театров. С Гольдфаденом, Мойхер-Сфоримом пора было прощаться — «новые песни придумала жизнь». И если всем предложенным пьесам Михоэлс предпочел пьесу Маркиша, то это еще и потому, что его с Маркишем объединяла любовь к прошлому и настоящему своего народа.

{100} Их роднило чувство веры не только в возрождение, но в создание современной культуры ша языке идиш.

Имея небольшой режиссерский опыт, Михоэлс и на сей раз не отважился поставить «Землю» самостоятельно — он снова пригласил С. Э. Радлова (Многие актеры в труппе театра возражали против режиссеров «со стороны», но Михоэлс все же счел необходимым сотрудничество С. Э. Радлова).

Радлов, познакомившись с переводом пьесы, сообщил Михоэлсу: «Теперь о главном. Пьеса Маркиша кажется мне очень недурной и “настоящей”. Мне видится в ней повод для спектакля, органически вытекающего из предыдущей истории ГОСЕТа. Меня соблазняет маячащая в тумане возможность сделать спектакль о судьбах еврейского народа, спектакль антисионистский. Но с таким же временным размахом — поворотом в судьбе тысячелетий. Прием для этого — ораториальные интермедии — музыка и текст в темноте во время перестановок.

Так после сцены найденных черепов — в оркестре и голосах — вихрь гражданской войны, погромы, марш Буденного.

Из слов Исаака Моисеевича (Рабиновича — *М. Г*.) я понял, что очень затягивать с этим спектаклем нельзя». (Печать в то время уже упрекала ГОСЕТ — единственный из театров Москвы, не показавший спектакля на современную тему — *М. Г*.).

«Из этого положения я вижу один выход, на который сердечно прошу Вас согласиться. Выход только в том, чтобы Вы пошли на официальную режиссуру со мной… Я не хочу поставить на афише: “Постановка Михоэлса и Радлова”, если это почему-нибудь не устраивает Вас (меня это вполне устраивает).

Сердечный привет Евгении Максимовне (Левитас. — *М. Г*.). Ваш Радлов».

(В афише сообщалось: «Постановка Радлова — Михоэлса», вопреки даже алфавиту. — *М. Г*.).

Чем же руководствовался Михоэлс, приняв к постановке пьесу Маркиша? В статье «ГОСЕТ на перевале» (Рабочий театр. № 17. 1931 год) А. Эфрос высказал мысль: «Но отрицать, ничего не утверждая, как известно, невозможно». Да и сам Михоэлс в своей статье «Пути ГОСЕТа» (Советское искусство. 17.01.31) писал: «ГОСЕТ является театром социальной насыщенности. Таким образом он себя создал, таковым являются все его работы. Социальные радости, социальные страсти, катастрофа социального порядка, столкновение социальных интересов, социальная сатира — таковы его темы. И с первых дней определялась его политическая установка. Его ориентировка на нового зрителя, рабочего зрителя». Публикуя статью Михоэлса, редакция не замедлила в том же номере заметить: «Редакция оговаривает свое несогласие с рядом утверждений автора. В частности, редакция считает неправильным заявление тов. Михоэлса о том, что ГОСЕТ всегда является {101} театром социальной насыщенности, ориентирующегося на нового рабочего зрителя».

Резко менялось время, и с ним Михаэле: от письма в защиту Грановского до статьи «Пути ГОСЕТа» прошло меньше двух лет. Газеты сообщали: «Мобилизуем искусство на помощь предвыборной кампании» призывала газета «Советское искусство» (17.06.31), в том же номере, где помещена статья Михоэлса «Пути ГОСЕТа».

«Москва деятельно готовится к перевыборам… Стопроцентное участие трудящихся в перевыборах — вот лозунг дня.

Очень далеки союзы (творческие) от выполнения основной задачи текущего момента перестройки всей театральной жизни и художественной самодеятельности к отчетно-выборной кампании.

Между театрами заключается договор — на лучшее проведение кампании…

Театр имени Мейерхольда вызывает ГОСЕТ на 100‑процентную явку избирателей на общее собрание, на обор ценных предложений к наказам и за выдвижение лучших ударников производства г. Москвы в райсоветы».

Такие были лозунги. Все, чем мог отозваться Михаэлю на эти призывы — постановкой «Земли» Маркиша.

Спектакль «Нит гедайгет» многие критики склонны были расценить как «перелом» в истории ГОСЕТа.

«Тов. Михоэлс не удовлетворен пьесой. Он характеризует “Землю” (“Нит гедайгет”) как “библейский сценарий”. Два театра подошли к постановке этой пьесы совершенно различно. Тут дело в различии методов. ГОСЕТ — это театр социальных страстей, и все образы “Земли” он трактует как социальные маски. Театр Корша подошел к пьесе с точки зрения старого понятия об “амплуа”, определив героев еврейской пьесы по старым канонам “героя-любовника”, “злодея” и др.

Тов. Михоэлс не считает подход ГОСЕТ к этой пьесе абсолютно правильным, многое здесь сделано в порядке экспериментальном, но, во всяком случае, метод Корша в применении к новой пьесе кажется ему совершенно неудачным» (Советское искусство. 07.04.31).

Работа над «Землей» сблизила двух больших, но очень разных художников — Михоэлса и Маркиша. По свидетельству актеров, Маркиш десятки раз вырывал рукопись из рук Михоэлса, отказывался от постановки пьесы, от трактовки Михоэлса… Потом снова, после очередного звонка Михоэлса, возвращал ее, и они продолжали бороться за каждое слово. Позже Маркиш поймет (и напишет об этом), что для Михоэлса теист — лишь канва — Михоэлс «обходится исключительно подтекстами». Но в 1931 году молодой, полный веры и надежд Маркиш, не понимал еще этого…

{102} В этом же 1931 году Михоэлс вместе с Радловым ставит «Четыре дня» Даниэля. Премьера спектакля состоялась в день 14‑летия Октября. К тому времени уже «созрели» первые выпускники студии и в спектакле было занято много молодых актеров.

Михаэле работал с ними в студии, в театре, дома. По их воспоминаниям, дом Михоэлса был открыт для всех, кто этого хотел и кто в этом нуждался. Повсюду царила теплая, «михоэлсовская» обстановка. Многое прощал Михоэлс, но непонимания трудности актерского труда не терпел. Наверное, такая требовательность Михоэлса способствовала творческому росту молодых актеров, так хорошо проявившее себя в пьесе Даниэля «Четыре дня».

«Четыре дня» — пьеса о борьбе за установление советской власти в Белоруссии. Уже зрители видели «Любовь Яровую», но еще не было «Оптимистической трагедии».

Показать события гражданской войны на сцене ГОСЕТа — задача не только новая, но и очень слоновая. Быть может поэтому Михоэлс решил сыграть главную роль — Юлиуса. В основу пьесы были положены реальные события. Подробно познакомил актера с героической жизнью героя его друг, доктор Шимелиович. Брат Шимелиовича был прообразом Юлиуса. «Михоэлс во время работы над пьесой “Четыре дня” каждый день бывал у нас дома, беседовал с отцом, расспрашивал подробно о Юлиусе, о его привычках, характере. Отец шутя говорил: “Михоэлс скоро будет знать Юлиуса больше, чем я сам”». (Л. Б. Шимелиович).

Перед началом репетиций Михоэлс ездил в Минск, изучал документы, беседовал с участниками событий. Он сумел передать главное в своим герое — беззаветное служение делу революции, безраздельное желание отдать ей не частицу своей души, а всю полноценность жизни.

«4 дня» — это эпизод гражданской войны; это памятник героям революции.

«4 дня» — попытка создать революционную трагедию на сцене ГОСЕТа.

Зрителям запомнилась трагическая сцена: Виленскому совету рабочих, установившему советскую власть в городе, грозит гибель. Не осталось боеприпасов, рассчитывать на помощь — бессмысленно.

Станислав — один из руководителей Виленского совета — передает Юлиусу предложение Анны Богданович, руководителя партизанского отряда, покинуть здание реввоенсовета, прорваться к партизанам. Но он не может оставить своих друзей в такой трудный час… Белогвардейцы требуют выдачи Юлиуса и других руководителей реввоенсовета, обещая сохранить жизнь всем остальным.

{103} Юлиус собрал всех на митинг. Решено — не сдаваться врагам.

«Четыре дня! Четыре дня! Что бы на моем месте сделал настоящий большевик?..

Сколько пуль осталась у каждого?..

У Станислава одна, у Людвига ни одной, у Юлиуса — две.

Один за другим — Юлиус, Людвиг и Станислав — спускаются в подвал, предпочитая смерть сдаче в плен врагам».

(Из программы спектакля)

«Обнажение социальных конфликтов… сценическое изображение большевистской борьбы — новый этап в развитии театра на пути к отображению нашей жизни и социалистической стройки. (С. Э. Радлов, С. М. Михоэлс).

Спектакль “Четыре дня”, будучи национальным по форме, является пролетарским по содержанию и может быть легко доступен, близок и понятен любой рабочей аудитории. Он свидетельствует о том, что коллектив ГОСЕТа несет в себе мощную творческую зарядку, которая позволит ему, несмотря на все трудности, стать на новые рельсы» (Б. Розенцвейг).

«ГОСЕТ имеет свои огромные заслуги. И свои ошибки и промахи. Одно неоспоримо: сыграл большую роль в революционизировании еврейского театра. Он с честью выполнил почетную роль могильщика старого, насквозь реакционного, шовинистического еврейского театра. ГОСЕТ был театрам яркой, остро бичующей сатиры. Крепко, с задором, свойственным революционной молодежи, он вздевался над бытом и персонажами уходящего старого местечка.

Богачи, раввины, сионисты, “люди воздуха”, все эти уродливые действующие лица недавних дней прошли на подмостках ГОСЕТа при непрерывном смехе зрительного зала. Тут театр был силен. Он создал свою школу. Сказал свое слово» (Г. Рыклин, Правда. 28.11.31). Допустить мысль, что Михоэлс не знал о рецензии Г. Рыклина, напечатанной в «Правде», — невозможно. Но ведь Г. Рыклин оскорблял не только «людей воздуха», всех этих «уродливых действующих лиц недавних дней» — он надругался над героями Михоэлса, с такой любовью еще недавно им сыгранных, а значит, оскорбил и самого Михоэлса. Читал ли Михоэлс в ту пору уже написанные стихи Михаила Светлова

И если в гробу
Мне придется лежать, —
Я знаю:
Печальной толпою
На кладбище гроб мой
Пойдут провожать
Спасенные мною герои…

{104} Наверное, не знал тогда еще Михоэлс эти стихи, иначе вслед за спектаклем «Четыре дня» не взялся бы за постановку пьесы Нусинова и Добрушина «Спец», герои которой не «пойдут провожать» Михоэлса, ибо их не было в жизни.

Если Добрушин еще в 1929 году «уловил» суть классовой борьбы в стране («Суд идет»), то в 1932 году жизненных материалов уже было вдоволь. Процессы над «вредителями, врагами народа», «шпионами» носили уже массовый характер.

«В этом новом спектакле Михоэлс играл роль инженера Берга, беспартийного советского специалиста, оказавшегося втянутым во вредительскую организацию.

Инженер Берг, интеллигент-индивидуалист, принял советскую власть, так сказать, условно. Он заключил для себя как бы неписанный договор с ней. Он, инженер Берг, не будет мешать советской власти, даже поможет ей своей честной работой, но он требует, чтобы советская власть уважала и не ущемляла его, Берга, индивидуальности. И когда однажды инженеру Бергу показалось, что этот неписанный договор советская власть нарушила, он, полный обиды и возмущения, попадает в давно уже расставленные сети вокруг него контрреволюционной организацией. Всю жизнь считавший себя честным, порядочным, не способным на подлости человеком, а главное — человеком, не вмешивающимся ни в какие политические события, твердо сохраняющим “нейтралитет”, Берг становится вредителем и приходит к полному душевному кризису.

Роль Берга не внесла ничего нового в творчество Михоэлса как актера.

Он играл ее сдержанно, скупо, пожалуй, даже чересчур скупо, как будто хотел подчеркнуть свое стремление освобождать образы на сцене от шелухи формализма, от “игровых приемов”, но без особого взлета вдохновения. И все же роль эта явилась очень значительной вехой на творческом пути Михоэлса. В ней впервые наметилась та тема, которая в течение многих последующих лет будет занимать и волновать Михоэлса-актера, — тема трагического краха мировоззрения, вызванного несоответствием всего образа мыслей и чувств человека объективному миру» (Я. Гринвальд).

Пьеса «Спец» — первая самостоятельная работа Михоэлса-режиссера. Он же — исполнитель главной роли. Его интервью дает некоторое представление о том, чем он жил в эти дни:

«Пьесой “Спец” театр стремится дать спектакль о новой советской интеллигенции. Обычно вопрос об интеллигенции освещался со сценических площадок весьма упрощенно.

Наш театр пытается показать взаимоотношения людей, всю сумму этических и эстетических вопросов, на которых часто спотыкается наша интеллигенция, и раскрыть линию классового расслоения современной советской интеллигенции.

{105} Музыка, цвет, свет, выразительный жест, подчеркнутая мелодика речи, костюмы и грим, пытающиеся максимально подчеркнуть те широкие обобщения, которые дает каждый персонаж, — вот средства, которыми осуществляется в спектакле пьеса» (Вечерняя Москва. 18.01.32).

Был памятен этот спектакль для Михоэлса еще и тем, что роль жены Берга исполняла актриса Евгения Максимовна Левитас.

Как хотелось бы мне опустить в жизнеописании Михоэлса упоминание о Евгении Максимовне Левитас… Или просто написать о ней, как о партнере Михоэлса по сцене… Михоэлс любил Евгению Максимовну, она не была для него «мимолетным явлением». Но святое отношение к понятию «семья», воспитание в хасидских традициях не позволяли Михоэлсу что-то изменить в своем семейном укладе. Он считал, как и все хасиды, что только первый брак — настоящий, ниспосланный судьбой. Жгучая любовь к Евгении Максимовне мучила его, он испытывал постоянно угрызения совести, двойственность положения угнетала его. Извечный вопрос «как быть?» он решить не мог.

Все решила за него жизнь.

4 августа 1932 года умерла жена Михоэлса — Сарра Львовна Кантор. Умерла неожиданно, быстро. Михоэлс с театром находился на гастролях в Одессе. От него долго скрывали состояние здоровья жены, только 31 июля он приехал в Москву. Положение больной, по мнению профессора Е. М. Вовси, было безнадежным. Сарру Львовну госпитализировали, дни и ночи находился с ней в больнице Соломон Михайлович. Он так изменился за эти дни, что когда вернулся из больницы домой (уже после смерти жены), соседи его не узнали: «Это кто, отец Соломона Михайловича?», — спрашивали они. А было тогда Михоэлсу 42 года, его жена не прожила и 32…

Не только любящую жену, не только мать дочерей потерял Михоэлс — со смертью Сарры Львовны ушел большой друг, хранитель прекрасных традиций дома Канторов, хранитель библейского покоя в доме, в который уже врывались 30‑е годы… Михоэлс понимал горечь потери, ее духовную невозместимость.

«После смерти Сарры Львовны, — вспоминает Е. М. Вовси, — Михоэлс читал “запоем” страницы из Библии». Что искал он тогда в этой вечной книге? Может быть строки из книги Руфь:

Не вели покинуть тебя
И не идти за тобой!
Ты пойдешь — и я за тобой пойду.
Где ты заночуешь — там и мой ночлег,
Твой народ — мой народ,
{106} Твои боги — мои боги!
Где ты умрешь — там я умру.
И с тобой погребут!
Да свершит господь по воле своей
И сверх того!
Разлукой нам — одна смерть!
 *(Пер. И. Брагинского)*

Как часто вспоминал он в траурные дни старую Ригу, дом Канторов. Красивую девушку, по которой вздыхали, страдали самые достойные молодые люди. А она из всех не просто предпочла — она выбрала Соломона Вовси.

Как-то к ее отцу пришел очередной сват и сказал: «Вы совсем ослепли, если не видите, за кого отдаете свою красавицу-дочь. Саррочка достойна стать женой самого царя Соломона, а не Шлемы Вовси». Говорят, что в ответ на это реб Кантор рассказал притчу о том, как какой-то юноша буравил скважину в заборе, чтобы увидеть лицо красавицы, жившей за этим забором.

— Зачем ты это делаешь? — спросил отец девушки этого юношу.

— Не проклинай меня, ребе, и не осуждай. Не суждена мне твоя дочь, хочу хоть издали на нее полюбоваться.

Войдя в дом, отец сказал дочери: «Лучше бы тебе, дочь моя, в прах обратиться, чем доставлять красотою своею мученья людям».

— Мои дочери, — продолжил реб Кантор, — страдания людям не доставят. И если моя дочь Саррочка предпочла Шлему Вовси другим, то ей помог сделать выбор сам Бог.

В Писании сказано: «Много званых, но мало избранных». Быть на месте кого-то нельзя, но будь я на месте Саррочки, я предпочел бы только Шлему Вовси! Я слышал многих актеров, но когда Соломон прочел в нашем доме поэму Бялика «Зори», мне навсегда открылась душа этого человека!

Я рос одиноко, и в детстве безлюдном
Любил притаиться, уйти в тишину;
В душе моей жажда о светлом и чудном
Шумела, бродила, подобно вину.
Часами я грезил в углу незаметном
И в око вселенной гляделся мой взор;
Слетались друзья — пошептать о заветном —
И в сердце их голос звучит до сих пор…
 *(Пер. Вл. Жаботинского)*

Дни, проведенные в прекрасном доме Канторов, душу и сердце этого дома — обо всем этом помнил Михоэлс до конца, всю жизнь. Знал он и другое: причиной ранней смерти Сарры {107} Львовны была болезнь почек (следствие травмы, перенесенной еще в детстве). Почему же так мучает чувство вины? Любовь к Евгении Максимовне Левитас? Но знал, чувствовал всегда Михоэлс, что любовь — это лихорадка разума, лихорадка души, лихорадка сердца. Бороться с ней бессмысленно. Он женится на Евгении Максимовне. Дочери поймут его и она поймет дочерей.

12 августа 1932 года Соломон Михайлович вернулся в Одессу, где успешно шли гастроли ГОСЕТа. Его встречала вся труппа, а еще точнее — вся Одесса. Популярность его в Одессе была так велика, что она даже вызвала ревность Утесова. Рассказывают, что Утесов во время спектакля послал ему записку. «Соломон, ты покорил Париж, Вену, Берлин. Одессу оставь мне. В случае отказа встретимся на рапирах около Дюка в субботу вечером. Не целую. Утесов».

Михоэлс был занят на сцене, и «посыльный» передал записку В. Л. Зускину. Зускин нашел повод «поиграть» с Михоэлсом. Прочтя записку, он насмешливо улыбнулся и через две‑три минуты принес посыльному «ответ Михоэлса» Утесову (он сидел в первом ряду). Буквально давясь от смеха, он быстро пошел к выходу. Позже вся Одесса говорила об ответе «Михоэлса»: «Правоверному еврею в субботу работать не положено, тем более со шпагой. “Суббота для человека” — сказано в Писании. Одессу, Леня, я уступаю тебе, одесситок оставляю себе. Целую, Соломон».

Михоэлс, казалось, возвращался к жизни, но какое-то внутреннее беспокойство, близкое к страху, продолжало довлеть над ним. Он боролся с собой, отгоняя страх, ибо знал, что нет в жизни чувства более уничтожающего, чем страх: ему покоряются и сердце, и разум. Но страх, предчувствие новой беды витали над ним. Он реже играл в спектаклях, меньше цитировал успокоительные тексты из Библии.

Страстная любовь к К. М. Левитас не могла погасить чувство вины перед покойной женой. Он понимал, что любовь, страсть приносят страдания невыносимые, но прекрасные! Жить без страстей он не мог, он невольно подчинялся страстям и продолжал казнить себя. (Может быть, действительно, истинные праведники чувствуют себя грешниками?)

Михоэлс был близок к решению жениться на Евгении Максимовне, но случилось непредвиденное, непоправимое: в ночь с 29 на 30 декабря 1932 года, после спектакля, Евгения Максимовна умерла — от инфаркта.

Михоэлс воспринял ее смерть как кару, как возмездие СУДЬБЫ.

Вспоминая позже эти дни, Михоэлс писал:

«В 1932 году в моей жизни было много горя… Я потерял за очень короткий срок несколько близких мне людей. Эти тяжелые {108} утраты настолько выбили меня из колеи, что я стал подумывать вообще бросить сцену.

Выходить на сцену и играть свои старые роли стало для меня невыносимым. В этих ролях были комедийные эпизоды, смешившие весь зрительный зал. Мне же этот смех казался чуждым. Мне было завидно, что люди могут смеяться. Я сам был тогда внутренне лишен этой возможности. Я твердо решил уйти из театра.

Но мои товарищи по театру, желая вернуть мне интерес к жизни и к работе, все чаще и чаще говорили: “Вот Вы сыграете Лира”».

Еще в 1932 году Михоэлс приступил к работе над спектаклем «Мера строгости» по пьесе Давида Бергельсона. «Это означало наш переход к актуальной теме… Я этот спектакль также считаю условным, хотя и неудачным. В нем много творческих неудач… Он образен. Я бы не сказал, что это символика. В работе над советской темой мы очень многое исправили. Но было бы ошибкой думать, что мы советскую тему действительно оформили и нашли смысл спектакля. Одной из причин формализма на театре является драматург. Это должно быть четко сказано» (Михоэлс).

Может быть, поэтому он посягал на самостоятельность даже такого признанного писателя и драматурга, каким был Бергельсон. Пьесу «Мера строгости» совершенствовали вдвоем. (Позже Бергельсон вспоминал: «Соломон Михайлович, дай бог, чтобы мы нашей работой окупили хотя бы кофе и сигареты, затраченные на эту работу»).

А театр продолжал жить своей жизнью. Новые постановки чередовались с прежними. Но если на «Путешествие Вениамина» зритель приходил сам охотно, то на «Четыре дня» и «Спеца» приходилось искать организованного зрителя.

До Михоэлса доходили разговоры о том, что ГОСЕТ потерял себя. И повинен в этом он, Михоэлс. Грановский создал театр, а он, Михоэлс, погубил его. Были мысли уйти из театра, но кому он мог передать его? Михоэлс понимал, что уход его приведет к «местечковому базару» — каждый второй актер мнил себя режиссером, способным возглавить театр. «Мне кажется, что актеры наши в большинстве своем не читают газет, не слушают радио, не видят, что делается за пределами театра. Мои слова и политчтения до них не доходят. Я им объясняю, что до Мольера мы еще не доросли, а Гольдфадена переросли. Так что же нам ставить?» (Из рассказа Э. И. Карчмер)

Отчаяние Михоэлса того времени ощущается в его письме Ф. Н. Каверину:

«Дорогой Федор Николаевич!

Представляю себе ваше изумление, когда на ваше длинное письмо и исключительную товарищескую услугу мне и театру я ответил столь продолжительным молчанием.

{109} Но если бы знали, что на меня сыпались за последнее время неприятности, как из рога изобилия, неприятности как личного порядка, так и по линии театра.

Вы бы, право, меня уже не так осуждали…

А теперь о главном… О “Гребле”. Они повсюду прошли с большим успехом, но не таким, что в Одессе. Пресса, правда, хорошая, но на диспуте в Киеве довольно резко нападали на отдельные части спектакля.

В Харькове, где у Орланда, как у всякого пророка в своем отечестве, много врагов, спектакль вызвал особые споры, нападки и признание — пьеса имела какой-то особый успех.

В антрактах люди ссорились, кричали, некоторых из “писателей”-моапповцев пришлось успокаивать при содействии милиции. На просмотре было все ЦК ВКП (б).

В моем письме перерыв на несколько дней. Я ждал прессы, чтобы вам послать.

В одной рецензии некий Морской (Мирский. — *М. Г*.) покрывает, что называется, матом. Рецензия называется “Ехали да сели на мель…”

Вот, собственно, и все о нас. Могу лишь добавить, что со мной делается что-то необыкновенно скверное. У меня самочувствие самоубийцы, честное слово. Когда озираюсь в своем одиночестве, я все больше убеждаюсь, что Вы для меня сейчас, пожалуй, единственный человек, которого мне жалко потерять.

Единственный из людей театра по-настоящему отличный».

Да уж, «нет пророков в своем отечестве» — такими сокровенными мыслями поделиться в своем театре Михоэлс в то время мог бы, пожалуй, только с Зускиным.

Сезон 1932 – 1933 года был отменен из-за ремонта здания ГОСЕТа. Это было передышкой и спасением. 8 октября 1933 года, к XVI‑летию Октября, пьеса «Мера строгости» была показана зрителям.

«Тематический спектакль Государственного еврейского театра “Мидас Гадин” продолжает линию ряда революционных спектаклей последних лет.

Период, к которому относится действие, исторический фон пьесы во многом сближает ее со “Штормом” Билль-Белоцерковского, обозначившим, как известно, новую веху в развитии советского театра. Близкая “Шторму” по теме пьеса т. Бергельсона не говорит о той меткости мировоззрения…

Первая самостоятельная режиссерская работа т. Михоэлса “Мера строгости” доказывает, что С. М. Михоэлс не только замечательный актер, но и законченный режиссер — изобретательный, талантливый, своеобразный.

Как режиссерская работа “Мидас Гадин” — законченная полифоническая композиция. Михоэлс несомненно столкнулся с трудностями необычайными. Главнейшее — многотемность {110} пьесы; ее рыхлость и плоскостность персонажей, данных автором, объясняемая может быть тем, что этих персонажей много и всем им автор уделяет почти одинаковое внимание, все они проходят сквозь всю пьесу» (Советское искусство. 2.11.33).

«ГОСЕТ избрал другой путь — неутомимых поисков национального по форме, пролетарского по содержанию театрального зрелища.

В плане и специфике своего искусства, воскрешающего приемы игры бродячих еврейских комедиантов, он ставит новые вехи на своем творческом пути. Такой вехой и является спектакль “Мера строгости”» (Я. Гринвальд).

Сезон 1932 – 1933 года… «Работники показывают пример революционной сознательности. Ленинград соревнуется с Москвой — поход театров на заводы.

10600 работников искусства подписались на заем “2797000 рублей”» (Советское искусство. 15.06.32).

Мелькают лозунги: «Смеясь, расставаться с прошлым», «Комедию и сатиру — в арсенал средств зрелищной пропаганды». Газеты сообщают о трудовых успехах советского народа: 10 октября 1932 года пуск Днепрогэса. Группа работников Наркомпроса во главе с В. Э. Мейерхольдом (в нее среди прочих включены В. М. Качалов, Н. А. Обухова, Ирма Яузен, Зинаида Райх) направлены на праздник пуска электростанции. Жизнь, казалось, сделала поворот к лучшему: бесконечно рапортуют вождю о достигнутых успехах рабочие, колхозники, работники искусства. Правда, для «профилактики» появляются и другие материалы (статья «Мейерхольд на чистке», Советское искусство. 2.11.33).

Михоэлс решил поставить в ГОСЕТе веселый спектакль. Предложение о постановке водевиля французского драматурга Эжена Мари Лабиша «Тридцать миллионов Гладиатора» было встречено неодобрительно многими актерами, да и друзья ГОСЕТа не понимали, зачем на сцене еврейского театра ставить французский водевиль.

Но Михоэлс настоял на своем: перед постановкой Лира нужно сыграть пьесу старого доброго Лабиша, пьесу, которая обошла многие театры мира. И поехать на гастроли в Ленинград и Тбилиси.

Летом 1934 года ГОСЕТ гастролировал в Тбилиси.

ГОСЕТ очень любили в Грузии, а актеры театра обожали благодарных грузинских зрителей. Темпераментные тбилисцы и на сей раз восторженно встречали актеров ГОСЕТа, зал не просто устраивал овацию после спектаклей — зрители пели вместе с актерами полюбившиеся мелодии. Тбилисцы так полюбили актеров ГОСЕТа, что встречая их на улице, приветствовали их репликами на идиш.

{111} Соломон Михайлович любил и дружил со многими грузинскими актерами. Каждый день, возвращаясь после утренней репетиции в свой номер в гостинице Михоэлс заставал на столе букет изумительно красивых тбилисских роз. Через несколько дней он сказал Зускину, что хорошо бы тбилисских зрителей переселить в Москву.

Изумительной красоты букеты «вырастали» в номере каждый день. «Цветы незнакомки» — шутя заметил Михоэлс, а потом решил выследить таинственную незнакомку. Как всегда, он попросил Зускина «подыграть» ему. Вениамин Львович закрыл Михоэлса в комнате, а ключ оставил дежурной. «Не прошло и года», как в комнату Михоэлса (он притаился за шкафом) вошла «незнакомка», очень хорошо известная Михоэлсу. Она принесла свежие цветы и с такой любовью творила свою экибану, что Михоэлс не выдержал, вышел из «подполья», и, упав на колени перед «таинственной незнакомкой», со слезами радости и восторга в глазах, взмолился:

Мечта целует прошлого следы,
Халдеи сны плывут передо мной:
Нас души предков — яростны, тверды —
Влекут к Химерам Грузии родной!

Надежды древней медленный напев,
Слова о счастье сгубленном слышны…
Пустыня спит, от зноя онемев,
Проносятся над ней былые сны.

Евфрат и Тигр качали колыбель,
А гроб качают Мтквари и Рион.
Дойдет обет сквозь толщу лет, земель.
Елиазар, восстань из тьмы времен!

— О, Божественная Верико! Все, что было в прошлом и все, что еще будет — ничто в сравнении с этой встречей, — торжественно произнес Соломон Михайлович… Долго еще беседовали они о Т. Табидзе, которого оба любили, об истории грузинского и еврейского народов.

Верико Илларионовна призналась Михоэлсу, что была так наслышана о его внешности, что даже откладывала встречу с ним. Но после первой и такой прекрасной, такой неожиданной встречи, она влюбилась в Михоэлса, и влюбилась так, что боится в этом признаться не только кому-то, но даже самой себе…

Михоэлс и Вероника Анджапаридзе часто встречались, подолгу беседовали. Они вместе гуляли по Тбилиси, посетили Государственный музей евреев Грузии. А когда ГОСЕТ уезжал из Тбилиси, Вероника Илларионовна и Соломон Михайлович под мелодию еврейской народной песни «Дядя Эля» «прошлись» в танце от первого вагона до девятого…

{112} «Как я был счастлив, Вероника, в Тбилиси! Вы вернули меня к жизни» (поездка в Тбилиси, по мнению многих актеров, действительно хорошо повлияла на Михоэлса).

Актеры ГОСЕТа окружили В. И. Анджапаридзе и Михоэлса. Состоялся импровизированный «митинг». Верико Илларионовна поблагодарила актеров ГОСЕТа за истинно большое искусство, которое они показали в Тбилиси.

«А в будущем году Вы непременно приедете к нам, — продолжала Верико. — Грузины и евреи России отметят в 1935 году замечательный юбилей. Когда в 1835 году появилось “Положение о евреях”, не включившее город Тбилиси в число местностей, открытых для евреев, управляющий города возбудил ходатайство об “оставлении на месте водворившихся евреев, особенно тифлисских, т. к. люди сия сколько полезны здесь, столько и необходимы…”

Приезд вашего театра подтвердил правоту слов, написанных 99 лет тому».

А потом, уже прощаясь, Вероника Илларионовна сказала Михоэлсу: «Тбилиси — не просто город. Это — сердце, которое безошибочно чувствует людей. Тбилиси любит Вас, Соломон Михайлович. Существует у нас в Грузии предание о том, что царский наш род Багратионов восходит к библейскому царю Соломону. Теперь я верю, что это так, дорогой Соломон Мудрый. Мы всегда ждем Вас».

С трудом сдерживая слезы, Михоэлс расцеловал Верико Илларионовну и тихо произнес: «Сердце мое, Верико!»

После гастролей в Ленинграде и Тбилиси в конце лета 1934 года ГОСЕТ снова в Москве. Успешно идут «старые» спектакли, готов уже к постановке «Миллионер, дантист и бедняк», премьера которого состоялась 10 ноября 1934 года. Одна из рецензий на этот спектакль называлась «Париж в ГОСЕТе».

«“Париж в ГОСЕТе”. Действительно, музыка Пульвера оказалась столь “французской”, что в сочетании с декорациями художника Лабаса на сцене ГОСЕТа ожил Париж».

«Поставить на московской сцене в Государственном еврейском театре водевиль Лабиша “Миллионер, дантист и бедняк” совсем не так просто, как это может показаться с первого взгляда.

Артистам ГОСЕТ пришлось немало поработать над собой, чтобы освободиться от старой привычной манеры игры. В свое время эта манера обеспечивала им успех, но сейчас имеется опасность, что она превратится в своего рода канон.

Я думаю, что теперешний опыт, при всем своем несовершенстве, явится толчком к дальнейшему развитию и поможет им в работе над классической комедией. Артистам ГОСЕТ, вопреки долголетней привычке, впервые придется “играть вовне”, если так можно выразиться. В этом отношении я нашел {113} самого вдумчивого сотрудника в Михоэлсе, который увлек за собой весь коллектив ГОСЕТ» (Леон Муссинак).

«Вообразим, что старик Лабиш, проснувшись от полувекового сна, приехал в Москву и присутствует в Еврейском театре на спектакле “Миллионер, дантист и бедняк”.

Старый, добрый Лабиш, — он, пожалуй, воскликнул бы: “Я не думал, что сказал так много!”

… Замечательный артист Михоэлс создает из дантиста Гредана образ, не раз соприкасавшийся по своей выразительности с лучшими образами Чаплина…» (Ж.‑Р. Блок, Правда. 21.03.34).

Французский режиссер Леон Муссинак, приглашенный для постановки пьесы, сделал из водевиля настоящую социальную сатирическую комедию.

Михоэлс сыграл в ней роль Гредана.

«Михоэлс отделывает словесную ткань роли. Слова строятся здесь в пышные ряды — как следственная паутина, когда лицемерят и лгут уста, их произносящие… Потрясающая гибкость речи, она как бы вся пронизана мыслью, пронизана эмоцией, пропитана реальностью жизни, точно живое сердце — кровью…» (Красная газета. 11.06.33)

«В Михоэлсе поражает способность перевоплощения. Его актерское дарование разнообразно — от портного Сорокера до дантиста Гредана…» (Труд. 27.11.34).

# **{****114}** Король Лир«Даже это — тоже тщета»

Как уже известно читателю, в начале 30‑х годов трагедии в личной жизни и ситуация в театре, казалось, выбили Михоэлса из колеи, и он стал подумывать о том, чтобы «вообще бросить сцену». Но друзья, товарищи по театру, настойчиво советовали ему приступить к работе над ролью Короля Лира, да и сам Михоэлс часто говорил, что тот, «кто способен все перетерпеть, тому дано на все дерзнуть». Истинный актер, он вернулся на сцену, чтобы сыграть одну из лучших своих ролей, о которой мечтал всю жизнь:

«Сыграть короля Лира было моей давнишней, еще юношеской мечтой. Я учился тогда в реальном училище в Риге. В этом училище большое внимание уделялось изучению мировой литературы. Педагог по литературе часто заставлял нас на уроке вслух читать произведения классиков. Мне он обычно давал стихи. Драматические произведения мы всегда читали по ролям. Когда дошла очередь до “Короля Лира” Шекспира, педагог поручил мне читать роль Лира. Очень хорошо помню, какое впечатление произвела на меня последняя сцена. Она больше всего волновала меня во всей трагедии. Это, очевидно, отразилось на моем чтении, потому что, когда я ее читал, учитель наш прослезился. В этот день я дал себе слово, что если когда-нибудь стану актером, то непременно сыграю короля Лира».

Трагическую и прекрасную историю еврейского народа, опыт собственной жизни привносил Михоэлс в свое творчество. Может быть поэтому такая затаенная печаль была в глазах зрелого Михоэлса — всегда, даже когда он улыбался. До Лира он сыграл десятки различных ролей, и лучшие из созданных им образов были проникнуты трагическим лиризмом с оттенком тонкой сатиры. Несомненно, о своем пути к образу Лира лучше всех написал сам Михоэлс в статье «Моя работа над “Королем Лиром” Шекспира»: «… исходная точка моей концепции трагедии заключалась в том, что король, созвав дочерей, явился к ним с уже заранее обдуманным намерением. Легкость, с какой он отказывается от своей великой власти, привела меня к выводу, что для Лира многие общепризнанные ценности обесценились, что он обрел какое-то новое, философское понимание жизни.

Власть ничто по сравнению с тем, что знает Лир. Еще меньшую ценность представляет для него человек… Просидев на троне столько лет, он поверил в свою избранность, в свою мудрость, {115} решил, что мудрость его превосходит абсолютно все, известное людям, и решил, что может одного себя противопоставить всему свету…» Так понимал и воспринимал Лира Михоэлс. Впрочем, такое понимание имело свои конкретные предпосылки: всю жизнь Михоэлс перечитывал, изучал Софокла, в особенности — «Царя Эдипа» (роль Эдипа он так и не сыграл; уже после гибели Михоэлса И. С. Козловский написал: «И великая горечь возникает при мысли, что не показали мы “Царя Эдипа”»). Трагедия Эдипа явилась для Михоэлса подтверждением его мысли о том, что преступления одного человека могут привести к несчастьям и бедам целого народа. И если возникает такая страшная личность, то не повинен ли в этом народ, общество? В трагедии царя Эдипа Михоэлс усматривал прежде всего конфликт между отдельным человеком и объективными условиями жизни. Разве не то же самое произошло с Лиром? «Я — центр мира. Ничего нет выше меня. Что для меня власть, могущество, сила! Что для меня правда или ложь! Что для меня притворное лицемерие Гонерильи и Реганы, что для меня сдержанная, но истинная любовь Корделии? Все — ничтожно, все — тщетно, истина только в моей мудрости, только моя личность имеет цену…» (Михоэлс).

Он изучил «Короля Лира» в различных русских переводах — Дружинина, Кузмина, Кетчер и Соколовского; сравнивая эти переводы, делал в них очень важные для себя открытия: в переводе Дружинина Лир говорит, что он решил выполнить «свой замысел давнишний», в переводе же Соколовского фраза эта звучит иначе: «Мы решили осуществить наш умысел давнишний». «Это укрепляло меня в убеждении, что Лир, осуществляя свою мысль о разделе государства, действовал по заранее обдуманному плану. Отнестись к его затее как к капризу выжившего из ума старика, затосковавшего по покою, было бы натяжкой, искусственно приписанной Шекспиру» (Михоэлс).

В течение нескольких лет глубоко изучал Михоэлс Шекспира. Итак, к работе над ролью Лира он приступил в очень трудное для себя время. И все же он был любимцем — не баловнем, а любимцем судьбы и, быть может, избранником Богов. Именно в это трагическое для Михоэлса время судьба одарила его новой встречей — с Анастасией Павловной Потоцкой. Она вошла в его мир — неожиданно и до конца дней — как бы из другой галактики. По матери — потомок старинного дворянского рода Воейковых, по отцу — аристократического польского рода Потоцких, Анастасия Павловна выросла в окружении учениц и преподавателей первой московской женской гимназии, основательницей которой была ее мать — Варвара Васильевна Потоцкая, сама преподававшая французскую словесность. В гимназии Потоцкой учились сестры Марина и Анастасия Цветаевы, среди преподавателей был С. В. Рахманинов, {116} частый гость в их доме. В конце 1933 года, когда Михоэлс познакомился с Анастасией Павловной, она была молода и прелестна. Насмешливый взгляд ее умных, необычайно красивых глаз, чарующая улыбка, некрасивые, но удивительно милые черты лица «сводили с ума» многих ее поклонников. Общаясь с лучшей творческой и научной интеллигенцией того времени, она отличалась незаурядным умом, истинной воспитанностью, тонкой женской интуицией, подлинным талантом общения.

«С Михоэлсом я познакомилась “первый раз” в доме у моей кузины в 1933 году, — вспоминала Анастасия Павловна, — но мне казалось, что об этом знакомстве он забыл, а летом 1934 года мы встретились с Соломоном Михайловичем в Ленинграде.

Чудная голубовато-белая ночь. Мы медленно гуляем по Невскому, по набережным Невы. Я знала о недавних трагических событиях в жизни Соломона Михайловича: в течение короткого времени он потерял близких ему людей. Он сказал мне в ту ночь: “Сыграть Лира стало целью моей жизни. Но почему так быстро стало убегать время, вместо того, чтобы оно хоть чуточку приостановилось? Боюсь, не успею… Велят играть в другие игры”.

Мы говорили о любимых писателях, о любимых книгах. “Больше всего в жизни люблю книгу Иова. И не потому, что любил ее Толстой. (Одного этого было бы достаточно!). Люблю Иова! Помнишь, Асенька: Бог дал разрешение Сатане испытать Иова. И на Иова ниспосланы были страшные муки: он потерял богатство, нажитое тяжким, честным трудом; потерял дом, погибли дети. Но Иов не проклял Бога, а лишь разорвал в трауре свои одежды, остригся наголо, и, упав на колени, восклицал:

"Яхве дал, Яхве и взял; да будет имя Яхве благословенно!"

Он же не послушал совета жены — похулить бога. "Неужели доброе мы будем принимать от Бога, а злого не будем принимать?"

А у Шекспира помнишь — "Вот она — великолепная глупость мира! Стоит нам впасть в несчастье, в котором мы чаще всего сами виноваты, и ответственность за катастрофу мы возлагаем на солнце, звезды и луну. Как будто мы становимся негодяями по велению необходимости, дураками — по небесному предначертанию, мерзавцами, ворами и плутами — под давлением небесных сфер, пьяницами, лжецами и развратниками — подчиняясь влиянию планет; и как будто бы все наше зло навязывает нам божественная воля". Странно устроен человек (и во времена Иова, и во времена Шекспира, и сейчас): мы все пытаемся вину перенести на время, в котором живем, на людей, на окружающих, на правителей. А ведь Пушкин так не поступал. Помнишь:

{117} Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу…”

Михоэлс прочел эти строки и оглянулся по сторонам: “Ну и времена! Пушкина в Ленинграде приходится читать с оглядкой!”

— Ты ведь только что читал монолог Эдмунда и не испугался.

— Я уверен — если бы в Англии не было Шекспира, то власть королей так и оставалась бы неограниченной до наших дней…

Мне становилось все более понятным, почему Михоэлс решил сыграть Лира…

— А почему ты не сыграл Гамлета? — спросила я его.

— Не сыграл и уже не сыграю. А не сыграть Лира не могу. В нем так много можно рассказать о прошлом, о настоящем, о будущем. И главное — все о себе.

— А в “Гамлете” разве нельзя?

— В силу, может быть, наивности я поверил обещанию Алексея Михайловича Грановского, который мне к десятилетию обещал роль Гамлета. Я очень много думал тогда о Гамлете. Было время, когда я очень увлекался и ролью Отелло, причем обосновал для себя целый ряд концепций, то есть систем построения этого образа. А Гамлет останется моей вечной любовью, но мое время для исполнения Гамлета уже прошло, я повзрослел и дорос до Лира.

Мне со сцены хочется спросить зрителей: “Разве для того, чтобы познать истину, надо сначала надеть корону, а потом лишиться ее?” И еще: “Если ограничить жизнь лишь тем, что нужно, то жизнь человека сравнится с жизнью скотской. Почему люди этого не хотят понять?”

Он реагировал на неуловимые интонации в голосе актеров, на каждый жест. Я видела это по его глазам, по выражению лица.

Он никого не останавливает, не перебивает. А в перерыве делает подробнейший анализ репетиции, сам играет каждую роль.

Михоэлс помнит наизусть весь текст Лира. Репетиция идет на идиш, а замечания и наставления Михоэлс делает на русском языке.

А когда актеры устали, Михоэлс предложил сделать “литературный перерыв”, во время которого он рассказывал о “Короле Лире”, о Шекспире.

— Начну с конца. Тема черной неблагодарности детей так стара, что в пьесе Шекспира не кажется мне основной.

— А что же, по-вашему, самое основное в пьесе “Король {118} Лир”? — спросил кто-то из актеров.

— Когда в момент величайшего горя Лир восклицает:

Бездомные, нагие горемыки!
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде!

Вот прозренье Лира! Я так много говорю об этом, потому что хочу, чтобы вы не просто играли бы в “Короле Лире” — я хочу, чтобы вы поняли по-настоящему Шекспира, его время. Без этого играть в “Короле Лире” невозможно. Я много раз перечитывал всего Шекспира, но когда читаю “Короля Лира”, душа моя очищается… Я завидую людям, настроение которых не зависит от событий жизни вообще, а только от житейских мелочей. А меня постоянно волнует все вокруг: от невинно осужденных людей до семейных драм в нашем театре. Впитывать в себя столько всего — очень трудно. Мой дед учил меня: от судьбы не уйдешь, поэтому радуйся ее подаркам, а если судьба неблагосклонна — потерпи, не думай о худшем.

Сейчас я счастлив, мне хочется, чтобы эта белая ночь длилась вечно, чтобы она превратилась у нас с тобой в светлую жизнь… И на сердце все же тревога. Порой мне кажется, что я участвую в каком-то злодеянии. Может быть я ищу спасения у Лира? Так часто меня преследуют его слова: “Чтоб мир переменился иль погиб”.

“Календарь моих ролей — календарь моей жизни!” — шутя или серьезно говорил Михоэлс. Жизнь его вела к Лиру. Может быть потому, что “трагедия Лира — в банкротстве его прежней идеологии, лживой, застойной, феодальной, и в мучительном обретении новой, более прогрессивной и верной идеологии”. А, может быть потому, что “Лир в состоянии безумия постигает истину?”»

Что еще вело Михоэлса к Лиру? На этот вопрос мы едва ли ответим. Может быть, поставить вопрос по-иному: мог ли Михоэлс не сыграть Лира?

Если в 1928 году Михоэлс еще не мог выбирать спектакли (или даже роли) для себя, то в 1934 году, когда в театре приступили к постановке «Короля Лира», от него зависело многое, если не все… Он мог настоять на постановке любой пьесы Шекспира, и актерам казалось, что это будет «Ричард III». Но роль Ричарда, как Гамлета и Отелло, Михоэлс отложил на потом. А Лира отложить не мог. И, думая о роли Лира, Михоэлс сказал: «Мне лично казалось, что трагедия Лира — это трагедия обанкротившейся ложной идеологии…» И это в 1934 году!

{119} «Белая ленинградская ночь незаметно перешла в светлое солнечное утро. Выпив кофе в подвальчике на Невском, я пошла с Соломоном Михайловичем на репетицию “Лира” (репетиции проходили, если мне не изменяет память, в зале дома Санпросвета, недалеко от гостиницы “Европейская”).

С. Э. Радлова в то утро не было. Соломон Михайлович сидел за столиком у окна. Подперев лоб руками, он смотрел куда-то вдаль и, казалось, не имел отношения к происходящему на сцене.

Но это только казалось…

А теперь продолжу “с начала”:

Пусть не покажется вам это пустыми словами, когда я говорю о безбрежной, о глубокой, о бездонной пучине, когда сравниваю Шекспира с океаном. Нужно сознаться: кто подходил к Шекспиру чисто созерцательно, тот этого понять не может. Только тот, кто остается с ним лицом к лицу, тот, кто должен взвалить на плечи тяжесть всех страстей человеческих, которые задевает Шекспир, тот, кто встречается лицом к лицу с текстом, с его образами, испытывает приблизительно то, что испытывает парашютист, бросаясь сверху вниз на девять километров, или водолаз, опускающийся на самое дно морское, на много километров вглубь.

Я буду говорить о том, что мне больше всего знакомо, — о “Короле Лире”, хотя коснусь и других его произведений.

История толкования Лира. “Король Лир” — сюжетно не оригинальный вымысел Шекспира. Во-первых, мы знаем знаменитую английскую народную сказку, старинную и очень простую. Сказка повествует о том, что жил‑был король. У короля было три дочери. Однажды он призвал дочерей и попросил их, чтобы они ему сказали, как они его любят. Одна дочь угодила комплиментом, вторая дочь угодила страстной речью, а третья дочь просто сказала: “Люблю тебя, как соль”. Король рассвирепел и прогнал эту дочь.

Дальше в народной сказке говорится о том, что наступил соляной голод, и только тогда король догадался, насколько младшая дочь любила его.

Это очень простая сказка, в ней нет никакой особой поэзии, в ней народ пытался высказать некую мудрость, эмпирическую и неглубокую, но ценную.

Этим сюжетом воспользовались драматурги. “Королю Лиру” предшествовало и другое произведение — “Горбодук”. Оно было построено на несколько иной сюжетной канве (там королевство делилось между двумя сыновьями) — пьеса содержала поучение королям, как управлять государством. Это было произведение политико-дидактического характера.

Итак, Шекспир не явился в этом отношении новатором, сюжет уже был известен.

{120} Я вам рассказал что-то о Короле Лире, а говорить о Шекспире и его творчестве можно бесконечно…

— Скажите, Соломон Михайлович, а правда, что Шекспира вообще не было на свете? — спросил кто-то из молодых актеров.

— Сколько Вам лет, молодой человек?

— 23!

— А сколько у Вас детей?

— Я еще не женат.

— А Шекспир женился в 18‑летнем возрасте, а когда ему был 21 год, у него было уже трое детей, не в пример Вам.

А теперь я хочу спросить вас: Вы любите “Песнь песней”?

— Очень, очень.

— Я не уверен, был ли автором этой великой книги мой предок Соломон Мудрый, но для меня важно, что “Песнь песней” мне хочется читать всю жизнь.

И Михоэлс вдохновенно продолжил свой рассказ о Шекспире. Познания его жизни и творчества Шекспира вызывали восхищение. Михоэлс рассказал об эпохе Шекспира, о жизни в Елизаветинской Англии, об эпохе заката феодализма и наступлении новой исторической эпохи.

Помню его последние слова: “Меня, в отличие от Геторна или Марка Твена, не волнует, кто был истинным автором "Гамлета" и "Короля Лира" — я счастлив, что эти Книги существуют на свете, и они современнее многих книг, написанных нашими писателями вчера и сегодня. Даже если слова "Книга дороже мне престола" тоже приписывали Шекспиру, они волнуют меня, независимо от их автора. Великие слова, книги, песни не стареют. Мысли Гамлета, Лира волнуют мое сердце сегодня. Сила Шекспира, по-моему, в том, что прошлое он сделал настоящим и будущим.

Я так много говорю об этом потому, что хочу, чтобы вы не просто играли в "Короле Лире", я хочу, чтобы вы полюбили по-настоящему Шекспира, его трагедии, комедии и сонеты. Многие сонеты Шекспира дополняют, разъясняют его трагедии. Послушайте:

Я жизнью утомлен, и смерть — моя мечта.
Что вижу я кругом? Насмешками покрыта,
Проголодалась честь, в изгнанье правота,
Корысть — прославлена, неправда — знаменита.

Где добродетели святая красота?
Пошла в распутный дом, ей нет иного сбыта!..
А сила где была последняя — и та
Среди слепой грозы параличом разбита.

{121} Искусство сметено со сцены помелом,
Безумье кафедрой владеет. Праздник адский!
Добро ограблено разбойнически злом,

На истину давно надет колпак дурацкий.
Хотел бы умереть, но друга моего
Мне в этом мире жаль оставить одного.
 *(перевод В. Бенедиктова)*

Может быть, прочитав этот сонет, мы с вами лучше поймем и Лира, и Шекспира, и его время, и тогда вы сумеете по-иному сыграть.

Каждый настоящий актер — поэт, он творит свои поэтические миры, в которых отражается наша действительность”.

— Вот уже целый час слушаю Вас, почтенный Соломон Михайлович! Вы самый знающий шекспировед из всех, которых я знавал, — сказал С. Э. Радлов. — Я при всей занятости не приостановил Ваш чудесный урок и для актеров, и для меня — не только из-за истинного к Вам уважения — уверен, что Ваш урок важнее моих репетиций!

После “репетиции” мы с Соломоном Михайловичем пошли пообедать в “Асторию”.

— Я сегодня так счастлив! Ты, Шекспир и Ленинград в один день!

— В течение суток, — шутя заметила я. — Это были самые прекрасные часы всей моей жизни.

— Ты знаешь, я забыл сказать актерам самое главное, без этого им не понять Лира: он стал жертвой своей самоуверенности. И главный герой всех событий в истории — Время — разрушило иллюзии Лира. Я где-то выписал слова Блока о Лире.

“Должно быть, в жизни самого Шекспира, в жизни елизаветинской Англии, в жизни всего мира, быть может, была в начале XVII столетия какая-то мрачная полоса. Она заставила гений поэта вспомнить об отдаленном веке, о времени темном, не освещенном лучами надежды, не согретом сладкими слезами и молодым смехом. Слезы в трагедии — горькие, смех — старый, а не молодой… Шекспир передал нам это воспоминание, как может передать только гений, он нигде и ни в чем не нарушил своего горького замысла”.

Я убедилась в тот день, что не сыграть Лира Михоэлс не мог. Вечером того же дня я уехала в Москву. Вскоре я поняла, что “шекспировские сутки”, проведенные с ним в Ленинграде, изменили всю мою жизнь. Я была “без ума” от Михоэлса, ждала возвращения театра в Москву, ходила на вокзал, встречала поезда. Соломон Михайлович писал мне письма. Я их перечитывала много раз, запоминала наизусть: “Астка, Асенька, Асик, Асточка. Начинается на "А" и так же является {122} для меня моей жизни началом начал… сердцем моим. Когда я произношу твое имя, в груди становится полнее, до тесноты спирает все и дает могучее ощущение моего богатства, силы, власти. Астка. Это утро, первое пробуждение. Это день, родивший новую мысль, это — вечер с его первых сумерек до густого мрака мерцающего неба, когда позволено мечтать и освобождать воображение. Это — ночь, моя ночь с прерывистым сном, где воображение обрабатывает явь, а явь — сон — это Астка… И тело твое мудро, как твой свежий высокий и светлый ум. И все же Ты — то, чем дышу, чем живу, чего хочу и чего никогда никому не отдам. Аська — и для тебя эти странички, хотя их у меня гораздо, неизмеримо больше…” Каждый день разлуки с Михоэлсом длился для меня бесконечно. Наконец, в середине августа 1924 года мы снова встретились. Верили, что навсегда…

На спектакли ГОСЕТа я ходила почти каждый вечер, после спектаклей мы пешком шли домой (в то время мы жили уже на Тверском) и ночи напролет принимали гостей. Наш дом превратился в ночной “клуб актеров”. Качалов и Андроников, Москвин и Русланова, Климов и Тарханов бывали нашими гостями.

Мы весело и шумно встречали старый Новый 1935 год. Помню, В. В. Качалов пришел во втором часу ночи, после спектакля и очередных гостей:

— Я поднимаю тост за успех Соломона Михайловича; этот год станет самым знаменательным в вашей артистической жизни. Вы сыграете Лира, и сыграете его по-настоящему. Уж очень нужен сейчас “Король Лир”, настало его время…»

«Настало его время»… Январь 1935‑го… Газеты полны сообщений о трудовых успехах советского народа. Народ с энтузиазмом выполняет решения XVII съезда ВКП (б) — съезда победителей.

А в памяти еще свежи события 1934 года — Первый съезд писателей, приветствие Сталину:

«Этот исторический день мы начинаем с приветствия Вам, дорогой Иосиф Виссарионович, нашему учителю и другу.

Вам, лучшему ученику Ленина, верному и стойкому продолжателю его дела, мы хотели бы сказать все самые душевные слова, которые только существуют на языках народов Союза.

Имя Ваше стало символом величия, простоты, силы и постоянства, объединения в то единое и цельное, что характеризует тип и характер большевика.

Дорогой Иосиф Виссарионович, примите наши приветствия, полные любви и уважения, как к большевику и человеку, который с гениальной прозорливостью ведет коммунистическую партию и пролетариат СССР и всего мира к последней и окончательной победе.

{123} Да здравствует класс, Вас родивший, и партия, воспитавшая Вас для счастья трудящихся всего мира…»

Писатели, художники, актеры все более активно вовлекаются в политическую жизнь страны. 23 февраля 1934 года газеты публикуют слова Сталина: «Мы стоим за мир и отстаиваем дело мира. Но мы не боимся угроз и готовы ответить ударом на удар поджигателей войны». В это же время в печати появляется обращение деятелей советского искусства: «Мы с вами, рабочие Австрии!», под которым — наряду с Немировичем-Данченко, Мейерхольдом, Книппер-Чеховой и другими — подписались также Михоэлс, Зускин, Пульвер (ГОСЕТ идет в гору!).

На тост Качалова в ту новогоднюю ночь, Михоэлс, по воспоминаниям Анастасии Павловны, ответил так:

— А мне, дорогой Василий Иванович, пока видится в наших днях время Макбета, а какие настанут времена — Лира или Ричарда III — еще посмотрим! Играть сейчас Шекспира — страшновато…

До премьеры оставалось меньше месяца. Качалов, видимо ощутив какую-то «робость» Михоэлса перед грандиозной ролью, весь тот вечер проговорил с ним о Лире. «Послушай, Соломон (на “ты” Василий Иванович обращался крайне редко), не дури! Ты обязан сыграть Лира. А сколько трудов позади! Да не только в этом дело, Соломон, не то мы теряли. Но признайся всем нам: ты можешь не сыграть Лира? Кого боишься? Может, Россов тебя испугал? (Н. П. Россов — трагедийный актер, однажды, встретив Михоэлса, сказал ему: “Вам, с вашим ростом и вашими данными играть Лира?! Да вы спятили, Михоэлс! Играйте своего Шимеле Сорокера и Вениамина! Но не Лира!”) Так вот, Соломон, — продолжал Качалов, пронизывая Михоэлса взглядом, — и мне Россов не разрешал играть Гамлета, но я ведь сыграл! Да и Николая I я играл, а ты боишься сыграть Лира!» «После таких речей, — ответил Михоэлс, — не сыграть Лира не могу. Но учтите, Василий Иванович, это будет моя последняя роль на сцене!»

И Михоэлс 5 февраля 1935 года сыграл Лира. Премьера, на которой были маршал Тухачевский, Карл Радек, потрясла театральную Москву.

«Мы горячо приветствует… замечательного мастера Михоэлса, режиссера Радлова с этой большой победой, мы приветствуем также то, что лучшие московские актеры собираются совместно посмотреть и продискутировать спектакль, чтобы учиться у своих еврейских коллег» (Карл Радек).

«Своей игрой Михоэлс оправдал мою юношескую любовь к “Лиру”, дав в этом образе сочетание легкости и глубины» (О. Пыжова).

«“Король Лир” в ГОСЕТ — выдающееся событие в театральной жизни. Несмотря на незнание языка, я полностью {124} ощутил страсти и гармонию мыслей шекспировских персонажей.

Я необычайно рад за еврейский театр и его актеров. В постановке классической пьесы они полностью преодолели национальную ограниченность. На этом спектакле я ощутил такую трепетность исполнения, какая бывает у актера только в юношескую пору его творчества.

Михоэлс больше всего понравился мне в III действии, сцене воображаемого разговора с дочерью. Смена состояний, переход от одного состояния к другому были сделаны изумительно» (Д. Орлов, заслуженный артист республики).

«Спектакль “Король Лир” в ГОСЕТ показал огромные возможности этого театра. Прежде всего нужно отметить четкость актерского исполнения и большую культуру речи.

Театр впервые выступает с классическим репертуаром. Однако спектакль целиком выдержан в старых классических тонах, на которых я воспитана. Поразила меня удивительная ритмичность спектакля, — согласованность с музыкой не только движения, но и речи.

Из актеров мне больше всего понравились Михоэлс (в роли короля Лира), Зускин (в роли Шута) и Финкелькраут (в роли Кента). И прежде всего Михоэлс. Его влияние чувствуется на всем спектакле» (Е. Турчанинова, заслуженная артистка республики).

«Он создал глубокий, философский, художественный образ Лира… С огромным мастерством раскрыл Михоэлс не только внутренний мир Короля, но и характерные особенности всего того мира, в котором жил и погиб величественный слепец. Какие глубокие мысли окрыляли эту работу артиста! Какой волнительный, напряженный путь философских поисков!» (Н. Охлопков).

«Спектакль явился великой победой Еврейского театра с Михоэлсом и Зускиным во главе. Мы не говорим о других актерах, — почти все были на высоте своих задач, но Михоэлс вошел в ряд крупнейших актеров мира» (Карл Радек).

«Я видел в Московском государственном еврейском театре превосходную постановку “Короля Лира”, с крупным артистом Михоэлсом в главной роли и с замечательным шутом Зускиным, — постановку, блестяще инсценированную, с чудесными декорациями» (Л. Фейхтвангер).

«Я помню великого артиста Соломона Михоэлса по моему первому посещению Москвы в 1934 году. Я помню, конечно, его великий спектакль “Король Лир” Шекспира. Я думал о нем, как о появлении в России нового Ира Олдриджа — великого американского актера, негра по происхождению, исполнявшего эту же роль в середине XIX века» (П. Робсон).

Сдержанный в оценках Гордон Крэг, посмотрев весной 1935 года «Король Лир», писал о спектакле:

{125} «… Подлинной неожиданностью, без всякого преувеличения — потрясением оказался для меня “Король Лир”! Должен сказать, что эта пьеса является наиболее близкой и любимой мною из всего шекспировского репертуара. Поэтому я шел в театр на спектакль с нескрываемым недоверием. Я даже предупредил Михоэлса, чтобы мне было оставлено такое место в театре, с которого я мог бы подняться и уйти, когда мне это заблагорассудится. Но вот я в партере. Я понял сокровенный трагический смысл жеста рук актера Михоэлса во второй сцене первого акта, и я понял также, что с такого спектакля уходить нельзя. Со времен моего учителя, великого Ирвинга, я не запомню такого актерского исполнения, которое потрясло бы меня так глубоко до основания, как Михоэлс своим исполнением Лира. Я не умею и не люблю говорить комплиментов даже там, где имею для этого достаточные основания.

Но какие бы похвалы не были сформулированы по адресу актера Михоэлса, это не будет преувеличением. Теперь мне ясно, почему в Англии нет настоящего Шекспира на театре. Потому, что там нет такого актера, как Михоэлс» (Советское искусство. 05.04.35).

Это все Михоэлс прочел, услышал уже после премьеры, а до нее?

Даже люди, высоко ценившие талант Михоэлса, сомневались:

«Когда Михоэлс говорил мне о своем намерении играть “Короля Лира”, я отнесся к этому очень скептически. Я боялся, что эта драма Шекспира, являющаяся не только хронологически одной из последних его пьес, но и венцом его художественной мощи, не дойдет до массового зрителя, как не дошла бы, быть может, “Антигона” Софокла» (Карл Радек).

Радек был не одинок в своих опасениях: к моменту начала работы над постановкой «Короля Лира» никто из актеров ГОСЕТа не поддерживал Михоэлса в его начинании, полагая и высказывая вслух, что Шекспир — не для еврейского театра. Но Соломон Михайлович оставался тверд в своих намерениях. Он рассказывал А. Дейчу: «На очереди “Король Лир”. Я уже не могу без него. Но в театре — все против меня, даже Зускин: боятся провала, говорят, что это не наше дело, что надо питаться национальным репертуаром. Сегодня мне удалось сломить упорство. Я убедил их, что “Король Лир” — это, собственно говоря, библейская притча о разделе государства в вопросах и ответах».

«8 марта 1934 года Соломон Михайлович поздравил нас с праздником и шутя заметил: мужчины должны дарить женщинам счастье, — рассказала мне Э. И. Карчмер, — а счастье для истинной актрисы — сыграть в “Короле Лире”. “Сопротивлению” нашему пришел конец. Первой “сдалась” Берковская (жена Зускина), за ней С. Д. Ротбаум, она, со свойственным {126} ей юмором, сказала: “Если в спектакле нет роли жены Лира, то я сыграю его старшую дочь…”

Одна за другой актрисы Минкова, Розина. Ицхоки согласились участвовать в спектакле.

— Ну, теперь я уверен — мы поставим “Короля Лира” на сцене ГОСЕТа. Если мужчины наши не с нами, то мы их заменим другими.

— Кто Вам сказал, Соломон Михайлович, что мы не хотим играть в “Лире”? Я всю жизнь мечтал о роли графа Кента, — сказал М. Штейман. — Просто чуточку боялся…

Гертнер, Шехтер, Гукайло дружно скандировали: “Лир в ГОСЕТе!”

В глазах Михоэлса просияла улыбка победителя…

— Первая читка “Короля Лира” завтра в фойе в 10 утра…»

О распределении ролей он думал уже давно.

«Ротбаум — актриса, в прошлом получившая образование у Рейнгардта. Она усвоила в школе Рейнгардта одно из наименее выгодных направлений, в котором все внимание актера было обращено на произношение слова… Ротбаум, сохраняя полную неподвижность рук, все время делает усиленные движения головой, стремясь как бы подчеркнуть смысловую сторону слова.

Но именно в трагедии Шекспира эта сдержанность жеста может создать некую монументальность и с особой силой раскроет в образе Гонерильи ее надменность и то особое, циничное равновесие, с которым Гонерилья мучила своего отца.

Если бы образу Гонерильи придать подвижность, он сразу стал бы суетливым и мелким. Таким образом, дефект обычной манеры актрисы даст здесь некоторую прибыль.

Гертнер — актер одаренный, хотя внешние данные у него небогатые. У Гертнера несколько глухой голос, посредственная музыкальность, чисто внешнее чувство ритма… Все, что он знает, он постиг “в порядке самообразования”. Знает он довольно много, хотя его знания довольно эмпиричны, разрозненны: как и большинство актеров нашего театра, Гертнер относится к людям пассивной мысли. У него нет способности к обобщению…»

Но в том-то и заключалось искусство режиссера-педагога Михоэлса, что даже слабости актеров он перевоплощал в достоинства… «Есть у Эдгара такие слова:

Я ленив, как свинья,
Я хитер, как лиса,
Я зол, как пес.

Задача Гертнера-Эдгара разыграть притворное безумие. Гертнер при слове “свинья” — хрюкает, при слове “лиса” — ловко {127} переворачивается, иллюстрируя движением хитрость, “извилистость лисы”, а при слове “собака” — начинает лаять.

Но парадокс заключается в том, что в роли Эдгара этот прием оказался более уместным и удачным».

В статье «Моя работа над “Королем Лиром” Шекспира» Михоэлс подробно рассказывает о своей работе со многими актерами.

«… Особняком в этой нашей работе над Шекспиром стоит Зускин — актер с исключительно ярким дарованием. Природа дала ему бесконечно много…

В творчестве Зускина преобладающее значение всегда имеет не разум, а интуиция. Внутренний мир, мир чувствований и ощущений играет для него решающую роль. И именно это качество очень часто делает его искусство чрезвычайно народным… Первое, что он замечает в человеке, это то, что в нем трогательно. Второе — то, что в человеке смешно и что делает его живым. Смешное, пожалуй, по мнению Зускина, отличает живого человека от мертвого. Вообще чувство юмора чрезвычайно сильно в Зускине, но его юмор почти всегда окрашен в лирические тона. Он редко прибегает к острому оружию сатиры. Это происходит не потому, что Зускин обладает большой терпимостью по отношению к человеку вообще. Будучи актером с головы до ног, он социальное всегда персонифицирует. На месте явлений, абстрактной идеи у него всегда вырастает конкретный образ человека. Часто это человек очень маленький, с ограниченными требованиями и крошечными целями. А для обрисовки такого человека пользоваться огнем сатиры было бы так же неуместно, как стрелять из пушек по воробьям. Вполне достаточно здесь довольствоваться уютным игрушечным “пугачом” юмора.

В беседе с Радловым Зускин очень часто останавливался на вопросе о национальном колорите Шута — в этом образе он хотел подчеркнуть национальные еврейские черты. Для Зускина такое желание было более чем естественно, ибо лучше всего он знал еврейскую среду. Самые острые, самые важные впечатления он вынес из своего детства — из своего родного города, из родной семьи.

Сергей Эрнестович Радлов считал, что Шут должен создавать двойное впечатление. Это должен быть не только английский шут, лучше всего сделать его английско-еврейским шутом. На том и порешили» (Михоэлс).

Работать с Радловым актерам ГОСЕТа было интересно и привычно, но путь театра к Радлову на сей раз был длинным и сложным.

Михоэлс когда-то думал поставить этот спектакль вместе с Лесем Курбасом, но судьбе, видимо, это было не угодно. Первым за постановку Лира в ГОСЕТе взялся Волконский. В его мыслях о Лире было немало интересного. Он первым {128} предположил, что Лир, деля государство на части, экспериментирует. Лир так велик в своих деяниях, что может себе позволить и это. (Эта мысль Волконского импонировала Михоэлсу, он считал, что существует параллель между судьбой Лира и Толстого).

Вслед за Волконским за постановку «Короля Лира» взялся опытный немецкий режиссер Эрвин Пискатор. Он хотел перенести действие пьесы в Палестину, в далекие библейские времена. Михоэлс сам сближал историю Лира с библейской историей, «но насилия над пьесой» Шекспира он не допускал даже в мыслях, и переговоры с Пискатором он прервал после второй встречи.

Михоэлс допускал, что с Радловым ему будет работать непросто: во-первых, Радлов жил в Ленинграде, что усложняло проведение репетиций; во-вторых Радлов, очевидно, не представлял тех трудностей, которые могли возникнуть в процессе работы. Он не предвидел, как трудно будет работать над «Лиром» труппе, никогда раньше не прикасавшейся к Шекспиру, и какую сложную работу нужно будет проделать, чтобы поставить Шекспира на еврейском языке.

Но главная опасность заключалась не в том, что Радлов в начале работы недооценил все трудности, которые предстояло преодолеть, и даже не в том, что он не отнесся сразу же к этой постановке как к большой и серьезной творческой задаче. «В процессе работы серьезность задачи сама по себе обнаружилась. Более серьезная опасность заключалась в том, что в трактовке “Короля Лира” мы с Радловым находились на разных позициях».

(После выступления Михоэлса в Коммунистической академии, в котором он изложил свою концепцию постановки «Короля Лира», Радлов написал Михоэлсу письмо и в нем, в частности, сообщал: «Чувствую, что мы расходимся настолько глубоко и ты выступаешь настолько самостоятельно, что мне не придется, очевидно, работать…»).

«Письмо С. Э. Радлова было написано резко и определенно». Но Михоэлс, памятуя «лучше с умным потерять…», ответил Сергею Эрнестовичу, что расставаться с ним он не хочет и не собирается.

«Перед тем, как окончательно решить вопрос о постановке “Лира” в нашем театре, я прочел множество книг и статей о Шекспире вообще и о “Короле Лире” в частности…

И пусть не покажется удивительным, если я признаюсь, что на специальное изучение Лира, на аналитическую и синтетическую работу мысли мною было потрачено свыше года. Но эта работа была отнюдь не только рациональной.

Серьезным препятствием для меня было незнание английского языка. Оно сделало для меня недоступным изучение Лира в подлиннике. Специально изучить английский язык я {129} не мог. Для этого потребовалось бы слишком много времени. Поверхностное же, формальное знание языка не дало бы мне настоящего представления о произведении…» (Михоэлс).

Казалось продумано все: концепция спектакля, состав актеров. С. Э. Радлов приступил к репетициям. Но… «должен заметить, что, приступая к работе над образом Лира, я испытывал огромное недоверие к своим физическим данным. Обладая низким ростом, я не мог передать образ королевского величия ни при помощи гордо поднятой головы, ни при помощи монументально-величавых движений».

Творческие муки, колебания, размышления изводили душу Михоэлса, порой наступало отчаяние. В такие минуты художник театра Александр Григорьевич Тышлер незаметно подходил к Михоэлсу: «Понимаешь, Миха, когда я рисую тебя, я просто учусь, я становлюсь как художник лучше, я лучше рисую, я очень много приобретаю»… После такого совершенно искреннего признания Михоэлс с улыбкой и глубоким вздохом усаживался…

«Споров с Тышлером в процессе работы было очень много. Он относится к разряду тех художников, которые больше всего доверяют своему, правда чрезвычайно изощренному, но и чрезвычайно субъективному внутреннему ощущению. Пьесу он, очевидно, прочитывает только один раз и затем всецело отдается первому впечатлению. Мне кажется, что при чтении он в пьесе даже не видит слов… Сразу перед ним возникает сценический объем, он как бы читает пространство.

… Первый эскизный набросок декораций к “Королю Лиру”, принесенный Тышлером, был чрезвычайно похож на его же эскиз к “Ричарду III”, появившийся в печати значительно позже. Очевидно, и в “Лире”, и в “Ричарде III” (работал он над этими трагедиями одновременно) Тышлер видел главным образом “Шекспира вообще”. Набросок напоминал нечто чрезвычайно далекое от нас, нечто легендарно-сказочное. Но где-то и в чем-то набросок этот перекликался с тем, что я продумал и что было мне близко…

Должен признаться, что эскиз этот в одинаковой мере озадачил меня и Радлова. Устремления Сергея Эрнестовича и мои в конце концов были различны только в понимании: проблематики трагедии. Но мы с Радловым уверенно сходились в желании создать спектакль глубоко реалистический. Эскиз Тышлера никак не соответствовал этому намерению. Настолько не соответствовал, что это могло повлечь за собой разрыв между театром и художником.

Когда Тышлер спросил Радлова, что именно, по мнению режиссера, должно стать лейтмотивом оформления спектакля, Сергей Эрнестович уверенно и твердо сказал, что для него главное — это ворота замка, закрывающиеся перед Лиром» (Михоэлс).

{130} Были, естественно, расхождения между Михоэлсом и Тышлером, как это всегда бывает между людьми высокого таланта, но в итоге «Король Лир» в ГОСЕТе немыслим без декораций, без костюмов Тышлера. (Да только ли «Король Лир», для решения которого Тышлер, по собственному признанию, мобилизовал весь свой творческий потенциал. Михоэлс и Тышлер проработали вместе больше 10 лет, их творческий союз не был случайным. Александра Григорьевича он не побоялся пригласить в театр сразу после выхода в свет печально знаменитой книги О. Бескина «Формализм в живописи»).

Тышлеру «всегда казалось, что он (Михоэлс. — *М. Г*.) репетирует слишком долго», и когда терпение Александра Григорьевича иссякало, он «посылал ему записку без слов с изображением папиросы с крылышками».

Перевод «Короля Лира» Михоэлс предложил выполнить Самуилу Галкину. Это решение вызвало немало суждений — ведь еще совсем недавно находились еврейские «литературоведы», которые считали библейское начало в его поэзии явлением реакционным. Достойна отповедь, данная Михоэлсом по этому поводу: «Наивно было думать, что Галкин — поэт реакционный по той причине, что в его творчестве находят свое продолжение лучшие традиции еврейской литературы. Это свойство его таланта я считал необычайно ценным для перевода “Короля Лира”».

Следует заметить, что Галкин осуществил свой перевод на идиш с имеющихся русских переводов, но ему своими советами помог С. Э. Радлов, который к тому времени «уже неплохо справлялся с еврейским языком… Радлов очень быстро и умело ориентировался в тексте и неоднократно подсказывал переводчику пути использования тех или иных очень характерных для Шекспира приемов» (Михоэлс).

«… стиль Галкина-поэта оказался удивительно соответствующим стилю шекспировской трагедии. Особенно удалась Галкину та сцена, где Лир произносит проклятия. Эти проклятия по форме перекликаются с разделом Библии, который называется по-древнееврейски “Той‑хо‑хо” и в, котором перечисляются проклятия, адресованные вероотступникам.

Лир, в чем-то, безусловно, напоминающий Иова, извергает проклятия, обобщенность и образность которых удивительно напоминают “Той‑хо‑хо”.

Большую пользу принесла мне, как актеру, и работа с композитором (Л. М. Пульвером — *М. Г*.).

Основные музыкальные моменты спектакля — это охотничьи рожки, фанфары, церемониальный марш, музыка поединка, музыка погони за Эдгаром, песенка шута, упомянутая в тексте, музыка, звучащая во время пробуждения Лира. У Шекспира есть тут специальная реплика в сторону оркестра. {131} “Снова играй”, — говорит врач, ожидая с минуты на минуту пробуждения короля.

Я был убежден, что звуковая и шумовая имитация бури будет противоречить стилю всего нашего спектакля. Для меня сцена бури является высшим моментом философского прозрения Лира, высшей точкой трагедии. Мне казалось, что шумовая имитация дождя, грома, а также световые эффекты молнии отвлекут зрителей, помешают им воспринять центральную идею этой сцены. Что же касается музыкального “изображения” бури, то поначалу я склонен был на это пойти, но потом решил, что Шекспиру подобные приемы в принципе чужды. Возможно, я и ошибался.

Настоящая буря разыгрывается лишь в воображении Лира, который страстно взывает к ветру, мечтает, чтобы ветер все смел на своем пути, чтобы дождь затопил всю землю, чтобы в бурных потоках погибло самое зло» (Михоэлс).

О «Лире», поставленном и сыгранном Михоэлсом, написано много. Сохранились кинофрагменты, рецензии, воспоминания зрителей. Все сошлись во мнении, что такого Лира, такой концепции спектакля еще не было:

«Под звуки церемониального марша торжественно шествуют придворные. Когда все собираются, музыка замолкает. И тогда в полной тишине, откуда-то сбоку, незаметно появляется старый король. Съежившись, запахнувшись в мантию, как в простой плащ, Лир скромно направляется к трону. Он идет, ни на кого не глядя, погруженный в свои думы. Подойдя к трону, замечает взобравшегося туда Шута, ласково берет его за ухо и стаскивает вниз. Только после этого король поднимает глаза и обводит взглядом склоненные головы придворных. Наконец, видно его лицо, отрешенное и ласковое, лицо самоуверенного пророка и скептического философа. Тут кончался придворный церемониал и начиналась притча…

Сев на трон, король начинает пересчитывать собравшихся, по-хозяйски тыча в каждого пальцем. Кого-то он пропустил, и счет начинается снова.

Лир безуспешно ищет глазами Корделию и неожиданно находит ее, спрятавшуюся за спинкой трона. Тогда раздается интимный, добрый старческий смешок.

Мудрый и проницательный Лир настолько убежден в абсолютном превосходстве над окружающими, что может позволить себе пренебречь торжественными эффектами. Впрочем, иногда старый король принимает величественные позы, но для того только, чтобы их спародировать, показать, как мало придает им значения…

… Безучастным михоэлсовский Лир перестает быть, когда очередь доходит до Корделии. Его руки становятся мягкими и ласковыми; он снимает с головы корону и протягивает ее любимой дочери. Но Корделия оказывается скупой на слова. Тогда {132} из уст Лира второй раз вырывается короткий старческий смешок. Только теперь задавленный, изумленный и недобрый, Лир думал слегка поиронизировать над дочерьми, заставив их заплатить за земли и власть признаниями в любви. И вдруг шутка оборачивается против него самого. Тогда король становится серьезным, надевает корону себе на голову, тяжело кладет руки на подлокотники трона и сурово предупреждает: “Из ничего не выйдет ничего”» (Б. Зингерман).

«Раньше он был король — “король с головы до ног”. Он спрашивал у Освальда (дворецкого Гонерильи): “Кто я такой?” И когда Освальд отвечал: “Вы отец моей леди”, — он бил его, потому что это снижало его королевское достоинство. А теперь Лир сам приходил к выводу, что он двуногое животное. Таков путь, который он проделал, и на этом пути он пришел к новому ощущению своей отцовской любви к Корделии. И самое страшное для него заключается в том, что из-за своей ложной идеологии он потерял самое любимое, самое дорогое, самое ценное, что было для него на земле, — Корделию» (Михоэлс).

Лир проносит на руках мертвую Корделию перед стоявшими в безмолвии воинами и тихо восклицает: «Горе! Горе! Горе!» Он, прощаясь с умершей дочерью, шепотом произносит слова: «Собака, лошадь, мышь — они живут, а ты, ты не живешь, не дышишь!»

И снова Лир безумен: он напевает свою охотничью песенку, которая постепенно переходит в смех со стоном. Лир ложится рядом с умершей Корделией, прикладывая палец к ее губам, тихо шепчет: «Уста… уста, уста!» Слова эти Михоэлс произносит как благодарность человеку, из уст которого он услышал правду.

«… плач его над трупом Корделии — почти библейское прощание с телом… (У Михоэлса умерла молодая жена, он провожал ее, шел за гробом и разговаривал все время… и теперь играет это отчаяние над трупом дочери)… Он кричит тонким голосом, тихим от того, что напряжение слишком велико… о‑о‑о‑о… кричит и ложится около дочери, а руки ему оправляют уже служители…» (Афиногенов).

Исполнение Михоэлсом короля Лира, несомненно, заслуживает самых высоких похвал, а, может быть, оно выше всяких похвал. И все же главное достижение видится в том, что тогда, в 1935 году, тема Лира раскрыта им как современная, сегодняшняя — он показал, к каким последствиям ведет обожествление собственной личности.

Постановкой «Короля Лира» ГОСЕТ отметил свое пятнадцатилетие.

«Организован юбилейный комитет по чествованию Государственного еврейского театра в связи с исполнившимся 15‑летием.

{133} Торжественное заседание, посвященное юбилею, состоится вечером 5 марта. Все заседание будет проведено в театрализованной форме.

Из Грузии, Белоруссии, Украины, с Урала приезжают специальные делегации.

Союзкинохроника посвящает юбилею театра очередной номер звукового киножурнала “Советское искусство”.

Гослитиздат выпускает книгу о Еврейском театре.

Художественный альбом постановок ГОСЕТа издается Изогизом.

В фойе театра открыты две выставки: “15 лет ГОСЕТа” и “"Король Лир" на мировой сцене”.

2 марта ВОКС устраивает встречу коллектива ГОСЕТа с иностранными журналистами, находящимися в Москве» (Вечерняя Москва. 26.02.35).

Торжественное заседание по случаю юбилея состоялось 5 марта 1935 года. В этот же день Михоэлсу присвоили звание народного артиста РСФСР. Среди участников юбилея были Книппер-Чехова и Барсова, Козловский и Качалов, Хмелев и Садовский, Яблочкина и Штраух, Охлопков и Завадский, Бергельсон и Маркиш.

Юбиляров приветствовали все театральные коллективы Москвы, Академия имени Жуковского, шефство над которой осуществлял ГОСЕТ.

«Воздушная Академия, борющаяся под руководством своего железного наркома т. Ворошилова за передовое место среди военных академий, гордится своим культурным шефом — коллективом Еврейского театра, завоевавшим высоты культуры» (Красная звезда. 06.03.35).

До поздней ночи длился юбилейный вечер, а ночью актеры и гости собрались в фойе и Михоэлс, провозглашая тост, сказал: «ГОСЕТ мне всегда представлялся театром трагических комедиантов. Путь к “Королю Лиру” — вершине мировой драматургии — был очень трудным. Мне сейчас вспоминается многое, обо всем не сумею рассказать, но не могу не вспомнить о том, как в январе 1919 года была основана первая в мире еврейская театральная студия.

В 1921 году театр открывается в Москве спектаклем одноактных пьес еврейского классика Шолом-Алейхема…

Но уже в 1926 году театр все чаще обращается к современной теме. Замелькали новые имена. Шолом-Алейхема и Переца сменили советские драматурги. Зажили герои в новой обстановке… Шесть лет упорного труда над современной темой дали театру возможность осознать интернациональный его характер…

К своему 15‑летнему юбилею театр показывает шекспировского “Короля Лира”… Шекспир нам близок: благодаря этому мы можем многому и многому научиться у него для того, чтобы, {134} в свою очередь, полнее и ярче запечатлеть образ нового человека нашего времени.

Снова обращусь к Шекспиру. Помните, что сказал Гамлет, обращаясь к комедиантам?

Что он Гекубе? Что она ему?
Что плачет он о ней? О! если б он,
Как я, владел призывом к страсти,
Что б сделал он? Он потопил бы сцену
В своих слезах и страшными словами
Народный слух бы поразил, преступных
В безумство бы поверг, невинных — в ужас,
Незнающих привел бы он в смятенье,
Исторг бы силу из очей и слуха…

Мне думается, что Шекспир дал нам, актерам, программу на века».

Много добрых слов было сказано актерам ГОСЕТа в тот вечер. Однажды после спектакля в уборную к Михоэлсу зашел Михаил Аркадьевич Светлов. «Мой дед, — сказал он Соломону Михайловичу, — внушал мне, что мудрым может быть человек только легкомысленный. Я уверен, что к такому “гениальному” заключению дед мой не пришел сам — он где-то его вычитал. Но я с этой мыслью согласен и хочу, Соломон Михайлович, подтвердить ее легендой о Шауле. В конце XVI века из Италии в Польшу (подумайте, какое легкомыслие!), кажется, в Брест-Литовский, переехал обычный еврей по имени Шауль (я думаю, что Шауляй назван не только в честь него!) Так вот, он был так умен и удачлив, что король Сигизмунд III присвоил ему звание “слуга короля”. Существует предание, что после смерти Стефана Батория на “должность” короля было много кандидатур. И кого, вы думаете, избрали? Не улыбайтесь так насмешливо, Соломон Михайлович! Целую ночь королем Польши был еврей-талмудист Шауль. Да, да! И лишь наутро королем избрали шведского принца Сигизмунда, и, как оказалось, он пробыл на этой должности почти пятьдесят лет. Так вот, я хочу пожелать вам, чтобы вы были нашим королем столько же лет. И чтобы никто не имел повода повторить пословицу, которую так часто произносил мой дед: “Счастье более хрупко, чем царствование Шауля, а несчастье продолжительнее, чем диаспора…”»

Значительность работ ГОСЕТа положительно отмечена советской печатью. Были, правда, и другие отзывы: «Однако, для всякого внимательного наблюдателя творческой жизни Еврейского государственного театра совершенно очевидно, что он пришел к своим последним достижениям, пришел к реалистическому зрелищу весьма сложным путем. На этом пути Еврейскому гостеатру пришлось преодолеть и националистические {135} моменты, и сильнейшие формалистические перегибы, которые в первый период существования театра давили на него тяжелым грузом… При всем формальном блеске спектаклей Еврейского театра, живописавших местечковый быт, большинство этих спектаклей было проникнуто романтизацией этого быта. Даже самый факт чрезвычайно длительной задержки театра на ограниченной тематике еврейского местечка — тематике прошлого — свидетельствовало о наличии националистических моментов в творчестве театра. Этим же объясняется и поздний переход на советский репертуар (общеизвестно, что Еврейский театр позже многих наших театров перешел на тематику советской действительности)» (Советское искусство. 17.03.35).

Но такие статьи театр опровергал: «Бодро и радостно встречает театр свой праздник, окруженный теплым вниманием советской общественности. ГОСЕТ; знает, что только в нашей стране, только под руководством нашей партии растет искусство “национальное по форме, пролетарское по содержанию”. Театр ясно сознает серьезность задач, поставленных перед ним нашей чудесной действительностью, и будет дальше творить великое дело пролетарской интернациональной культуры.

Директор ГОСЕТа И. Лашевич, художественный руководитель, заслуж. артист республики С. М. Михоэлс» (Труд. 04.03.35).

К своему пятнадцатилетнему юбилею коллектив театра и его руководитель Михоэлс поняли, что завоевать высоты культуры без мировой классики невозможно. «Серьезное внимание начинает уделять театр общечеловеческому репертуару. Пора покончить с косной точкой зрения, будто бы еврейский театр должен заниматься исключительно еврейской темой. Это первый мотив, в силу которого театр взялся за произведения мировой драматургии — за шекспировского “Короля Лира”. Шекспир — реалист, величайший в мировой истории. Он, как никто иной, может многому научить, особенно сейчас, когда речь идет о сценическом воплощении рождающегося на глазах нового человека» (Рабочая газета. 05.03.35).

«Сценическое воплощение нового человека». Изменялись люди. Пожалуй, сам Михоэлс ко времени постановки «Короля Лира» не был похож на Михоэлса 1929 года. (В 1929 году он защищал от нападок Грановского, называя его основоположником ГОСЕТа, а в 1935 году воспринял как должное, когда прочел в газете «Советское искусство» (05.03.35) лозунг «Привет основоположнику и художественному руководителю театра, одному из лучших актеров современности С. М. Михоэлсу»).

Читал ли эти слова Грановский? Едва ли. В то же время он, уже тяжело больной, может, несправедливо забытый, усердно работал вместе с Р. Фальком над франко-английским фильмом по сюжету «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя (фильм {136} вышел на экраны в 1936 г.). Алексей Михайлович умер в 1935 г. Дошли ли до него слухи о блистательной постановке «Короля Лира» в ГОСЕТе? Об этом мы уже никогда не узнаем. Но, к счастью для себя, Грановский не прочел слова своего Ученика, сказанные им двумя годами позже, о том, что Учитель «обманул доверие партии и правительства». Что означали эти слова? Попытка перебороть собственный страх? Или поворот взглядов на 180 градусов? Всего 15 лет тому назад Михоэлс восхищался Грановским: «Наш руководитель… мы видим полную жертв и самоотречения работу, мощную силу любви к искусству и народу, богатую идейным содержанием деятельность его, не прерывающуюся ни на один миг в течение дня». А в конце 30‑х, уже после триумфа «Короля Лира» Михоэлс произнесет об Учителе совсем иные слова: «Кстати, Сергей Эрнестович (Радлов — *М. Г*.), говоря о нашем театре, заявил, что он находит яркий пример выражения формализма в актерской игре в целом ряде спектаклей Грановского. Я должен иначе расставить силы. Грановский, который явился постановщиком целого ряда спектаклей у нас, сегодня является человеком, который подлежит категорическому осуждению и не только с точки зрения того, что он делал в театре. В первую голову и больше всего он подлежит осуждению, потому что он обманул доверие партии и правительства, обманул свой собственный коллектив. Я вынужден был об этом сказать, несмотря на то, что Грановский владел, по моему мнению, высоким мастерством, и отнять у него это было бы смешно. Спутать эти две карты нельзя.

Что же, однако, такое Грановский с точки зрения его работы? Его работы были формальными, ибо в их основе лежала предпосылка, которая делала их формальными. Ибо человек, который сумел в определенный момент уйти и порвать с нашей советской действительностью — это человек, очевидно, скрывал в себе предпосылки для того, чтобы не отображать нашей действительности.

Я знаю, что основной чертой Грановского являлся страх…»

Но страх неминуемо вползал в жизнь самого Михоэлса. Он возвращался после спектаклей поздно. Ночные беседы в доме продолжались до утра. Среди ночи к нему приходили Качалов, Москвин. Зускин… Ночи тридцатых годов! Длинные, страшные… Михоэлс однажды признался Анастасии Павловне, что испытывает страх перед каждой предстоящей ночью не меньший, чем перед выходом на сцену… Забирают обычно ночью или под утро. Утром, выпив крепкого кофе, он уходил в театр. И так сутки за сутками. А что еще мог сделать Соломон Мудрый, Король Лир, Король еврейской сцены? Лидер, признанный, любимый лидер советских евреев. Уйти из театра? В пятидесятилетнем возрасте, в расцвете творческих возможностей {137} бросить все (и всех! — за ним уже коллектив, созданный им, взращенный им). Его уход стал бы творческой гибелью, для всех актеров театра. Михоэлс не мог уйти от бурлящей вокруг жизни, творить в тиши кабинета, стать затворником. Увы! Он был Актером, ему нужен был зритель сегодня, сейчас. И он творил… Ничего не поделаешь: «что было, то и будет, и что творилось, то и творится», — сказал Экклезиаст.

# **{****138}** «Новая правда»

После бури оваций, выпавших на долю «Короля Лира», Михоэлс снова в растерянности. Старый, ставший уже хроническим вопрос, — что ставить? — после «Короля Лира», возник с новой остротой. Театр, да еще национальный, сумевший так поставить трагедию Шекспира, одну из самых высоких в этом жанре, стал уже не просто заметным явлением национальной культуры — он становится мировым театром. И тем самым кризис репертуара становится опаснее… Снова вернуться к Гольдфадену и Шолом-Алейхему? Может быть поставить что-то из Гоголя или Мольера? Но ставить Шекспира в то время «рекомендовали» свыше, а Мольер мог бы не импонировать времени… Перед страной встали новые задачи: «Кадры решают все», «Нужны люди, владеющие техникой». Шел 1936 год, — суливший советскому народу новую Конституцию, самую демократическую в мире. В статье «За высокую производительность труда» (Советское искусство. 17.10.35) Михоэлс писал: «Товарищ Сталин говорил о том, что не овладевшие техникой отстают. Это предупреждение вождя полностью применимо к театру. Мне могут возразить, что не приходиться говорить об отставании советского театра, одержавшего крупные победы и являющегося лучшим театром в мире…» В статье «По адресу драматургов» Михоэлс пишет: «По идейному содержанию советская драматургия обогнала не только русскую, дореволюционную, но и западноевропейскую».

И не то, чтобы не было пьес. В то время большую трудность, скорее, представлял выбор: свои произведения ГОСЕТу предлагали не только еврейские драматурги, но и Вс. Вишневский. Ал. Гладков и другие. В интервью газете «Советское искусство» (11.11.35) Михоэлс сообщает о готовящейся постановке «Герман Фридберг» по пьесе изгнанного из Германии драматурга Льва Зискинда. «В этом же году мы приступаем к работе над “Закатом” Бабеля. Я буду режиссером я исполнителем роли Менделя Крика. Образ Менделя примыкает к этой же серии Лир-Фридберг; в этом сезоне я буду его строить. Сейчас еще преждевременно легализовать мое отношение к этому образу, но, быть может, он станет для меня самым любимым из всего сыгранного мною на подмостках театра».

Планы планами, а случай, как это нередко бывает, изменяет многое, если не все. Однажды, в январе 1936 года, возвращаясь домой после спектакля, Михоэлс обнаружил «преследователя» — {139} какой-то «тип» шел за ним через сквер Тверского бульвара и уже когда Михоэлс подошел к двери своего подъезда, «тип» тихо окликнул его: худой, черноглазый, очень милый и застенчивый, он достал из портфеля папку и сказал: «Прошу Вас, прочтите это. Только прочтите, о большем не мечтаю и ни на что не рассчитываю». «Незнакомец» показался Михоэлсу очень знакомым… Это был известный еврейский поэт Моисей Кульбак, а в папке была его пьеса «Разбойник Бойтре».

И уже в марте, отложив «Закат» Бабеля, Михоэлс приступает к работе над этой пьесой. «В момент обсуждения великой Сталинской Конституции особенно остро должен прозвучать материал, положенный в основу пьесы. Жесточайшие гонения и преследования евреев в мрачную эпоху Николая I, тяжкие законы о рекрутчине и выселении евреев из деревень, скитания бесприютных, вымирающих от голода и болезней бедняков по лесам и дорогам, — все это образует исторический фон пьесы М. Кульбака. На этом фоне автор воспроизводит легенду о народном разбойнике-мстителе Бойтре, беглом рекруте, ставшем вожаком бедняков.

В противовес своим некоторым старым постановкам, идеализировавшим прошлое, рисовавшим его в мягких, лирических тонах, театр в этой постановке стремится показать нарастание в еврейских массах гнева и ненависти к своим угнетателям. Строя свою работу на внимательном изучении истории, мы хотим дать советскому зрителю кипящий социальными страстями народный исторический спектакль, глубоко национальный по форме, пронизав его еврейской народной песней и музыкой.

Спектакль “Разбойник Бойтре” воскрешает на нашей сцене мрачные страницы истории еврейского народа. Тем ярче выступает наше прекрасное сегодня, тем сильнее и беззаветнее звучит наша любовь к отечеству всех трудящихся — нашей великой социалистической Родине…» (Михоэлс, Известия. 09.10.36).

«Постановку “Разбойника Бойтре” наш коллектив рассматривает, как этапную работу. Уже неоднократно отмечалось, что с 1929 года театр начал энергично подвергать самокритической ревизии накопленный опыт и основы как своего художественного мировоззрения, так и своего творческого метода. Правда, и в прошлом театр оставался верным тому революционному пафосу, который охватил творческую интеллигенцию с первых же лет революции. Но это была скорее эмоция, нежели целеустремленная идейно-выдержанная работа над созданием реалистического советского спектакля» (Михоэлс).

Михоэлс, конечно, понимал, как важна «сегодня» постановка этого спектакля. Многие критики тогда (не говоря уже «сегодня») склонны были обвинить Михоэлса, да и не только его — Маркиша, Фефера, Квитко — в неискренности, даже в {140} конформизме, их считали трубадурами тех дней. В истинном смысле этого слова к Михоэлсу 20‑х и первой половины 30‑х годов обвинения эти отношения не имеют. И он, и Маркиш, и Квитко, и Фефер верили в то, что Великая Октябрьская революция принесла равноправие евреям России, избавила их от черты оседлости. В конце концов, без нее не было бы ни ГОСЕТа, ни еще 12 еврейских театров в нашей стране. И если Михоэлс в 1936 году, в год провозглашения «великого сталинского “закона”», решил напомнить людям о жизни своего народа в прошлом, о поруганных судьбах сотен тысяч его сыновей и дочерей, то делал это, несомненно, искренне. Образ мстителя, ставшего народным героем, не нов в литературе — достаточно вспомнить Робина Гуда, или шиллеровского Карла Моора — но «Разбойник Бойтре», в отличие от них, — борец-одиночка.

Спектакль полюбился зрителям и критикам: «“Разбойник Бойтре” есть знамение решительной перестройки московского ГОСЕТа, свидетельство его непрерывного творческого подъема, необычайной жизненной силы этого великолепного по своей самобытности и своеобразию художественного организма».

«В конце осени или начале зимы 1937 года Соломон Михайлович пришел после спектакля “Разбойник Бойтре” в убийственном настроении. Таким я его видела впервые. До утра он просидел в кресле, курил, пил кофе, но не сказал ни слова. Ни я, ни дочери не могли вывести его из этого состояния. Он даже не стал разговаривать по телефону с М. М. Тархановым, который позвонил во втором часу ночи. Только утром, уходя в театр, он сказал мне:

“А ты говоришь — не верь снам. Вчера всю ночь кошки снились; а вечером на спектакль пришел главный еврей страны (я сразу поняла, что речь идет о Л. М. Кагановиче). После второго действия "вызвал" меня и Зускина в мой кабинет и такого наговорил, что не знаю, как тот доиграл спектакль до конца! Но он сыграл! А потом Зуса зашел ко мне и сказал: "Жаль его, он не только ничего не понимает в искусстве, но совсем не знает, не любит свой народ"”». (А. П. Потоцкая)

В 1939 году в статье «В партийной организации ГОСЕТ» (Советское искусство. 14.02.39) спектакль «Разбойник Бойтре» получит совсем иную оценку: «Всего несколько лет назад в ГОСЕТе был один коммунист. Трудно было говорить в то время об ощутимом партийном влиянии на творческую жизнь театра. Вдобавок, в дирекции долго орудовал враг» (Речь идет о директоре театра Иде Лашевич — очередной жертве репрессий. — *М. Г*.).

Итак, «в театре орудовал враг… В результате в репертуар театра проникли такие постановки, как “Разбойник Бойтре”, пьеса, представляющая в уродливом свете богатую революционную историю народа.

{141} Советская тематика в репертуар не допускалась; прилагались все усилия, чтобы изжить из театра советских драматургов (“забыли” “Спец”, “Суд идет”, “Земля”, “137 детских домов”, “Четыре дня”, “Мера строгости” — спектакли советских драматургов, поставленные в конце 20‑х, начале 30‑х годов. — *М. Г*.).

Вражеские действия оказались в попытках внести раздор и смуту в творческий коллектив, умалять и снизить роль актера как центральной фигуры в театре.

Партийная организация в тесном содружестве с лучшими непартийными большевиками по-боевому принялись за дело.

Лживый спектакль “Разбойник Бойтре” сменили героические спектакли “Суламифь”, “Бар-Кохба…”

Небольшая партийная организация, состоящая главным образом из административно-технических работников, помогает художественному руководству в сложном процессе создания спектакля.

Обсуждать вместе с коммунистами и комсомольцами пьесы, режиссерские планы уже стало традицией ГОСЕТа…»

Не многим спектаклям ГОСЕТа выпали на долю такие различные отзывы: «… бесспорная творческая победа ГОСЕТа», «… Лживый спектакль “Разбойник Бойтре”…»

Жизнь продолжалась. В ГОСЕТе готовили новые постановки. В плане подготовки стояли пьесы: «Профессор Полежаев» И. Ратханова, «Семья Овадис» и «Пир» П. Маркиша, «Тевье-молочник» Шолом-Алейхема.

Но Михоэлс временно «нарушил» эти планы. На заседании совета театра в январе 1937 года, он предложил к постановке пьесу «Суламифь» поэта С. Галкина (по А. Гольдфадену). Когда Михоэлс рассказал о своих планах, многие «испугались» постановки «Суламифь» больше, чем в свое время «Короля Лира». За окном стоял январь 1937 года! Не лучшее время для библейской темы выбрал Соломон Мудрый.

Кто-то из актеров во время обсуждения пьесы воспринял предложение ставить «Суламифь» как авантюрную шутку. Но Михоэлс не сдавался. Он настойчиво убеждал актеров, что после трудных, трагических спектаклей («Король Лир», «Разбойник Бойтре»), постановка легенды о Суламифь — очень своевременна. И убедил.

Михоэлс своими замыслами о постановке спектакля «Суламифь» поделился с Евгением Шварцем еще в 1935 году и тот сказал ему: «Все думают, что Вы, Соломон Михайлович, великий актер. Может быть, это и так, но я в Вас вижу, прежде всего, настоящего поэта». (Более чем через тридцать лет после этих слов Е. Шварца писатель И. Андроников, едва ли подозревавший об этой беседе, назвал свою статью о Михоэлсе «Поэт и аналитик»).

{142} «Михоэлс обладает высоким даром поэтического мышления. Печать этого дара лежит на всех его работах и с большой силой сказалась в “Суламифь”.

Легенду о пастушке Суламифь и ее возлюбленном — предводителе пастухов Авессаломе — ГОСЕТ сумел рассказать по-своему.

“Суламифь” — спектакль об огромной всепоглощающей любви, о людях, которые были одинаково мужественны и в любви, и в борьбе с врагами родной земли. Эта тема поднимается из самых глубин народных сказаний и легенд. То, что мы видели на сцене ГОСЕТа, гораздо богаче старой гольдфаденовской “Суламифь”. И Михоэлс — автор сценария и постановки, и поэт Галкин, написавший новый прозрачный и лаконичный текст, много поработали над тем, чтобы приблизить спектакль к народным истокам. Они не стали на путь мнимого псевдонародного упрощения. Священная любовь Суламифь, героизм и мужество Авессалома, великая сила их любви — черты глубоко народные, они требуют сложных и своеобразных средств сценического воплощения» (Красное знамя. 20.06.39).

Непросто было после популярной «Суламифь» Гольдфадена ставить спектакль по новому сценарию и в совсем иной музыкальной редакции. Решив поставить «Суламифь», Михоэлс прикасался к величайшему и, быть может, самому чарующему творению еврейской поэзии «Песнь песней», переведенной на языки многих народов мира. На русский язык отрывки из «Песни песней» переводили Фет, Мей, Кузмин, Лохвицкая… Миф о любви царя Соломона к пастушке Суламифь христиане истолковывали как любовь небесную, как любовь и ревность самого господа бога.

Фабула пьесы такова.

Враги нагрянули на долины и холмы Иудеи. Все мужчины деревни, среди них и отец Суламифь, уходят на войну. Пастух Авессалом становится во главе вооруженного города. В пустыне он встречается с Суламифь и спасает ее от смерти. Они полюбили друг друга. Но Авессалом спешит на бой с врагом, Суламифь возвращается домой.

По-новому рассказано и о препятствиях на пути влюбленных. Показана война, которая их разъединила, беззаветная и ожесточенная борьба героических сынов еврейского народа за свою родину, на которую напали враги ее. Еврейские пастухи, старики и юноши выходят на поле брани, изгоняют врага за пределы страны и радостно празднуют победу. И тогда празднуют победу своей любви Авессалом и Суламифь.

«Ушла со сцены мистика, которую насаждал покойный Грановский, и ей на смену пришли радостные и бодрые мотивы, слова и песни народа, познавшего плоды завоеванной свободы». (Н. Ж., Известия ЦИК и ВЦИК. 18.04.37)

{143} Спектакль о «завоеванной свободе» в 1937 году! Судебные процессы захлестывают друг друга, в справедливость советского суда поверил сам Л. Фейхтвангер, а Михоэлс в газете «Советское искусство» от 10.03.38 писал в статье «Их имена прокляты навеки»:

«Кто они такие? Роешься в памяти, вспоминаешь всю историю человечества, мысленно перебираешь произведения величайших мастеров художественной литературы и живописи. Ищешь аналогии. Но что Каин, Яго, Азеф, Гапон, имена которых стали символом предательства и братоубийства, злобы, зависти, ненависти к народу. Все они — ничто по сравнению с правотроцкистскими бандитами, представшими перед советским судом. Смрад злодеяний, совершенных Бухариным, Рыковым, Ягодой и их приспешниками, отравляет воздух нашей страны. Злодеяния этих царских охранников, платных агентов фашистских разведок, убийц и отравителей кошмарны.

Бухарин, Рыков, Ягода, Черной, Розенгольц и их сообщники предавали и продавали нашу родину.

Вот главный шеф-бандит, именующий себя “теоретиком” предательства и подлости, — матерый негодяй Бухарин.

Нельзя без содрогания слушать страшный рассказ о “собраниях”, “встречах”, “заседаниях”, на которых бандиты цинично обсуждали планы убийства товарища Кирова, способы умерщвления товарищей Менжинского, Куйбышева и того, чье имя дорого всему культурному и мыслящему человечеству — великого русского писателя Максима Горького.

На человеческом языке нет слов и выражений, которыми можно было бы достойно заклеймить подобные преступления. Преступления правотроцкистских убийц омерзительны. Сами имена этих прожженных мерзавцев будут стерты и преданы проклятью».

Какое сложное, противоречивое, путаное время. В одном городе, в одном году разыгрываются такие несхожие спектакли: продуманно-театрализованные процессы над оклеветанными людьми, суды-расправы и светлый, мажорный спектакль на сцене ГОСЕТа о «завоеванной свободе народа».

Какое «шекспировское» время! Актер Михоэлс был «у времени в плену», у него оставалась одна возможность высказать правду о том времени — играть Шекспира. Наверное поэтому он так неудержимо, так страстно стремился сыграть Гамлета и Ричарда. Пытаясь сейчас проникнуть во внутренний мир Михоэлса, я думаю, что в те годы им движет не просто святая любовь к искусству, не «академический» интерес к Шекспиру, естественный у образованного интеллектуального актера; не легко объяснимое желание «бежать» от прямолинейно-схематических ролей. Им движет потребность исповеди.

Друг Михоэлса, актер С. М. Хмара, имел представление о всех перипетиях, связанных с постановкой спектакля «Суламифь». Он рассказал мне о том, что однажды они с Москвиным пришли к Михоэлсу. Иван Михайлович признался Соломону Михайловичу, что «Суламифь» ему понравилась больше, {144} чем «Колдунья», которую он смотрел лет 15 тому. «Это спектакль не на сезон, — сказал Москвин, — а на десятки лет. Береги его, Соломон, не обращай внимания на статьи в газетах, всегда тверди себе:

“Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца”».

Не послушал Михоэлс совета слишком «осторожных» людей — спектакль, вопреки официальному мнению, сохранился в репертуаре ГОСЕТа до его эвакуации в Ташкент.

Успех «Суламифь» в ГОСЕТе был ошеломляющим, пожалуй, только после «Короля Лира» из постановок 30‑х годов зритель искал «лишний билетик» на «Суламифь». Успех этот радовал Михоэлса, ведь он с таким трудом «пробил» этот спектакль, считал, что постановка «была необходимым этапом нашей работы, полезным этапом, и пусть эта постановка не разрешила целого ряда проблем, все же она была важной потому, что приблизила нас к подлинным богатствам фольклора, научили нас понимать и выражать новые для нас эмоции и страсти».

Сразу же после «Суламифь» в ГОСЕТе ставят спектакль по пьесе С. Галкина «Бар-Кохба» (режиссер Г. А. Кроль) о восстании израильтян против римских завоевателей. Но ни в «Суламифь», ни в «Бар-Кохбе» Михоэлс не играл, а жажда актерской работы томила его. Вскоре в репертуаре театра появилась драма П. Маркиша «Семья Овадис».

Быть может, Михоэлс решил, что в роли Зайвла Овадиса он сумеет выразить «новые… эмоции и страсти». А, может быть, уговоры Маркиша или жажда новой роли возымели действие? Тем не менее, в премьере спектакля «Семья Овадис», состоявшейся 7 ноября 1937 года, главная роль была сыграна Михоэлсом.

Через четыре дня после премьеры он раскроет свой замысел — то к чему стремился: «В спектакле должна быть выражена красота, сила, могущество народа, который ощутил, наконец, твердую почву под ногами. Таким должен быть спектакль… Я убежден, что Овадис откроет новую галерею сильных людей, героев, которые наконец, заиграют у нас на сцене и в первый раз должны заиграть по-настоящему к двадцатилетию Октябрьской революции». (Михоэлс)

7 ноября 1937 года состоялась премьера спектакля «Семья Овадис» с Михоэлсом в главной роли.

Мог ли Михоэлс в роли Зайвла Овадиса осуществить свой замысел? Вот отзыв одной из газет: «В семье сгонщика плотов Зайвла Овадиса, председателя национального еврейского колхоза в Биробиджане, разворачиваются события, очень похожие на памятные всей стране события в семье Котельниковых. {145} Патриот родины Петр Котельников заменил на далекой пограничной заставе погибшего брата — героя Валентина. Калмен Овадис, сын Зайвла, заменяет на границе погибшего в боях с японскими самураями брата Шлеймку.

Весь колхоз принимает горячее участие в постигшем семью горе, окружает ее заботой и вниманием. Пьеса знакомит советского зрителя с бытом людей Биробиджана, с их обычаями, хорошо и правдиво передает чувство коллективизма, которым проникнуты все их поступки. Выбор этой пьесы для постановки безусловно удачен» (Ворошиловская правда. 05.08.39).

«Для Московского ГОСЕТа, многие годы показывавшего старый еврейский быт, “людей воздуха”, беспочвенных мечтателей, этот спектакль на современную волнующую тему — крупная удача, новый и значительный шаг вперед в деле овладения советской тематикой, отхода от старых позиций.

Постановщик спектакля, народный артист СССР тов. С. М. Михоэлс, в этом спектакле показал себя еще и еще раз как крупный мастер. “Семья Овадис” — прекрасный волнующий спектакль, большая удача ГОСЕТа» (Советская Украина. 06.07.39).

Понимал, безусловно, Михоэлс цену этой «большой удачи»… Понимал, как далека правда жизни от «правды» поставленного спектакля, в котором зритель узнает о том, что один из сыновей Зайвла Овадиса — Шайка — уехал в Палестину, второй сын работает секретарем райкома партии, а сам Зайвл — председателем колхоза, — усматривающим в своем сыне чужака и отщепенца — и все это в 1937 году! И можно понять сейчас чувства Михоэлса, когда он писал в газете «Советское искусство» от 17.11.37: «Роль Зайвла Овадиса даст мне возможность по-новому осмыслить и показать подлинного сына еврейского народа старого поколения, которое приходят к пониманию новой исторической правды». Что поделаешь, оказывается «правда» бывает разной, в том числе — «новой»!.. Но Михоэлс уже вжился в роль, и не только Овадиса.

«Михоэлс отчетливо видел на горизонте мрачные тучи фашизма и войны. Он понимал, что одно только искусство немногое способно противопоставить близящимся грозным событиям. И артист стал оратором, общественным трибуном… Его речи, как и его роли, были своего рода притчами… Актер и оратор говорили об одном» (К. Рудницкий).

И если роль Зайвла явилась для Михоэлса «новым творческим достижением», то его участие в фильме Г. Л. Рошаля «Семья Оппенгейм» (по роману Л. Фейхтвангера) было самой жизнью: он ненавидел фашизм и вступил с ним в борьбу задолго до начала Великой Отечественной войны. Это была его первая «схватка» с фашизмом, он продолжит вскоре эту борьбу бескомпромиссно и смело.

{146} В 1938 году Михоэлсу не было еще и 50. Сегодня бы мы сказали «восходящий возраст». А Михоэлс все больше и больше начал спешить. Четыре роли, — четыре образа, им не сыгранных, не давали ему покоя. Гамлета ему уже не сыграть.

Он не раз говорил, что не понимать Гамлета — значит не понимать Шекспира. «В Гамлете соединено абсолютно все. Мне иногда представляется, что “Гамлет” — произведение почти автобиографическое. В Гамлете есть многое, что Шекспир узнал, изучая самого себя».

Михоэлс был убежден: подвиг Гамлета состоит в том, что он раскрыл страшную правду. Ценой жизни. И после Овадиса играть Гамлета? Нет, он уже стар, устал от жизни. Гамлет навсегда останется для него юностью, непроходящей любовью, символом человеческой чистоты. Гамлета Михоэлс не сыграет… А Ричарда III? Он давно мечтает сыграть его, но никогда, по убеждению Михоэлса, роль эта не была так своевременна в нашей стране, как в конце 30‑х годов.

«Я хочу попытаться психологически разгадать природу, характер, душевный строй врага — врага всего человечества, всего прекрасного, врага морально устойчивого и сильного, нашего сегодняшнего врага. Однако, мне кажется, что сводить вопрос только к оправданию или осуждению “Злодея” в Ричарде III — слишком маленькая задача. Конечно, его следует показать таким, как его задумал Шекспир. Но на советской сцене Ричарда надо играть не как “автономное” проявление пусть и свихнувшегося “человеческого духа”, а как уродливое и тусклое порождение социальной среды его эпохи» (С. Михоэлс, «Мечта о роли», Литературная газета. 20.04.39).

Он понимал, что если Лир ему «сошел», то Ричард III может стоить жизни. И все же приступил к работе над этой ролью в конце 1938 года.

Михоэлс разработал детально не только свою роль, но и весь спектакль. О Ричарде он думал повсюду: дома и в театре, на заседаниях и наедине с собой. Чуть позже, в 1941 году, Михоэлс напишет в своей записной книжке: «Работа над Ричардом в первый же момент должна отталкиваться от противоположности Ричарда всему окружающему миру. Пир, празднество огромного скопления богатых, красивых, могущественных и одаренных природой людей — еще больше подчеркивает уродство, обездоленность и полное одиночество Ричарда. В этом столкновении праздника и одиночества, красоты и уродства, могущества и кажущейся никчемности — есть начало пьесы.

Встреча с Анной решает судьбу Ричарда, судьбу его силы воли. Неимоверное напряжение, с которым Ричард захватывает в свои руки все тончайшие нити, ведущие к полновластию, — ничто по сравнению с той силой воли, с которой он яростно бросается в борьбу за обладание Анной. Мысль об уродстве и хромоте никогда не покидает его.

{147} На вершине своей власти, на вершине славы и победы он потихоньку униженно подглядывает и подслушивает окружающих, подозревая их в насмешках над его уродством. Случайно встречая уродство, напоминающее его собственное, он делается беспомощным и жалким и вместе с тем загорается дикой яростью, так как он почти уверен в том, что встреченный им уродливый человек — нарочно косит и дразнит его хромотой (встреча со слугой).

Ричард создает себе богов, наделяет их своей хромотой, своим уродством и пытается поклоняться этим богам. Но однажды, постигнув, что и уродливые боги побеждают как символ прекрасного, Ричард отбрасывает богов с присущей ему яростью.

Походка Ричарда идет как бы от горба, от которого он всегда стремится уйти.

Ричард отождествляет свое уродство со злом. Он навсегда прикован к нему. Его походка — Менахем-Мендель с обрезанными крыльями. Менахем-Мендель стремится вверх, ввысь, вперед. Ричарда как бы удерживает его собственный горб, подрезающий его полет. Попытка возвеличить зло не удается, и он остается способным лишь мстить и уничтожать прекрасное» (Михоэлс).

Роль Ричарда III была настолько созвучна времени, нет, не созвучна, она так отражала конец 30‑х годов, что сыграть ее Михоэлс решил чуточку позже. А пока он вернулся к еще одной из четырех несыгранных ролей — к Тевье-молочнику.

# **{****148}** Снова к Шолом-Алейхему.Чтобы мудрость познать

К постановке спектакля «Тевье-молочник» Михоэлс приступил еще в 1937 году, сразу же после «Суламифь» и «Семьи Овадис». Инсценировку по книге Шолом-Алейхема написали И. Добрушин и Н. Ойслендер, оформление спектакля Михоэлс предложил И. М. Рабиновичу. Годы 1937 – 38 — не лучшие для постановки этого спектакля, но Михоэлс не впервые «несвоевременно» ставит современные спектакли, да и поводов для этого было немало. Один из главных — Михоэлс понимал, что без Вениамина III Менделе Мойхер-Сфорима и Тевье Шолом-Алейхема еврейский театр, дающий спектакли на идиш, не выполнит своего назначения. Помнил он и о том, что ГОСЕТ, по сути, начал с Шолом-Алейхема, и без Тевье-молочника тема эта окажется незавершенной.

Среди образов, созданных Шолом-Алейхемом, Тевье, по убеждению Михоэлса, самый трагический и самый народный. Приступая к работе над этой ролью, Михоэлс учитывал и то, что к концу 30‑х годов исчезло не только сочетание «полоса оседлости», но и понятие «местечко» с его печальным юмором и нищетой, с его трудовыми буднями и тихими субботними вечерами, ушла навсегда философия его обитателей (то, о чем так прозорливо предупреждал Михоэлса молодой Юзовский еще в 1927 г.).

В 1938 году, когда Михоэлс ставил «Тевье-молочника», он не просто догадывался, но был убежден, что еврейский вопрос не может быть разрешен путем активной ассимиляции. Он знал в то время многих евреев, которые гордились тем, что забыли не только иврит — язык Библии, но и идиш. Часто Ройтеры становились Красновыми, Зисеры — Сладковыми. Михоэлс понимал драматизм происходящего.

Был уверен, что если не сыграет Тевье сейчас, то очень вскоре не будет зрителей, которые могли бы понять и воспринять философа из Анатовки, так ненавязчиво учившего мудрости веков.

И еще два предстоящих юбилея позволили Михоэлсу «отложить» Ричарда и приступить к постановке «Тевье-молочника»: близилось 80‑летие со дня рождения Шолом-Алейхема и 20‑летие ГОСЕТа.

Что думал сам Михоэлс о Тевье?

«Глава большой семьи, отец пяти дочерей, Тевье борется с окружающей его тяжелой действительностью. Вырос Тевье в {149} условиях старорежимной обстановки, где извне жизнь душила царская “тюрьма народов”, а изнутри — религиозно-патриархальный уклад. Дочери же росли, и через них стучалась в двери дома Тевье революция 1905 года, вторгались совершенно новые социальные идеи, строились новые формы отношений людей нового поколения. А у Тевье в запасе для объяснения так грозно надвигающейся на него действительности имелись лишь обломки старого еврейского, синагогального знания.

Но в глубине у Тевье — мудрость народная. Постепенно он убеждается в том, что нельзя уложить все многообразие противоречий жизни в прокрустово ложе библейских изречений. Все ярче и отчетливее формируются в его мозгу новые понятия, входят новые представления о жизни, возникают новые мотивы поступков. Глаза его от неба переводятся на землю, где Тевье находит не отвлеченных, а конкретных врагов. Врагов своих, врагов трудового человека, врагов народа» (Декада Московского зрителя № 34, 1938).

Какие расхожие слова для тех дней. И произнес их Михоэлс не в кругу друзей и даже не на репетиции, а для печати. Была ли необходимость Михоэлсу представлять Тевье этаким чекистом периода конца 30‑х годов, который не только находит «отвлеченных», а конкретных врагов. «Врагов своих, врагов трудового человека, врагов народа».

Отдавал ли себе отчет Михоэлс в том мимолетном интервью, о котором тут же, вероятно, забыл? А может быть решил, что «бумага не краснеет»?

И все же, он говорил осознанно, учитывая, что время было далеко не лучшее для постановки «Тевье-молочника». Главное о своем герое Михоэлс сказал в первой части интервью, а нарочито-пафосные фразы — не дань, а взятка времени, произнесены им во имя спасения спектакля. Да и все это всего лишь интервью, слова, а игра Михоэлса в «Тевье-молочнике» — это нечто совсем иное.

«На спектакле “Тевье-молочник” публика плачет. Скажем без лишнего стеснения — мы тоже плакали. Мы, взрослые и даже немолодые люди, которые покинули институты благородных девиц очень давно, а может быть и вовсе там не учились, а если и бывали, то лишь как солдаты на постое, мы, которые видели человеческие страдания не в театральной ограниченности, а в беспредельности живой жизни, — мы плакали. Но плакали мы слезами волнения и благодарности великому автору и изумительному артисту, которые силой искусства подняли нас до высот подлинного восторга.

Все внешнее в спектакле — и национальная, и классовая обстановка, и время действия, то есть то, из чего иные драматурги делают основную ткань своих пьес, в “Тевье-молочнике” играет роль атрибута, случайного сосуда. А самое главное — внутри. Это — теплота, лиризм, способность сносить страдания {150} и не терять надежды — широкое сердце, великодушие. Это — вечное, человеческое. Страшновато иной раз говорить большие слова. Но, кажется, что в “Тевье” Михоэлс доходит до гениальности» (В. Финк, Литературная газета. 05.12.38)

Такой отзыв об игре выпадает не каждому актеру. Мало любить, мало понимать своего героя, сочувствовать ему — чтобы сыграть Тевье, как это удалось Михоэлсу, необходимо любить народ, воплощением которого явился Тевье. «Среди героев Шолом-Алейхема, среди неувядающих искателей счастья, фантазеров и мечтателей образ Тевье-молочника, пожалуй, самый значительный и вдохновенный. Бедняк, обремененный большой семьей, Тевье обречен на жалкое существование. “Ни минуты хорошей, нищета, нужда, одни неудачи, куда ни сунься”.

“На болячке болячка, а на болячке волдырь”. Но удары судьбы и нищета не могут сломить дух старого Тевье» (Правда. 26.12.38)

По мнению П. И. Новицкого, «образ Тевье — это самое значительное, что создал Михоэлс. Значение этой работы, может быть, полностью еще не оценено». И это после Вениамина III, Лира…

Возвращаясь к Шолом-Алейхему, Михоэлс тем самым возвращал театр к своим истокам. В писании сказано: «Кто в огне, кто в воде», а Тевье истолковывает это по-своему: «Судьба людей — различна — кто ездит верхом, а кто ходит пешком». Думается мне, эти мысли Тевье были близки самому Михоэлсу. Нет, это не то же самое, что было начертано на воротах Бухенвальда «Каждому — свое»… Главное в мысли Тевье, да и самого Михоэлса-Тевье, — «Судьба людей — различна». Людей! Судьбы театров также несхожи. ГОСЕТ конца тридцатых годов, ГОСЕТ Михоэлса — совсем не тот, что был при Грановском. Михоэлс и весь прекрасный ансамбль спектакля (Л. Ром, С. Ротбаум, Е. Эпштейн, А. Шмаенок, А. Пустильник, Э. Карчмер) не снижали трагедии до чувствительной мелодрамы, изгоняя сентиментальность. Чтобы выжить, Тевье ищет поддержки в мудрости, переводя древние изречения на язык житейский и даже бытовой. Это уже не «маленький человек» (Менахем-Мендель, реб Алтер). Тевье — человек огромной силы, подтверждающий всеми своими рассуждениями, деяниями, что он представитель народа жизнеспособного. Страх, внушенный предкам Тевье в течение двухтысячелетней диаспоры, не сломили волю и дух лучших его сыновей. На репетициях «Тевье-молочника» Михоэлс обращал внимание актеров на то, что еврейский народ, обреченный в пору средневековья на гонения, покидая обжитые места, никогда и никому не оставлял свитки Священного Писания и всегда хранил верность вере предков и понимание, как тщетно благополучие в сравнении с Торой. Не забвение, а осознание своего прошлого {151} помогло выжить предкам Тевье. Понимание того, что добро и зло, счастье и несчастье во все века нераздельны, даже обязательны, придавали философу из Анатовки силы пережить так много трагических событий в своей жизни. «Судьба людей — различна…», но «всю жизнь Тевье должен мыкаться, носом землю рыть, детей растить — и все для того, чтобы они взяли и одним махом оторвались, как шишки с дерева, чтобы ветром их унесло в разные стороны» — что может быть страшнее такой судьбы? «Растет в лесу дуб. Приходит человек с топором, обрубает ветвь, еще ветвь и еще… А куда такое дерево без ветвей… Зачем дереву голому в лесу торчать?»

Даже в самые трагические минуты бытия Тевье хочет верить в существование справедливости.

«Скажи мне, дорогой мой Феферл, выходит, стало быть, по сумасшедшему твоему разумению, что все на свете творится не по справедливости? И то, что моя корова доится, и то, что лошадь в упряжи ходит, — тоже несправедливо?»

Что еще помогало выжить Тевье? Знание Священного Писания, придающего ему веру и истинно библейскую гордость в самые трагические дни его жизни. Любимые молитвы Тевье: «Ты пошли нам лекарства, ибо болезнь у нас у самих имеется», «Жизнь моя разворошена, и сам я разворошен…» Понимая все это, станет яснее, почему Михоэлс отложил «Ричарда III» и сыграл в 1938 году Тевье.

После одного из спектаклей «Тевье-молочник» Михоэлс вышел «на бис» 24 раза. Когда зрители вызвали его в 25‑й раз, он произнес слова из любимой молитвы Тевье: «Погляди, как мы мучаемся, и защити нас от неправды» и, прощаясь со зрителями, произнес: «… не дождутся враги мои, чтобы я перед кем-нибудь плакался».

«Судьба людей различна». Михоэлсу суждено было, чтобы Тевье стал его последней ролью на сцене. Именно на сцене! С марта 1939 года Михоэлс в составе Художественного совета Комитета по делам искусств при Совете Народных комиссаров СССР.

Его избирают депутатом Моссовета.

Все важнейшие события в театральной жизни Москвы проходили при его активном участии. Он выступает перед различными аудиториями, по Всесоюзному радио в 1938 году произносит речь «Ложь религии». В 1939 году перед квалифицированной аудиторией выступает с лекцией «О поэзии в творчестве актера»; на собрании актива работников театрального искусства произносит речь «С чего начинается полет птиц» и т. д.

Новую свою роль вне сцены Михоэлс играет также превосходно, искренне, как и на сцене. Свидетельство тому — его доклад (основной) «Роль и место режиссера в советском театре» на Всесоюзной режиссерской конференции в Москве. Михоэлс {152} полемизирует с МХАТом, с самим Станиславским! Он протестует против нивелировки в искусстве. Ему возражают. Режиссер Л. М. Литвинов обвиняет его в том, что он, Михоэлс, противопоставил себя Станиславскому. Б. А. Бабочкин, выступая в прениях по докладу Михоэлса, заявляет: «Совершенно неожиданный, вредный для советского театра вывод — о недопустимости единого метода — сделан С. М. Михоэлсом».

В заключительном слове на этой конференции С. М. Михоэлс еще раз объяснил свою основную мысль: «Нельзя систему Станиславского превращать в догму, в азбуку». Система Станиславского, по мнению докладчика, прежде всего творчество, а если воспринимать ее так, как это понимает Б. А. Бабочкин, то постановки в различных театрах будут отличаться лишь названием, ибо поставленные «единым методом» «Бронепоезд 14 – 69» и «Тевье-молочник» станут близнецами.

Тогда же Михоэлс пишет статью «Драма и театр» (опубликованную лишь в 1961 году), в которой резко выступает против штампа, той страшнейшей болезни, «борьбе с которой посвятил всю свою жизнь в искусстве К. С. Станиславский». Статья заканчивалась словами: «Еще совсем недавно некоторые снобы от театра и драматургии резко отделяли идеологию от театра. Им казалось, что можно спокойно работать над Шекспиром, Грибоедовым и другими и спасаться в драматургии прошлого от “навязываемых” и, по их мнению, чуждых искусству отступлений в сторону идеологии. Не приходится говорить, насколько подобная точка зрения является свидетельством нищеты и убогости мысли. Наша современность на каждом шагу доказывает теснейшую связь, функциональную зависимость роста искусства от роста сознания. Наш советский зритель, приходящий в театральные залы, вправе ожидать от мастеров сцены и от авторов драматургических произведений полноценного раскрытия яркого, пышущего здоровьем и полнокровием жанра. В нем расцветают богатые образы, в нем открываются сложные и яркие миры художников. В нем раскрывается богатейшая игра современной нам советской эпохи и неповторимая индивидуальность советского человека, творящего будущее» («Михоэлс». Стр. 223 – 224).

31 марта 1939 года Михоэлса награждают Орденом Ленина.

16 апреля 1939 года в здании филиала МХАТ состоялось собрание работников театра. Выступление Михоэлса в печати было охарактеризовано как «блестящее». Он сказал: «Моему народу плохо жилось в прошлом. С моим народом за рубежом Советской страны жестоко расправляются. И не удивительно, что сыны моего народа не хотели служить царю. При царе немыслимо было существование еврейского театра. Теперь появился театр, название которого состоит из сочетания ранее невозможных слов: “Государственный еврейский театр”. Да, здесь, в стране социализма, каждый из нас, сынов еврейского {153} народа-скитальца, обрел чувство родины, чувство социалистического отечества.

Я призываю Вас подчинить свое искусство огромным требованиям этой невиданной замечательной эпохи — эпохи Сталина, эпохи братства народов, эпохи вступления в обетованный мир коммунизма.

Мы должны выкорчевать у себя, в своей среде, в области искусства схематизм и штампы. Пример тому, как нужно бесстрашно дерзать и идти вперед, показывает наш великий вождь народа, поэт свободы товарищ Сталин».

Естественным продолжением всех этих событий явилась постановка в 1939 году (премьера 16 ноября) пьесы Переца Маркиша «Пир». (Орденом Ленина Перец Маркиш был награжден в январе 1939 года, вместе с А. Фадеевым и М. Шолоховым, даже Л. Леонов, Ф. Панферов и К. Федин были удостоены тогда ордена Красного знамени). В эти дни в репертуар ГОСЕТа принята еще одна пьеса П. Маркиша «Клятва» — «о тяжелой судьбе еврейской семьи, бежавшей из фашистской Германии в Палестину. Эмигранты и там не находили себе пристанища. Один из сыновей уезжает в республиканскую Испанию, где вступает в ряды интернациональной бригады. Ставит “Клятву” народный артист С. Михоэлс… Премьера намечена на май 1939 года» (Советское искусство. 06.01.39).

«Одухотворенный и революционно-романтический талант Маркиша, его искренность не вызывали сомнений, но пьеса “Клятва” так и не была поставлена в ГОСЕТе, а отмечать 20‑летний юбилей только постановкой “Тевье-молочника” не выглядело бы естественно в те годы. Пьеса Маркиша “Пир” больше пришлась ко времени и обстоятельствам. “Пир” — это произведение большой идейной насыщенности и драматического напряжения Героическая эпоха гражданской войны дала драматургу благодатнейший материал для разработки темы “о бессмертии народа”. Он показывает, какие могучие силы таятся в народных массах и как проявляются эти силы в дни опасности, когда контрреволюция пытается повернуть вспять историю человечества» (Московский большевик. 12.12.39).

«И ГОСЕТу удалось создать страстный волнующий спектакль. В этом в первую очередь заслуга режиссера спектакля тов. Михоэлса» (Правда. 16.12.39).

Еще в памяти празднование 20‑летия ГОСЕТа, а за этим юбилеем шел другой, быть может, более значимый.

15 марта 1940 года в ЦДРИ праздновали 50 лет со дня рождения С. М. Михоэлса.

«О большом пути замечательного артиста говорили вчера на вечере в Центральном доме работников искусств.

Народный артист СССР М. М. Тарханов, народный артист РСФСР В. Л. Зускин и В. Г. Сахновский, И. Я. Судаков и заслуженный деятель искусств, профессор И. Н. Берсенев подчеркнули {154} большие художественные заслуги народного артиста СССР Михоэлса, внесшего неоценимый вклад в сокровищницу советского искусства» (Московский комсомолец. 16.03.39).

«С театральными приветствиями выступили В. Барсова. А. Бакурин, С. Образцов, Э. Каминко, Центральный театр Советской Армии, театры Сатиры и “Ромэн”, цирка и эстрады» (Вечерняя Москва. 16.03.39).

Свою статью в «Комсомольской правде» о Михоэлсе И. Добрушин озаглавил «Большой художник», а И. Розенфельд и Е. Гельфанд назвали свою статью о юбиляре «Великий актер».

Приветствие юбиляру прислал В. И. Качалов:

«Дорогой Соломон Михайлович!

Примите от меня сердечный привет. Поздравляю Вас, прекрасного талантливейшего актера, одного из самых любимых и уважаемых мною товарищей по искусству со всеми Вашими вполне заслуженными наградами… Глубоко сожалею, что болезнь моя лишила меня возможности присутствовать вчера на юбилейном празднике ГОСЕТа, крепко обнимаю Вас, дорогой Соломон Михайлович, и прошу передать мой привет Вашим товарищам по театру».

«Заслуги Михоэлса как художественного руководителя Еврейского театра: под руководством Михоэлса Еврейский театр в Москве становится (заметим — становится! *М. Г*.) передовым советским театром» (И. Я. Судаков).

Словом, Михоэлс был постановщиком «Пира» в своем театре. А «пир» в честь юбилея Михоэлса и по случаю двадцатилетия ГОСЕТа ставили другие режиссеры.

«Михоэлс — актер постоянно ищущий. В своих творческих исканиях он неутомим и никогда не удовлетворяется найденным, как бы ни было оно совершенно и законченно.

На протяжении двадцати лет Михоэлс как актер прошел путь, отмеченный необычайным разнообразием творческих приемов. Его актерской палитре известны были и крайняя условность, и сочность реалистических красок. Зритель видел его и блестящим комедийным актером, и характерным изобразителем быта, и создателем высокотрагического образа…

В творчестве Михоэлса много национального. В богатстве красок и приемов, которыми он пользуется, сильнейшим образом представлен национальный колорит родного ему народа. Но Михоэлс как актер принадлежит всему советскому искусству, всей советской сцене. Михоэлс художник интернациональный.

Михоэлс замечателен не только как актер. Его постановки… отмечены печатью большого таланта, высокой режиссерской культурой» (И. Судаков. Юбилей С. М. Михоэлса. Правда. 15.03.40).

Юбилеи позади, дело всегда впереди. Давно мечтал Михоэлс поставить спектакль о Маймоне — великом еврейском мыслителе {155} XVIII века. Написать пьесу о Соломоне Маймоне Михоэлс предложил М. Даниэлю, одному из постоянных и лучших драматургов ГОСЕТа.

После длительного перерыва в ГОСЕТ возвращается Р. Фальк. Он буквально становится соавтором постановщика: замечательно передана атмосфера, колорит эпохи Маймона. Это был самый выдающийся, после Спинозы, еврейский мыслитель.

Почему же в 1940 году после слов благодарности за «нашу счастливую жизнь», после высоких наград и громких аплодисментов, Михоэлс ставит спектакль о жизни евреев конца XVIII века?

Едва ли обращение Михоэлса к образу Маймона было случайным. Вне сомнения, что в образе этого выдающегося философа Михоэлса привлекал не только ум, но и поступки Маймона, восставшего против Бога и против земных господ.

«Маймон родился в 1754 году в одной из деревень князя Радзивила. Тьма средневековья царила в тогдашней Польше. Рожденный в крайней бедноте, Маймон получил религиозное воспитание и уже в одиннадцать лет имел аттестат на право занятия должности раввина. Но это его не удовлетворяет. Он задыхается в окружении рабства, нищеты и ханжества. Его пытливый ум ищет выхода, требует ответа на волнующие вопросы; он ищет знаний. Тайком от близких и окружающих его религиозных фанатиков он изучает все, что ему попадает в руки, все, что может ему помочь познать природу, ее законы, ее сущность. Это восстанавливает против него все темные силы, он подвергается преследованиям и лишениям. Пробиваясь сквозь крайнюю нужду и преследования, он проделал путь от замученного религиозной схоластикой юнца до философа с еврейским именем». (Комсомольская правда. 26.12.40, Л. Квитко)

Михоэлс дважды — оба раза неудачно — сыгравший Акосту, за роль Маймона сам не взялся.

«Перед актером стояла очень трудная задача. В этой роли по воле автора много пауз, многоточий. Редко-редко прорывается взволнованная сила борца. Зускин все-таки сумел поднять образ Маймона, показав его не только кабинетным мыслителем, но и страстным агитатором, обличающим клерикализм и мракобесие, человеком сильной воли» (Г. Рыклин. Правда. 04.11.40).

Главную мысль Маймона о том, что «человек — хозяин всего, а разум человеческий — создатель Создателя» — Михоэлсу удалось воплотить в своей постановке.

«Спектакль обращен к будущему. И в этом — главная заслуга режиссера. Он читает историю, как наш современник. Михоэлс любит говорить, что его занятие режиссурой — вынужденное. Но с каждым новым спектаклем он все больше входит во вкус. В “Маймоне” он выступает как режиссер умной {156} и оригинальной выдумки. Она открывает нам безусловное в условном и жизненное в сочиненном. Михоэлс не прочь сгустить краски, чтобы рисунок стал жестче. Условность для Михоэлса — естественное средство обобщения. Жаль только, что многие актеры ГОСЕТа не умеют как следует пользоваться этими средствами, довольствуются раз навсегда выученным».

«Уже давно, давно пора определить основные особенности режиссерского мастерства С. М. Михоэлса, для этого уже накопилось много интереснейшего материала. В “Соломоне Маймоне” Михоэлс снова блеснул великолепной режиссерской фантазией, истинной театральностью, в которой мысль и эмоция сочетаются в одно целое. Михоэлс простыми театральными средствами создает на сцене “настроение”. Он втягивает зрителя в атмосферу переживаний актеров, он как бы окружает их игру “эмоциональной средой”, в которой их творческие усилия достигают максимального эффекта. Михоэлс — режиссер, несмотря на свою большую активность, не “вмешивается” в игру актера своей фантазией, он действует вместе с актером и через актера» (С. Заманский).

Ученое звание профессора Михоэлсу присуждают 12 апреля 1941 года, его талант режиссера-педагога был признан театроведческой общественностью, актерами и деятелями искусства конца 30‑х – начала 40‑х годов.

Жизнь в стране на первый взгляд выглядела спокойно, люди работали, ходили на демонстрации, дружно распевали: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». Угрозу предстоящей войны, ее неминуемость, предрекали немногие. В конце 1940, после постановки «Маймона», Михоэлс окунается в работу над одним из самых мирных и светлых в истории ГОСЕТа спектаклей — «Блуждающие звезды» (по роману Шолом-Алейхема, инсценировка М. Добрушина).

В интервью «Вечерней Москве» (10.02.41) Михоэлс дает представление о задуманном: «По своему лирическому и романтическому обаянию “Блуждающие звезды” поднимаются до высот лучших пьес, которые написаны на тему любви, на тему весеннего порыва молодой жизни. И вечный мотив Ромео и Джульетты получает неожиданное разрешение в романе Шолом-Алейхема, где Лейб и Рейзл, через пропасть препятствий, через социальное неравенство, через алчность и хищность окружения тянутся друг к другу с распростертыми руками.

Песнь песней. Эта тема всегда волновала Шолом-Алейхема. Ей он посвятил свой знаменитый роман о музыканте Стемпеню, о ней он пел в своей вдохновенной повести “Страница из "Песни песней"”, об этом он повествует в романе “Блуждающие звезды”, где герои живут и действуют в среде еврейских актеров».

{157} В статье о спектакле «Блуждающие звезды» («Советское искусство», 18.09.41) театровед И. Бачелис справедливо заметил, что «Михоэлс в большей мере, чем Шолом-Алейхем — автор этого интересного спектакля».

В канун войны, в мае 1941 года ГОСЕТ выезжал на гастроли в Ленинград и там показал премьеру — «Блуждающие звезды».

Весь спектакль «Блуждающие звезды» звучит как призыв к творчеству, свободному проявлению своих талантов, к радости труда.

Что еще влекло к роману «Блуждающие звезды» Михоэлса, актера, режиссера, беспокойного и пытливого, мыслящего и упорного в исканиях нового образа? Может быть он хотел сыграть в нем роль Гоцмаха или Рафалему? Но для себя Михоэлс к тому времени уже твердо определился: после роли Тевье он сыграет только (если сыграет!) Ричарда III — и, конечно же, Реубейни.

В ту пору его лоб мудреца уже был изборожден глубокими и печальными морщинами. Глаза, его великолепные скорбно-насмешливые глаза, в которых отражалась вечная скорбь, по-прежнему излучали так много доброты и печали, а полная скрытой горечи улыбка, очень выразительная, сильно выпяченная нижняя губа — лишний раз подчеркивали эту вечную библейскую скорбь, вечное страдание.

Жили здесь мы долгие века.
Час пришел. Пылят опять дороги.
Бет га мидраш. Ветер и закат.
И в крови израненные ноги.
В небесах провидческие звуки.
Глас судьбы. Диаспора вечна.
Кладбища протягивают руки.
Нету сил. Но в путь велит она.
 *(Моисей Цетлин.)*

Михоэлс всегда в пути, он говорит об оптимистической силе гения Шолом-Алейхема, а спектакль получился по-чеховски печальный.

«Когда я думаю об основной мысли спектакля “Блуждающие звезды”, которая вдохновила режиссера и актеров, мне вспоминается выступление Михоэлса на митинге представителей еврейского народа 24 августа 1941 года. Обращаясь к евреям всего мира, Михоэлс говорил о том, что в свободной советской стране выросло новое поколение еврейского народа, “поколение, которое до конца поняло, что такое родина, ибо Советский Союз оказался родиной, любимой, дорогой родиной для всех советских народов. Это поколение не знает страха”» (С. Заманский, Вечерняя Москва, 16.12.41)

{158} Почему так часто говорит Михоэлс о чувстве страха? Может быть потому, что более всего желал избавить свой народ от этого чувства, внушенного ему в течение тысячелетий? Он пытался опровергнуть мысль о том, что человек, познавший страх хотя бы раз в жизни, не может избавиться от него. Во время репетиции спектакля «Блуждающие звезды» он сказал актерам: «Характерно, что Шолом-Алейхем с вершин своего дарования, рисуя все испытания своих героев, не впал в пессимизм и, несмотря на то, что повесть его не менее печальна, чем повесть о Ромео и Джульетте, он все же помнит, что “звезды не падают, звезды блуждают”. Следуя по орбитам этого блуждания, он как бы верил, что где-то во время пути “блуждающие звезды” неминуемо встретятся, чтобы дальнейший путь совершать вместе, в порыве радости и счастья».

Блуждающие звезды… Их собирали вокруг себя из местечек черты оседлости Грановский и Михоэлс, и на театральном небосводе русского еврейства засияли таланты таких непохожих и замечательных актеров, как В Зускин и М. Штейман, С. Ротбаум и Э. Карчмер, Ю. Минкова и Л. Ромм, И. Шидло и Т. Хозак, М. Гертнер и Д. Финкелькраут. Последней «приблудышей» звездой ГОСЕТа суждено было стать Этель Ковинской. Шестнадцатилетней девочкой она приехала из Западной Белоруссии в Москву, к Михоэлсу (слух о замечательном еврейском театре в столице дошел до местечка Дятлово). Очень обаятельную, застенчивую девочку показали Михоэлсу. Он вручил ей белый платочек, и, как всегда в таких случаях, предложил станцевать «сюжет». Очарованный Михоэлс, не скрывая своего восторга, воскликнул: «Лучшей Рейзл нам не найти!» Позже, уже выступая в США, в 1943 году, Михоэлс скажет об Э. Ковенской: «Нам нужна была молоденькая, обворожительная девушка. Мы не хотели никаких компромиссов в отношении этой центральной роли и искали молоденькую особу, которая воплотила бы сценически этот образ и… нашли на первом курсе нашей студии. У нас была юная студентка — Этель Ковенская — ей было всего 16 лет и ей мы доверили центральную роль в “Блуждающих звездах”, и мы не ошиблись» («Михоэлс»). Девочка умела не только музыкально, артистично «станцевать сюжет». Читая на экзамене рассказ Переца о набожном ханже, она совсем «по-взрослому» создала характер верующей, но лицемерной ханжи.

Спектакль «Блуждающие звезды», премьера которого состоялась в Ленинграде в мае 1941 года, шел с большим успехом. В конце мая 1941 года, завершив гастроли в Ленинграде, ГОСЕТ возвращается в Москву.

После короткой передышки в Москве в середине июня 1941 года ГОСЕТ уезжает на гастроли в Харьков. В день приезда труппу неожиданно собрали в фойе гостиницы «Интернациональ» и для актеров «важный» лектор прочел лекцию о {159} международном положении. Барабанный оптимизм лекции («Советское правительство не допустит войны, а если ее навяжут, мы разобьем любого врага») соседствовал с предостережением — в Германией есть силы, готовые нарушить Договор о дружбе с СССР.

Гастроли театра шли в здании Дома офицеров. Успех превзошел все ожидания. После вечерних спектаклей зрители подолгу не отпускали актеров, и начинались «ночные концерты» — зрители и актеры пели любимые еврейские мелодии.

22 июня днем шел спектакль «Два Куне-Лэмла» по Гольдфадену.

«Мы с Михоэлсом в это время были в гостинице. Во время завтрака к нам подошел Д. Л. Чечик и сказал, что по радио ожидается очень важное правительственное сообщение.

— Что это может быть? — спросил Михоэлс.

Мы тут же, без секундного промедления, поднялись в номер и услышали речь Молотова. Сразу после выступления Молотова мы пошли на спектакль. Михоэлс прервал его, вышел в темный зал на авансцену и сообщил зрителям о начавшейся войне. Свою краткую и очень страстную речь Михоэлс закончил словами: “Уничтожить гада!”

Вечером в почти неосвещенном зале шел спектакль “Блуждающие звезды”, а утром следующего дня вся труппа выехала в Москву» (Из рассказа М. С. Беленького).

# **{****160}** Миссия

Длительным и трудным оказалось возвращение ГОСЕТа из Харькова в Москву. Бессонные ночи в переполненных вагонах, беседы, полные тревог и надежд… Кто-то из актеров высказал мысль: «Когда вернемся в Москву, мы услышим сообщение о том, что враг уже разбит». Не удивительно, ведь еще совсем недавно распевали песни:

Если завтра война, если завтра в поход,
Если темная сила нагрянет,
Как один человек наш советский народ
За свободную Родину встанет.

Ровно через месяц со дня начала войны в Москве была объявлена первая воздушная тревога… В августе 1941 года бомбежки стали частыми.

Беспокойство людей, окружавших Михоэлса, невольно возрастало с каждым днем. Соломон Михайлович оставался самим собой: он верил в победу и веру эту внушал всем, иногда прибегая к своему испытанному средству — юмору. Не дожидаясь команды «сверху» Михоэлс «назначил» Зускина старшим пожарником, а себя его заместителем. Михоэлс и Зускин раздобыли противопожарное снаряжение и нередко в одеянии пожарников разгуливали по двору, вызывая улыбку. Актеры оставались актерами, но при объявлении тревоги оба с неимоверной скоростью «взлетали» на крышу и тут уж было не до игры.

В августе 1941 года было принято решение об эвакуации детей — это настораживало. Положение Москвы, да и страны в целом становилось опасным.

24 августа 1941 года, обращаясь к евреям всего мира, Михоэлс говорит, что в советской стране выросло новое поколение еврейского народа.

Каждый день приносил новые тревоги, новые заботы. В августе 1941 года было принято решение об эвакуации из Москвы детей — еврейского народа.

В эти дни Михоэлс пишет докладную записку Заместителю Председателя СНК СССР тов. Швернику:

«Вследствие… вероломного разбойничьего нападения фашистских бандитов на нашу родину ряд наших областей оказался временно занятым врагом. Вместе с другими учреждениями и гражданским населением эвакуированы были также и многие театры и другие художественные учреждения. Вместе с театрами эвакуировано было большое количество актеров, {161} режиссеров, художников и других работников искусства. Из театров, естественно, лишь немногие могли быть устроены в новых условиях. Часть театров прекратили свое существование и очень небольшое количество театров законсервировано. Большая армия работников искусства оказалась совершенно без средств и работы. В силу этого большая масса работников искусства, несмотря на чрезвычайно высокую их квалификацию, оказалась в чрезвычайно тяжелом положении.

В связи с изложенным мы просим разрешения:

1) Устраивать периодические спектакли и концерты с целью собрать средства для пострадавших от беженства работников нашего советского искусства.

2) Организовать среди работников искусства Москвы сбор теплых вещей с этой целью.

С другой стороны, мы считаем нужным поставить перед Вами вопрос о выделении определенной суммы из средств ВЦСПС для той же целя.

Быть может, окажется верным поставить вопрос об использовании части фонда Соцстраха для оказания помощи людям, составляющим основные кадры нашей художественной интеллигенции».

22 сентября 1941 года ГОСЕТ эвакуировался: «Разрешить Комитету по делам искусств при СНК СССР эвакуировать МГЕ театр в гор. Ташкент… Обязать Совнарком Уз. ССР принять, разместить работников МГЕ театра и предоставить помещение для работы театра…»

Михоэлс не уехал вместе с актерами — в то время он уже был утвержден Председателем АЕК, о чем свидетельствует документ: «Вы утверждаетесь Председателем Антифашистского еврейского комитета. Просьба держать с нами непосредственную повседневную связь.

Председатель Совинформбюро Лозовский».

28 августа 1941 года в газете «Советское искусство» Михоэлс публикует свою первую со дня начала войны статью:

«… Наш фронт — это фронт великой идеи, справедливости, народной правды; наши танкисты, летчики, бойцы — великие ратоборцы за свободу и культуру. Вместе с ними мы убеждены в нашей победе, потому что никому не повернуть историю вспять.

… Наше искусство должно раскрывать перед зрителем, читателем, слушателем всю силу нашего советского оптимизма, всю веру и всю непреклонность нашей воли к победе».

Вскоре Михоэлс уезжает в Куйбышев, где в то время находилось руководство Совинформбюро.

«В войну, в Куйбышеве, у меня на квартире, в обществе Толстого, Шостаковича, Альтшуллера, он был грустен, трагичен — и это все звучало в его песнях. Но тут же он блистательно изображал с Алексеем Толстым мимическую сцену {162} двух плотников, — конечно, под соответствующую музыку и при нашем старательном участии. Позже, в Ташкенте, они выступали с этим номером в открытом концерте перед многотысячной аудиторией и потрясали своим юмором» (И. Козловский).

В конце 1942 года Михоэлс приехал в Самарканд. Он застал актеров ГОСЕТа в очень тяжелом положении. В городе не было ни минимальных условий для существования еврейского театра, ни его зрителя. Михоэлс добивается выполнения Постановления Правительства № 1212 о переводе ГОСЕТа в Ташкент. Театру был предоставлен зал Ташкентской консерватории, актеров расселили в общежитии.

Михоэлс и его семья поселились в центре на Пушкинской улице дом 84, кв. 21, — просторная большая комната на первом этаже какого-то бывшего учреждения чем-то напоминала комнату на Тверском бульваре в Москве. Сюда приходили старые и новые друзья, вскоре здесь начали проводить репетиции спектаклей.

Он нужен был всем, к нему обращались с тысячами просьб, люди хотели оказать посильную и непосильную помощь фронтовикам.

… Семья — мать и две дочки — из Житомира на крестьянской телеге уезжала на восток, спасаясь от захватчиков. В пути во время бомбежки погибли обе дочери. Мать в течение всей жизни накопила для них приданое. «Возьмите эти деньги и передайте их нашей Красной Армии. Это будет лучший памятник моим девочкам». Еще письмо: «Эти деньги я отложила на тахрихем (саван). Если я доживу до победы, меня похоронят по обычаю, если не доживу — пусть хоронят, как угодно. А мои сбережения передайте в фонд антифашистского комитета…» А вот еще одно письмо.

«Уважаемый т. Михоэлс!

Я еврей, член ВКП (б) с 1919 года, старый Дальневосточный партизан.

В период гражданской войны на ДВ я был военным Комиссаром 1‑й Иркутской дивизии. Сейчас я Нач. состава запаса и работаю в частях Всеобуча.

С чувством громадной радости слушал я Ваше и другие выступления на еврейском митинге. Но пока я, к сожалению, не слышу, чтобы это политическое выступление было бы как либо организационно закреплено.

Многие национальности — чехи, поляки, греки и друг, оформляются в специальные воинские части. Положение нашего народа, разумеется совершенно иное и мы, конечно, должны сражаться в рядах нашей доблестной Красной Армии. — Но наряду с этим я полагаю, что было бы целесообразным создание нескольких еврейских дивизий. Мне кажется, {163} что наш народ в этой великой битве должен особо проявить себя военной доблестью.

В Советском Союзе, мы впервые за два последние тысячелетия получили абсолютно равные гражданские права, в том числе права и обязанности военной службы во всех рангах. Поэтому нужно, чтобы мы в специальных частях оправдали это право. Нужно, чтобы гитлеровское зверье было избиваемо и истребляемо также и особыми еврейскими частями Красной Армии.

Кровавый гитлеризм причинил исключительные страдания нашему народу. Он культивирует небывалое презрение к нам. Гитлеризм может быть уничтожен только военной силой. А у многих людей во всех странах, в том числе и среди самих евреев, существует тысячелетний предрассудок о якобы органической неспособности нашего народа к военному делу.

Все это, как мне кажется, дает нам право на то, чтобы доказать, что в Стране Советов вновь возродилась былая военная доблесть нашего народа, на разгром которого Старый Рим, покоривший весь мир, когда-то бросил 2/3 своих вооруженных сил. Мы должны доказать, что обученные при братской помощи великого русского народа военному искусству, евреи могут разбивать нацистов на поле брани.

Я обращаюсь с этим письмом к Вам как к одному из представителей еврейской общественности в Союзе.

Если бы Вы разделили мое мнение и оно бы получило одобрение партии и Правительства — я глубоко убежден, что в кратчайший срок можно было бы создать боеспособные воинские части, которые получили бы громадную моральную и материальную поддержку братьев-евреев во всем мире.

Я надеюсь, Вы не откажете в кратком ответе на это письмо.

Колманович Иосиф»

Ответил ли Михоэлс Колмановичу? В архивах Михоэлса ответа И. Колмановичу нет, а вот актерам театра Шехтеру и Гукайло Михоэлс написал:

«Дорогие и нетерпеливые мои Шехтер и Гукайло! Не писал Вам только потому, что сильно болел, не говоря уже о том, что по приезде нашего театра, далеко не в блестящем положении. Хворал я месяца три, три с половиной из тех шести, с тех пор, как я приехал. Вопрос Ваш совсем не так прост, как Вы себе это представляете, а главное — никто толком не знает, от кого зависит решение.

Указанные Вами лица ничего не могут сделать. 28 числа я должен повидать подполковника Царицына — возможно добьюсь какого-либо решения.

Хотел бы только, чтобы Вы знали, что Ваша судьба мне отнюдь не безразлична. Наоборот, я чрезвычайно практически заинтересован в Вашей работе.

{164} И в театре все идет худо из-за недостатка людей: из всех ушедших в армию наших актеров — из 11 человек вернулся лишь один Лурье. Нового притока нет. Отсюда и затруднения, и отсюда еще большая заинтересованность в Вас.

С другой стороны, театр вправе гордиться Вами в сознании, что он воспитал из Вас людей боевого искусства. Ваша работа полезна и нужна армии, следовательно, полезна и нужна театру.

Я надеюсь, по окончании войны издадут книжечку об актерах наших — участниках войны, и Вы займете там одно из видных мест.

Мне понятно такое Ваше стремление на фронт. Надеюсь, мне удастся Вам помочь. Если добьюсь — немедленно сообщу.

После 28 сообщу дополнительно. Пришлите сведения о Вашей работе: новые программы, свежие отзывы, снимки. Они нужны по многим причинам.

Обнимаю и целую Вас, мои родные. Ваш Михоэлс».

Год 1942, Михоэлс в Ташкенте.

Не зная отдыха он работал днем и ночью. Его полюбили актеры узбекского драматического театра им. Хамзы. Михоэлс вместе с Уйгуром поставил в этом театре спектакль «Мукана» по пьесе Х. Алимджана. Об этой постановке много писали, пресса отмечала бережность, с которой Михоэлс отнесся к традициям национального узбекского театра. Уже через две недели после начала репетиций Михоэлс «понимал» по-узбекски (он находил в этом языке много общего с ивритом). Актеры узбекского театра так полюбили Михоэлса, что ждали его на репетиции по ночам, после окончания спектаклей в своем театре. Не всем было понятно, зачем при такой занятости Михоэлса в АЕК, в своем театре, ставить спектакли в узбекском театре.

«Люди поделились с нами не только кровом и хлебом — они отдали нам свое сердце. В беде познается человек, хозяева-узбеки — разделили с нами горе, беду.

Всегда я помню библейское изречение: “Давайте — и воздастся вам”. Михоэлс нашел высшую форму благодарности: по его инициативе в ГОСЕТе на идиш был поставлен спектакль узбекских авторов К. Яшена и А. Умари “Хамза”.

Мы часто думаем, говорим о звездных часах своей жизни (они, пожалуй, есть у каждого — мы порой “пропускаем” их, порой не замечаем). Борьба с фашизмом была для Михоэлса не игрой, а самой жизнью. Он был выдающимся человеком своего времени, и его громкое, такое еврейское имя, придавало особую значимость его деяниям. Соломон Михоэлс против Адольфа Гитлера! Может быть, во имя этой схватки, если уж так решила судьба, стоило жить всю предыдущую жизнь.

Много-много передумал я за эти дни.

{165} Очевидно, так и должно быть. Готовишься к чему-то целую жизнь, а когда, наконец, наступает необходимость это что-то совершить — ты оказываешься и неподготовленным, все кажется неожиданным и даже ненужным.

Впрочем, все было бы, конечно, иначе, если бы я уехал из Москвы или из Ташкента, наладив все. Осталась ты, мое родное, любимое, бесконечно дорогое существо. Нужная моя. И ребята. Надо ведь вам и жить, и работать, и налаживать. И все это — без меня.

Остался театр. Почти без планов. Без перспектив, фактически без руководства. Остались мои узбеки, и повисла в воздухе неоплаченная мною и реализованной ответственностью моею обязательность перед ними за доверие и за ласку. Кроме того, здесь выявилась картина весьма тяжелая и сложная той обстановки, в которой мне придется очутиться фактически одному. Ибо мой второй коллега, (Ицик Фефер. — *М. Г*.), который едет вместе со мной, вряд ли может явиться опорой мне. А сложность растет там с каждым днем. Придется нырять. Но ведь это не роль. Здесь провал немыслим — это значит провалить себя самого, обезглавить себя.

Любимая, мне тяжело и тоскливо.

Впрочем, должны победить и жизнь, и правда, и любовь. И должен победить народ».

В марте 1943 года С. Михоэлс и И. Фефер уезжают в США, Англию, Канаду и Мексику как посланники Антифашистского еврейского комитета. В ночь перед отъездом Михоэлс напишет Анастасии Павловне:

«Моя родная, моя любимая, нежно-нежно любимая!..

Я полон горечью разлуки… Я знаю, что еду на фронт, очень серьезный, очень ответственный, что он серьезнее всего, что я за всю жизнь сделал… Помнишь этого еврея-врача, который перед насильственной смертью, причиненной ему немецкими мерзавцами, воскликнул единственное еврейское слово, которое он знал, и это слово было “Братья!”. Быть может, именно с этого я начну свою первую речь.

Братья евреи! Братья тех, кто уничтожены в гитлеровских фабриках смерти, кто сожжен в гетто!

Братья тех, чьи кости немецкие фабриканты раскупают по 30 марок за человеческий комплект и варят из них мыло — они называют это “еврейское мыло” — так написано на этикетке (это было в 1942 году во Львовской области).

Братья тех, кого немецкие бандиты десятками тысяч закапывают в землю — это в Киеве. Часами шевелилась на их могилах земля…

Здесь часто говорят — мы знаем, что Гитлер — убийца, что у евреев с ним свои особые счеты, мы знаем, что это наша общая война, и мы знаем, что благодаря Красной Армии спасено больше половины еврейского населения всей Европы.

{166} Мы знаем это сами. Не напоминайте нам об этом. Мы можем обидеться. Обидеться? На кого?

На тех, кто нас направил сюда, чтобы призвать Вас объединиться в борьбе против немецких мыловаров?.. Может быть на тех, чьи руки, мозг и черепа превратились в мыло, чей стон и слезы благословили на вечную ненависть к врагу.

… Война не кончена! Мы верим в победу!..

Плакать и рыдать сейчас бесполезно. Это не поможет. Каленым железом надо выжечь позор, называемый фашизмом» (Из выступления на митинге в Нью-Йорке 22 июня 1943 года).

В 1973 г. Марк Шагал был в Москве. Он рассказал Анастасии Павловне Потоцкой о своих встречах с Михоэлсом в США: «Я видел постановки, которые ставили на площадях, на стадионах, на аренах цирка крупнейшие режиссеры нашего времени. Но такой спектакль, как антифашистский митинг в Нью-Йорке в 1943 году, мог поставить только Михоэлс. “Заставить” Морриса — председателя Нью-Йоркского муниципального совета — говорить хвалебные слова о русских, требовать от правительства — не просить, требовать! — открытия второго фронта не было бы по силам самому президенту Рузвельту. А Соломон Михайлович выступил так, что Моррис со слезами на глазах перед десятками тысяч американцев сказал о том, что Россия ведет великую народную войну и помочь ей надо не словами, а делами…»

Я ознакомился с материалами о пребывании С. М. Михоэлса в США, Канаде, Англии и Мексике в 1943 году. Едва ли будет ошибочной мысль о том, что он буквально совершил переворот в сердцах и умах американцев. Как ни покажется странным сегодня, тогда далеко не все американцы знали о существовании Майданека и Освенцима, о неслыханной силе мужества и самопожертвования советского народа, боровшегося с фашистами. Сохранилось письмо П. Робсона о его встречах с Михоэлсом в США. «Что касается фотографии, то она была сделана в 1943 году, когда мы встретились с Михоэлсом в Нью-Йорке. Вместе с поэтом Фефером мы участвовали в огромном антифашистском митинге в Пола Граунде в июле того же года в Нью-Йорке. Это было огромное дело, организованное очень широким комитетом, в который входили писатели, артисты, музыканты, руководители общественных организаций. Я помню, что там было несколько удобных случаев встретиться с Михоэлсом. Это был сердечный, богатой и тонкой души человек… Михоэлс произвел на меня неизгладимое впечатление, и я вспоминаю о своих встречах с ним в Соединенных Штатах с любовью, восхищением и уважением.

Поль Робсон».

Сила воздействия Михоэлса такова, что вчерашние недруги под влиянием его обаяния и убежденности становились друзьями нашей страны. Выступая на митинге в Нью-Йорке 8 июля {167} 1943 года председатель Всемирного еврейского конгресса Уайз сказал: «Разве мы должны относиться к СССР как к своему товарищу и союзнику сегодня с оговоркой, что он станет нашим врагом завтра?» Мало того, председатель Всемирного еврейского конгресса буквально громил тех, кто призывал к сдержанности в восхищении подвигами советского народа; он требовал, чтобы США и Англия «не завтра, а сегодня открыли второй фронт».

На митинге были представлены все крупные еврейские организации — Всемирный еврейский конгресс. Американский еврейский конгресс, «Бнаи боит», крупные профсоюзы США. На митинге присутствовали виднейшие американские деятели, ученые, писатели, художники, артисты.

На митинге выступили с яркими речами… Уайз — председатель Всемирного еврейского конгресса, Ньюболд Моррис — заместитель мэра города Нью-Йорка, Гольдман — председатель административного комитета Всемирного еврейского конгресса — и многие другие…

Ряд ораторов в своих выступлениях заклеймил позорную деятельность меньшевистско-бундистского «Форвертса» и троцкистов во главе с Истменом.

«Михоэлс и Фефер получили сообщение из Чикаго, что специальная конференция общества еврейской помощи постановила начать кампанию по сбору средств для покупки и посылки в СССР для нужд Красной Армии 1000 санитарных автомобилей» (Правда. 16.07.43).

А вот неофициальное воспоминание о пребывании Михоэлса в США. Это рассказ Олимпиады Григорьевны Корневой, разыскавшей меня после публикации статьи о Михоэлсе в «Литературной газете» (08.02.89).

«На жизненном пути любого человека бывает много встреч с разными людьми. Со временем их облик стирается, и часто даже забываются их лица и имена. Но бывают встречи с такими людьми, воспоминания о которых сопровождают вас всю жизнь и согревают вашу душу.

Для меня таким человеком является Соломон Михайлович Михоэлс, с которым меня свела судьба сорок шесть лет назад в Америке.

Прибыла я туда в августе 1942 года в составе группы советских студентов, которых послали в Нью-Йорк заниматься в Колумбийском университете по программе обмена студентами между СССР и США (идея о таком обмене исходила от американской стороны — ведь мы были союзниками в войне против общего врага).

Весной 1943 года в США с миссией мира от Еврейского антифашистского комитета прибыли Соломон Михайлович Михоэлс и поэт Ицик Фефер.

{168} Поскольку ни Михоэлс, ни Фефер не знали английского языка, мне довелось помогать им с переводом. Сначала это были технические переговоры, выработка плана мероприятий, маршрутов поездок по стране и пр.

Это было почти полвека назад, и многие эпизоды ушли из памяти, а надо было бы записывать все, что мне довелось видеть и слышать. Тогда я была еще очень молода и не понимала до конца, что передо мной великий человек. Расскажу лишь о том, что врезалось в память.

С. М. Михоэлса, конечно, интересовал американский театр. Он посетил в США несколько спектаклей. Всякий раз я ему на ухо шептала перевод того, что говорят актеры на сцене. Как правило, ему нравилась игра актеров, но он поражался содержанием пьес и жалел актеров, что им приходится играть всякую мистику, убийства и прочее. Исключением была пьеса “Хэрдиэт” — о жизни американской писательницы Бичер-Стоу и истории написания романа “Хижина дяди Тома”. Ему понравились и пьеса, и постановка, а особенно актриса в заглавной роли — Хэлен Хэйз. Любил Соломон Михайлович ходить в Америке и в кино.

Несмотря на большую занятость, Михоэлс захотел встретиться с группой советских студентов. На встречу был приглашен также Поль Робсон. Он пришел со своим сыном-студентом Полем Робсоном-младшим. Встреча происходила в домашних условиях и была очень интимной и приятной. Говорили о разном. Много шутили, смеялись.

Помню, Соломон Михайлович сказал:

— Давайте поговорим о литературе. Я — профессор в этой области. Посмотрим — кто — кого!

Смеясь над самим собой, Михоэлс рассказал о том, как в Нью-Йорке ему попалась аптека, в которой с помощью электрической соковыжималки в присутствии клиента в один миг приготовляют апельсиновый сок:

— Бжик, и стакан готов!

И он туда регулярно ходил, хотя это и довольно далеко от гостиницы. Лишь позже он обнаружил, что таким же образом делают сок во всех аптеках, в том числе и рядом с гостиницей. (В Америке в аптеках продают не только лекарства, но там можно купить и книжку, и газету, выпить чашку кофе и даже пообедать).

С первых же встреч с Михоэлсом меня поразили его необыкновенная эрудиция в вопросах искусства и литературы, величайшая культура, огромный жизненный опыт и при всем этом — необычайная простота и обаяние. Но когда я услышала его выступления перед многочисленными аудиториями, я была просто потрясена его блестящим ораторским искусством. Михоэлс не просто “владел” аудиторией, он ее полностью захватывал, словно гипнотизируя.

{169} Однажды, кажется, в Чикаго, он настолько разволновал аудиторию и вызвал в ней такой энтузиазм, что после его выступления толпа бросилась поближе к импровизированной деревянной платформе, с которой он выступал, и в этой давке Михоэлс провалился сквозь треснувшие доски и сломал ногу.

Позже он с юмором рассказывал, что первая медицинская помощь ему была оказана в ближайшем роддоме, откуда затем его перевезли в больницу в Нью-Йорке.

В этой больнице его постоянно навещали сотрудники советского консульства и советские студенты.

Передо мной любительская фотография, на которой запечатлен Михоэлс в белом халате, сидящим на больничной койке. А глаза излучают необыкновенное тепло и нежность, и любовь.

Такие встречи с ним в больнице располагали к душевным разговорам. Он рассказывал о своем детстве, о том, как он пожаловался своей маме на то, что его брат был стройным, красивым, хотя ему — врачу — совсем не обязательно быть красивым, а он — актер — родился таким маленьким и некрасивым.

Помню, как Соломон Михайлович сказал:

— Я давно мечтаю сыграть Ричарда III. Теперь, со сломанной ногой, самое время это сделать.

Пока он находился в больнице, каждый день к нему выстраивались длинные очереди посетителей — кто с солеными огурчиками, кто с селедочкой, кто с национальным еврейским блюдом, кто с письмом родным в Россию…

Долго в больнице он не мог находиться — не такой он человек! Нужно было продолжать программу выступлений.

Его вид с забинтованной ногой особенно драматизировал его выступления.

Запомнился мне один эпизод во время его выступления перед огромной многотысячной аудиторией. Митинг происходил вечером в парке одного из американских городов.

Деревянная, наспех сколоченная эстрада, и первые ряды публики ярко освещались прожекторами. Все ждут появления Михоэлса, и вдруг на сцену ввозят кресло-коляску, на которой сидит он с вытянутой вперед ногой в гипсовой повязке.

Все взоры устремлены на Михоэлса. Говорит он в микрофон на идиш. Начинает едва слышно. Видно, как аудитория, словно один человек, наклоняется вперед, чтобы слышать каждое слово. Постепенно Михоэлс “расходится”, начинает говорить все громче и громче, очень выразительно жестикулируя.

Я не знаю ни одного слова на идиш. Понимала лишь: Сталинград, Бабий Яр, фашизм… Но и все остальное было мне понятно. Я все читала на лицах присутствовавших. То все вдруг плачут, то раздаются стоны. А Михоэлс все нагнетает и нагнетает эмоции.

{170} Коляска под ним начинает “ходить”. Те, кто находился с ним рядом, в том числе и я, стали крепко держать коляску, чтобы она не свалилась со сцены. Могла ведь произойти новая беда. Что творилось по окончании его выступления — трудно передать словами.

Проделанная Михоэлсом гигантская работа, его пламенные выступления, многочисленные встречи с политическими деятелями, деятелями культуры, бизнесменами, детьми вызвали такой отклик в стране, особенно среди еврейского населения, что повсеместно стали возникать многочисленные комитеты, ассоциации, организации по оказанию помощи нашему народу и нашей армии. Собирались деньги, драгоценности, одежда, медикаменты, и все это в огромных количествах направлялось в Советский Союз.

А для меня встреча с Михоэлсом была незабываемым эпизодом в моей жизни.

Перед его отъездом из США я попросила Соломона Михайловича написать пару слов на память на фотографии, сделанной в больнице. Я думала, он присядет к столу и напишет пару слов. А он сказал:

— Нет, Адочка! Это — дело серьезное. Я так не могу. И положил карточку в карман пиджака.

Дело происходило в советском консульстве в Нью-Йорке, где я к этому времени уже работала.

На следующий день я услышала этажом ниже стук костылей. Поняла — идет Соломон Михайлович. Он не желал пользоваться лифтом — тренировался.

Стук все ближе и ближе. И вот на стене коридора показалась тень — искаженный силуэт Михоэлса. Согнутая над костылями фигура, знаменитые курчавые хохолки волос, выпяченная нижняя губа.

Я подбежала к нему. И он торжественно вручил мне фотографию с незабываемой надписью: “Адочка, о том, что Вы чудная, очаровательная, и о многих иных Ваших молодых чертах Вам скажут люди помоложе меня. Но вот о том, что в Вас есть чудное напоминание о нашей замечательной стране, об этом хочется мне говорить Вам. Берегите эту свою, пожалуй, лучшую черту, лучшее качество свое. Ваш С. Михоэлс. 21.10.43 г. Нью-Йорк”».

Михоэлс находился в США как председатель Еврейского антифашистского комитета. Еще задолго до этой поездки в США он вел большую работу и вовлекал в борьбу с фашизмом передовых людей за рубежом. В сентябре 1941 г. он писал в своем письме (скорее — послании) к Лиону Фейхтвангеру: «Пусть Ваше слово форсирует сознание у наших американских братьев. Мысль о ненависти к фашистам они должны постигнуть до конца: нельзя — это безумие — оставаться только {171} жертвой. Позорно только стонать, жаловаться и искать утешения…

Пусть стоны превратятся в оружие, а плач и жалобы — в рокот моторов, несущих смерть фашизму и избавление его жертвам…»

Яков Давидович Ротбаум, брат Сарры Давидовны, актрисы ГОСЕТа, жил в те годы в США. По его словам, многие американцы не знали, не хотели знать, не хотели верить сообщениям о звериной жестокости немцев. Были и такие, кто утверждал, что русские и немцы одинаковы, и пусть убивают друг друга.

При всей занятости Михоэлс все же интересовался жизнью американских актеров, театром в США. Я. Д. Ротбаум устроил ему «тайную» встречу с одним из руководителей еврейского театра в США Рувимом Гускиндом, с режиссером Морисом Шварцем. Шварц приглашал Михоэлса на «чоунд». Во время их встречи он спросил Михоэлса: «Сколько времени Вам дают на подготовку спектакля?» — «Сколько мне надо. Я видел Ваши постановки, г‑н Шварц. Ваше “блюдо” очень вкусное, в нем тысячи привкусов, но оно не совсем готово…» «Вам смешно, — сказал Шварц, — но мне дают на подготовку нового спектакля ровно 24 дня, и все. Если актер не сумеет подготовиться, его заменят сотни других… Я Вам скажу, что думаю, и не обижайтесь на меня, Михоэлс: очень большая разница между нами и в жизни, и в условиях работы актеров и с актерами. Если бы я приехал в Москву, может быть стал бы Михоэлсом, а вот в США Морисом Шварцем вы бы не стали».

Шварц предложил ему поставить спектакль с актерами его труппы за 6 недель, но Михоэлс шутя ответил, что для этого он «еще не созрел».

Однажды Михоэлса пригласили бывшие русские князья, эмигрировавшие из России после революции. Они приветствовали его на еврейском языке «Шолом алейхем, реб Михоэлс» и затем по-русски сказали: «Мир Вам, господин Михоэлс, мир всей борющейся России, всем ее народам. Сейчас не время вспоминать зло. Мы передаем для спасения России все, что можем. Не знаем, ступит когда-нибудь наша нога на родную землю, но сделайте все, чтобы ее не топтали враги. И мы готовы помочь всем, что в наших силах».

В нашей печати поездка Михоэлса освещалась скупо, односторонне. Читая заметки в газетах, складывалось впечатление, что Михоэлс как триумфатор переезжал из города в город и легко добивался всего: от симпатии американцев до огромной материальной помощи, которую они предоставили для нашего народа. Увы! Всякое бывало.

А. Шустергейм публично заявил, что делегация из СССР приехала, чтобы ослабить то гнетущее впечатление, которое произвело на всех американцев, за исключением, быть может, {172} коммунистов, расстрел в СССР двух бывших руководителей Бунда Эрлиха и Альтера, смерть в советской тюрьме старого историка и литератора Израиля Цынтера; насильственное водворение в психиатрическую больницу молодого поэта и драматурга М. Кульбака. А. Шустергейм уверял, что Михоэлс и Фефер приехали в США по приглашению комитета еврейских писателей, во главе которого стоят коммунисты.

Нередко на встречах задавали вопросы, ответить на которые было ох как непросто:

— Есть в СССР какая-либо еврейская организация, кроме Еврейского антифашистского комитета?

— Нет ли искусственной ассимиляции евреев?..

Из еженедельника «Эль диарио Израелита» (Буэнос-Айрес, 30.08.43): «Русское еврейство не имеет самостоятельной общественной организации, нет никакой реальной связи между евреями СССР и за границей. Поэтому разговор с этими двумя евреями, которые говорят от имени всех русских евреев — фальсификация».

На все вопросы Михоэлс отвечал со свойственной ему дипломатичностью: «Когда горит дом, нужно в первую очередь думать, как погасить пожар, а уж потом думать о том, как вставить окна и двери».

На вопрос журналиста И. П. Таллера, что думают представители СССР о будущем еврейства, о необходимости создания своего государства, И. Фефер ответил: «В борьбе против фашизма объединены люди самых различных политических ориентации. Если мы сегодня будем решать послевоенные вопросы, то мы снова расчленим еврейство на бесчисленные группировки…»

М. Ошерович спросил, пойдут ли еврейские коммунисты и после войны по тому же пути, по которому они шли до сих пор, т. е. продолжат ли беспощадно топтать ногами собранные по крупицам еврейские традиции, еврейскую историю и уверять каждого, что все раввины были агентами царской охранки, и более того, что многие из них — агенты империализма? — ответ не последовал — в зале уже возник «местечковый базар». Все это было… Но Фейхтвангер, Драйзер, Чаплин, Эйнштейн, Шолом Аш приветствовали Михоэлса как представителя не только советского еврейства, но всего советского народа. Михоэлс знал, какие трудности его ждут во время этой поездки. В письме к А. П. Потоцкой незадолго до отъезда он писал: «Меня пугает сама форма для начала того дела, на которое я направляюсь, облеченный доверием и партии, и правительства, и народа! Ведь не меня там будут встречать, а гражданина Советского Союза, и на меня будут смотреть как на представителя советской интеллигенции, и не меня будут слушать, а представителя Еврейского антифашистского комитета в СССР, и не обо мне идет речь, а о сыне еврейского советского {173} народа. Все это вместе стоит ста ролей — тем страшней не справиться, не суметь сделать то, что на меня возложено, разочаровать тех, кто облек меня, кто честь оказал своим доверием и надеждою на мои возможности и силы…»

Те, кто оказал доверие Михоэлсу, в нем не ошиблись. Король еврейской сцены сыграл свою последнюю роль, стоящую «ста ролей», блестяще.

Тысячи простых американцев пожертвовали миллионы рублей на борьбу с фашистами.

На третьем пленуме ЕАК, состоявшемся в Москве в апреле 1944 года, были подведены некоторые итоги миссии Михоэлса в США, Англии, Канаде и Мексике. Вот некоторые из них. В США Комитетом помощи России в войне собрано 16 млн. долларов. В Чикаго собрано 1 млн. комплектов одежды, 100 тысяч часов для воинов Красной Армии. В докладе ответственного секретаря ЕАК Ш. Эпштейна отмечалось, что «самым важным событием в деле помощи эвакуированному населению СССР является успешный исход переговоров тт. Михоэлса и Фефера с “Джойнтом”, который приступил к осуществлению своего решения о помощи эвакуированному населению без различия национальностей через Красный крест. По полученным сведениям “Джойнт” для этой цели выделил на 1944 год несколько миллионов долларов».

(В январе 1953 г. Михоэлса в газете «Правда» назовут «известным буржуазным националистом… международной сионистской организации “Джойнт”»).

Большую поддержку Красной Армии оказал Фонд помощи России в войне им. госпожи Черчилль (15 млн. долларов).

«Палестина собрала около 750 тысяч долларов и отправила в Советский Союз несколько прекрасно оборудованных амбулансов, а также транспорты цепных медикаментов для Красной Армии» («Еврейский народ в борьбе против фашизма». ОГИЗ, 1945 год).

Один миллион долларов собран для Красной Армии в Мексике.

Не менее значительным, чем экономический, был итог политический, миллионы американцев потребовали открытия второго фронта. Михоэлс не добился бы такого результата, если бы не был искренне убежден в великой правоте своей миссии. Ему поверили все. Учительница американской школы писала ему: «Мой дорогой профессор Михоэлс, эти письма, написанные девочками моего класса, красноречиво говорят о том влиянии, которое произвело на них ваше выступление в Таун Холле (ратуше). Возможно, Вам будет интересно узнать, что в этой маленькой группе были девочки негритянского, пуэрториканского, польского, еврейского и итальянского происхождения.

{174} Я очень счастлива сообщить Вам, что их интерес к детскому дому “Серебряные пруды” под Сталинградом очень серьезен. Разрешите мне присовокупить мою собственную благодарность за то вдохновение, которое вселила в меня Ваша блестящая речь. Ваша Сара Корнис».

Из писем американских школьниц: «Отныне я буду стараться делать все, что в моих силах, чтобы помогать через комитет “Серебряные пруды” детям России» (Дороханна Мазопуст).

«Ваша речь была очень волнующей, и хотя мне не довелось быть лично с Вами знакомой, я испытываю такое чувство, будто Вы мой близкий друг. Пожалуйста, передайте детям России, что дети Америки полностью осознают, какие страдания приходится переносить детям России и что мы с ними в их борьбе с фашизмом» (Элли Лебран).

«Мне посчастливилось присутствовать на русском фестивале в Таун Холле, где Вы были почетным гостем. Мне чрезвычайно понравился Ваш рассказ о героическом народе России. Меня потрясли рассказы о Зое Космодемьянской… Я слышала, что Вы скоро возвращаетесь в Россию. Я искренне надеюсь, что бог поможет Вам благополучно вернуться домой, где вы будете бороться за свободу и создание такого мира, в котором бог хотел бы видеть своих детей» (Флоренс Кричлоу).

«Пока у нас есть воля и способности бороться, мы будем помогать Вам бороться за свободу и мир. Следует напомнить о том, что дети Америки едины в этом стремлении. Разрешите мне так же считать себя Вашим другом. Я надеюсь, Вы вскоре вновь приедете в Америку» (Айрани Ченера).

В конце 1943 года Михоэлс вернулся в Москву. Он много и подробно рассказывал о своей поездке, о жизни в США, Англии и других странах, где ему довелось побывать. Перечитал вопросы, на которые ему пришлось отвечать «там».

«— Были ли вы в Сталинграде?

— Как воюют советские женщины?

— Верно ли, что немцы убивают детей?

— Пострадала ли Москва от бомбежек?

— Откуда Красная Армия черпает свои силы и мощь?

— Можно ли свободно молиться в СССР?

— Что такое “таран”?

— Имеют ли у вас все народы школы на своих языках?

— Имеют ли у вас негры такие же права, как все?

— Есть ли миллионеры в СССР?

— Да, ответили мы, — есть! Мы — миллионеры, у нас 200 миллионов друзей, а это больше, чем 200 миллионов рублей, долларов или фунтов!»

Он рассказывал об укладе жизни в США и о существующем там антисемитизме, о многом просто предпочел умолчать. {175} Но в своей статье «Одноэтажна ли Америка» (написанной совместно с И. Фефером) он сказал о главном:

«Пробыв в США свыше трех месяцев, посетив четырнадцать крупнейших городов, мы простились с американскими друзьями на банкете в гостинице “Коммодор”, где присутствовало около двух тысяч человек, представителей различных слоев населения. На этот банкет прибыли делегации из разных городов США, где мы побывали. И в выступлениях и в приветственных телеграммах Альберта Эйнштейна, Чарли Чаплина, Лиона Фейхтвангера, Шолома Аша и многих других звучал призыв к максимальному напряжению сил для выигрыша не только антифашистской войны, но и антифашистского мира, звучал призыв к укреплению дружественных связей и в грозные дни войны, и в солнечные дни послевоенных бурь».

Михоэлс был искренним борцом против фашизма, и во время поездки по США не только не соглашался со своими собеседниками, даже если это были такие выдающиеся люди, как А. Эйнштейн, Ч. Чаплин, а вступал с ними в спор, переубеждал их.

— Вы, мистер Чаплин, — не вполне правы. Если вы на протяжении фильма «Новые времена» изображаете человека, который несколько раз попадает в тюрьму и каждый раз не хочет выходить из тюрьмы на волю, потому что на воле страшнее, то как, по-вашему, это политика или нет? Если вы изображаете человека, у которого нет никаких дурных намерений, но который тем не менее через каждые сто метров пленки снова попадает в тюрьму, то, спрашивается, кто этот человек, окруженный со всех сторон пропастями? Что это — политика или нет? А если вы изображаете человека, который делает добро только в пьяном виде, а когда трезвеет, даже не помнит этого, — это политика или нет? Это сплошная политика!

Возвратясь на Родину, Михоэлс продолжает активно работать в АЕК. Сотни просьб, писем по-прежнему идут к нему со всей страны, да и со всего мира.

В 1944 году профессор Ай из Оксфордского университета с благодарностью вспоминает о пребывании Михоэлса в Англии, о встречах с ним, приглашает еще раз приехать в Англию «когда все мы одержим великую победу». Ему стали вверять тайны большой политики:

«Председателю Антифашистского комитета СССР товарищу Михоэлсу.

В ответ на Ваше письмо от 15.02 с. г. сообщаем, что с 17.02.44 Вам будет высылаться наш информационный бюллетень. Послать Вам бюллетень с 01.01.44 г., к сожалению, не сможем.

{176} Обращаем Ваше внимание на то, что бюллетень не подлежит оглашению и должен храниться, согласно существующего положения, в документах Н. П. О.

Директор Научно-исследовательского института № 205 16.02.44 г. (Б. Теминдер)».

«Он осознавал, что пока проливается кровь и фашисты еще не добиты, сделать что-то новое в театре ему не суждено. Еще не закончилась война, а Михоэлс и А. Толстой были командированы как члены чрезвычайной комиссии по расследованию зверств фашизма в освобожденный Харьков. Жадно и ненасытно любивший жизнь А. Толстой был так потрясен всем увиденным, что заболел смертельно… Михоэлс не мог слова сказать о том, что он увидел в Харькове. А в последний день его пребывания там какие-то молодые люди затащили его слушать новые песни. И рассказывая о них, всю свою муку, всю боль своих военных и харьковских переживаний Михоэлс вложил в несколько слов, обращаясь ко мне: “Но я понял и чувствую точно: народ нельзя убить! Культуру уничтожить невозможно!”» (А. П. Потоцкая-Михоэлс).

После окончания Великой Отечественной войны Михоэлс, пожалуй, вправе был сказать о себе «Я великие делал дела», но 9 мая 1945 года он сказал другие, несомненно искренние слова: «Только что свершилось! Только что оно родилось и стало быть! Всего минуты, как произнесено слово, которого ждали народы, страны мира, человек. Его ждали в жестокой войне годами, его добывали в мужественных испытаниях, его высекали огнем, его добивались жертвой, отвагой, геройством, которых не знала история. Оно приобретено великим подвижничеством людей-героев и запечатлено, записано кровью навеки.

Победители — это великая коалиция демократических свободолюбивых народов Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Великобритании.

Победили мы! Люди! Победил человек!»

# **{****177}** Время пляске и время рыданьюПоследние спектакли

Еще в трагическом тревожном сорок первом году, зимой, в гостинице «Москва» Михоэлс сказал писателю В. Лидину: «Когда снова откроются театры, надо будет начать с чего-нибудь шумного, веселого, чтобы люди встряхнулись. Довольно этого мрака».

И он сдержал свое слово: первым спектаклем Михоэлса после войны был «Фрейлехс» (по пьесе Шнеера).

Сюжет «Фрейлехс» незатейлив: свадебный карнавал. Свадьба на сцене через два месяца после войны, унесший миллионы человеческих жизней — не покажется ли это кощунственным? Но те, кому посчастливилось видеть этот спектакль, поняли его главную мысль: во имя погибших, во имя оставшихся в живых всегда надо помнить, любить историю, традиции своего народа, верить в силу жизни. Все, «что было — уже есть», — сказано в Писании, а тем, кто выжил, надо жить…

Михоэлс понимал, что жизнерадостным спектаклем невозможно «выселить» из человеческой памяти горькие воспоминания о недавней трагедии. Каждый второй еврей СССР погиб в годы Великой Отечественной войны. В гетто расстреливали стариков, хранителей вековой мудрости еврейского народа, и детей — наследников и надежду народа. Простить? Забыть? Горькая память о последней войне стала для евреев СССР не только «Черной книгой», но самой жизнью. Знаток Священного писания, Соломон Михоэлс, всегда помнил слова из Второзакония «Только берегись… чтобы тебе не забыть тех дел, которые видели глаза твои… и поведай о них сынам твоим…» Он понимал, что, в заповеди этой историческое таинство судьбы еврейства.

Убеждать зрителей в том, что самое страшное позади — нечестно и негуманно. Но вера в то, что надежда жива, дока жива память человека, должна оставаться в людях. Вот почему с таким желанием, так вдохновенно работал он над постановкой «Фрейлехс».

«Фрейлехс» — не только свадьба… В начале спектакля звучал кадиш, вечный кадет, сопровождающий евреев в течение многовековой истории (кадиш — поминальная молитва. — *М. Г.*). «Фрейлехс» — спектакль с трагедийными мелодиями, но трагедия даже целого поколения не должна, не может остановить жизнь: — извечная библейская мысль о любви к жизни пронизывает весь спектакль. Обряд поминания и замечательно показанное свадебное торжество в спектакле естественно {178} сочетаются: танец бывшего рекрута царской армии, рассказавший зрителям об изуродованных судьбах тысяч юношей полосы оседлости, и замечательно исполненный народный танец «Фрейлехс» органически уживаются в спектакле. «Нужно, чтобы весь человек пел, тогда заиграет скрипка» — говорит на свадьбе бадхен. (Прощаясь с Анастасией Павловной, 7 января 1948 года, выйдя из комнаты, суеверный Соломон Михайлович, не решившись вернуться, сказал ей: «Запиши, Асенька, мой маленький рассказ “Скрипка”, я хотел его поместить в сценарий “Фрейлехса”, но не успел, а сейчас боюсь, что не сумею рассказать никогда»).

«Бывало так, что в жизни накопится столько, что словом не выскажешь — тогда и появилась песня. А уж если и голос не выскажет всего, тогда человек обращается к ней, к скрипке.

Древнейший виртуоз с весьма неважным социальным положением — прямо скажем — подмоченным — царь Давид к ней обратился, на ней псалмы слагал. Всевышнему похвалы посылал, на ней песню любви сложил и послал эту песню прелестной Басшеве. Он-то нам и открыл секрет своего искусства, он-то и утверждал, что когда он песню слагает на скрипке — все кости его разговаривают.

Нет нужды в костях сегодня! Печи Майданека и Требленки их создали вдоволь. Если эти кости заговорят, скрипок на свете не хватит.

Можно сыграть образ молчаливого человека. Человека, который всегда молчит. Если он и может говорить, то разве только петь скрипкой.

Женщина, зовущая к жизни, и женщина его мечты встречаются на его пути. Он любит безумно и тянется к первой, а второй говорит: “Говорить не могу и играть не могу — все загрязнено на пути — чистым остался только снег”. И женщина из мечты ответила: “Тогда играй снег”. Но снег играть не пришлось. Позвали играть на свадьбу. И скрипка была настроена, и песня была готова. Но придя на свадьбу, он увидел невестой другого ту женщину, которую любил и к которой тянулся…

И скрипка была разбита — “Надоело играть на чужих свадьбах. На своей играть хочу, а своей свадьбы нет!” И народу надоело играть на чужих свадьбах. Только надо ли разбивать скрипку?» (Михоэлс первый вариант этой притчи продиктовал Анастасии Павловне еще в 1942 году).

Первоначально Михоэлс выстраивал «Фрейлехс» по-иному. Вот заметки из архива.

«I. Общий вихревой танец.

Музыка доносится как бы издалека, постепенно притихающая. Появляются мелькающие вдали фигуры, которые постепенно {179} занимают арьерсцену, а потом подвигаются на авансцену. Темпы растут и музыка ширится.

В момент, когда музыка и танец достигли… бадхен I, реб-Экл, как бы загораживает общее движение собой. Платком он загораживает занавес. Музыка обрывается. Реб-Экл один на сцене.

II. Остановись, мгновенье, ты прекрасно.

Дай запомнить мне пляс отцов и матерей. Танец — это разговор».

Тема скрипки, еврейской скрипки, звучит в спектакле постоянно, ибо этот тончайший инструмент может прочувствовать только человек, познавший многовековую грусть народа, грусть, ставшую естеством еврейской натуры. Люди, недавно пережившие катастрофу, поняли глубокий гуманный смысл спектакля — зал театра в течение сезона 1945/46 года снова переполнен, как в лучшие времена. Галина Федоровна Уланова назвала «Фрейлехс» «шедевром гармонии и ритма».

В своем письме Михоэлсу от 02.04.46 один из зрителей — Г. Гольденберг — писал: «… Меня угнетала мысль — что будет с нашим народом: сумеет ли он вынести муки пережитого, воскреснет ли он вновь, как в те далекие годы, когда полчища Тита разрушили Храм Соломона… Или не хватит сил больше — и усилится процесс ассимиляции. И я сижу в театре, в нашем родном театре. И на своем родном языке слушаю призыв и каждый в зале говорит то же самое: “Не будем стесняться своей крови”. Больше того, в нашей стране мы — евреи — не бедные родственники. В этот момент крепло убеждение — жил, живет и вечно будет жить Израиль. И на глазах появляются слезы. Это не слезы горя, а радости.

Гитлер пропал без вести, Геббельса нет в живых…, но яд их продолжает действовать»…

Немного раньше Д. А. Драгунский писал Михоэлсу о том, что Антифашистский еврейский комитет должен уделить больше внимания увековечению памяти евреев, погибших в годы войны. «Мне кажется, что эти мероприятия явятся фактором, ослабляющим отдельные моменты антисемитизма, внедренные геббельсовской пропагандой в дни оккупации. Поставьте этот вопрос перед соответствующими организациями. В этом деле обязуюсь оказать всяческую поддержку. С приветом, уважающий Вас дважды Герой Советского Союза полковник Драгунский»[[2]](#footnote-3).

{180} Сотни писем — полных благодарности и восторга — со всех концов страны получал Михоэлс в те годы. Люди писали ему о своей жизни, обращались с самыми различными просьбами, просили приехать к ним — в Бердичев, Винницу, Шполу, Бершадь — и показать «Фрейлехс» у них дома, чтобы все, оставшиеся в живых после войны, посмотрели этот «спектакль о человеческом сердце, впитавшем в себя события разных времен, события большой жизни…» Все они были наслышаны и хотели посмотреть спектакль «о неугасимой душе, неиссякаемой воле к счастью, о мечте человеческой и народной» (Ю. Головашенко).

5 июня 1946 года за постановку пьесы «Фрейлехс» Михоэлсу была присуждена Сталинская премия. К премии Михоэлс был предоставлен еще в 1945 году, но тогда возникла еще одна кандидатура — А. М. Бучмы, за исполнение роли Задорожного в «Украденном счастье». Михоэлс был членом комитета по Сталинским премиям. Он ратовал за присуждение премии Бучме, даже «показывал» куски из спектакля, и единственную премию присудили А. М. Бучме. Таков был человеческий дар Михоэлса. (Незадолго до присуждения Михоэлсу Сталинской премии на заседании комитета состоялся такой разговор:

Михоэлс С. М.: Список исчерпан.

Мясковский Н. Я.: Может быть я допущу бестактность по отношению к театральной секции, но мне кажется, что список неполный, я не вижу фамилию одного из выдающихся артистов, который еще работает — Михоэлса.

Михоэлс С. М.: Разрешите дать объяснение. Наша секция обсуждала кандидатуру, но я просил снять.

За последние годы я ничего выдающегося не сделал, годы же у меля не очень большие — 54‑й, впереди дорога, могу работать. За последние годы не сделал выдающегося потому, что был занят общественной работой.

Мухина В. И.: Разрешите напомнить, почему первый раз не прошло. Тогда было неизвестно во время голосования как исключаются авторские голоса. Мы советовались с Соломоном Михайловичем — должны ли мы выключить свои голоса. Я выключила и Соломона Михайловича. Оказывается наши голоса механически исключаются кроме того. Я напоминаю потому, что это была чистая случайность. Два голоса вместо одного.

Михоэлс С. М.: Я очень прошу вопрос обо мне снять. Это мое глубокое убеждение. Я могу подождать).

Непонятно, как это удавалось Михоэлсу, но он успевал все: ставить спектакли в своем театре, участвовать в работе {181} различных комиссий по делам искусства, читать десятки писем, которые шли к нему буквально со всего мира. И еще произносить речи по важнейшим вопросам. В журнале «Театр» (1946 г., № 9) опубликована речь Михоэлса по поводу Постановления ЦК ВКП (б) о фильме «Большая жизнь» (он выступил на заседании сразу после т. Храпченко и Фадеева — первым из актеров!).

«Сегодня мы все как бы перед стартом, с которого начинается поворотное, исключительное по своей интенсивности и направленности движение вперед нашего искусства. В этом значение Постановления ЦК ВКП (б)…» Чем же ответил ГОСЕТ и Михоэлс на Постановление ЦК ВКП (б) о фильме «Большая жизнь»?

Коллектив театра приступил к постановке спектакля (по пьесе Давида Бергельсона) «Принц Реубейни». Воистину, великий актер — в жизни и на сцене — Соломон Михоэлс!

2 ноября 1947 года состоялась первая репетиция спектакля «Принц Реубейни». Этим репетициям предшествовал цикл лекций, прочитанный актерам театра автором пьесы Давидом Бергельсоном. Позже А. Н. Потоцкая напишет: «У немногих счастливцев в памяти остались репетиции “Принца Реубейни”, еще меньше людей, даже из самого близкого окружения Михоэлса, знали, что сыграть Реубейни — было самой заветной мечтой зрелого Михоэлса, актера, уже сыгравшего Лира и Тевье». Приступил Михоэлс к работе над спектаклем еще в 1944 году, сразу же после возвращения труппы из Ташкента. К работе, но не к репетициям. Михоэлс, несомненно, понимал, что до «Реубейни» нужно поставить пьесы на более «актуальную» тему. (Сохранилось письмо Н. Альтмана — литературного руководителя театра — к С. М. Михоэлсу. Автор письма считает, что в 1947 году нужно привлечь следующих драматургов: М. Алигер (пьесу о Соне Слуцкивер), М. Светлова (что-то из истории комсомола), а в дальнейшем (на 1948 год и далее) намечалась постановка «Обороны Москвы» П. Маркиша, «Старого учителя» В. Гроссмана, а пьесы Бруштейн «О виленских евреях после войны» и О. Литовского «Современник» уже были в работе).

В театре успешно шли пьесы о войне: «Восстание в гетто» П. Маркиша, «Леса шумят» А. Брата и Г. Лынькова. (Последний спектакль поставил Михоэлс, художник Р. Фальк создал замечательные декорации. Об этом спектакле были хорошие отзывы в печати).

Первую репетицию «Принца Реубейни» Михоэлс начал со слов: «В этой пьесе что ни роль — то эпоха. Ответственный спектакль. Это первая историческая пьеса в нашем театре. Надо показать народ — это первое. Второе — мы не имеем права показывать неевреев одними погромщиками».

{182} «… Первая историческая пьеса в нашем театре». Так ли это? А как же «Уриэль Акоста», «Разбойник Бойтре». «Суламифь», «Соломон Маймон»? Михоэлс забыл о них или они не были историческими? Может быть слова эти случайно вырвались у него во время репетиции? Едва ли. Выступая перед актерами, по мнению всех людей, хорошо знавших Михоэлса, он «взвешивал каждое слово».

Ознакомившись со стенограммой репетиции «Принца Реубейни», я спросил Анастасию Павловну: «Действительно, почему Соломон Михайлович назвал “Принца Реубейни” первой исторической пьесой в ГОСЕТе?» Она ответила, что сама спрашивала не раз об этом Михоэлса, но он шутя отвечал «Как тебе объяснить?»

Однажды после репетиции «Реубейни» Михоэлс пришел домой уставший и удрученный. В таких случаях Анастасия Павловна заводила разговор о чем-то нетеатральном. В тот вечер, придя в себя, Михоэлс сказал: «Как объяснить актерам, что история никогда не щадила мой народ и может быть он давно растворился бы среди других народов, а благодаря таким людям, как Реубейни, он есть».

«Мне запомнились его споры с Д. Бергельсоном. Михоэлс убеждал его в том, что Реубейни предотвратил гибель европейского еврейства. Были у него с Бергельсоном дуэли тяжелые, с “кровопролитием”. Но вместе с тем, какой же спектакль так торжественно создавал Михаэле — актер и режиссер — как не последнюю свою работу “Принц Реубейни”? И Бергельсон, и Михоэлс ушли с головой вглубь истории, и все когда-то существовавшие “дуэли” оказались маленькими недоразумениями, коротким несогласием, которое молниеносно растопилось в новой работе! Как любили эту работу оба они».

«Реубейни» Михоэлс задумал поставить в то время, когда над судьбой его народа нависла опасность истребления. В такие времена — подтверждение тому вся история еврейского народа — главное — сохранить надежду. «Реубейни» был для него символом надежды, веры. Михоэлс, несомненно, знал, что в Еврейской энциклопедии о Давиде Реубейни написано: «Известный авантюрист». Почему же так любил он этого «авантюриста»? Давид Реубейни был человек феерической судьбы. Он родился в 1490 году в центральной Аравии. Весной 1523 года он совершил путешествие в Палестину, а в 1524 году он прибыл в Венецию. Инквизиция в то время добивалась полного уничтожения евреев: одни из них вынужденно отрекались от своей веры — становились моранами, другие, сохранившие верность своему Богу, были сожжены на кострах инквизиции, третьи спаслись бегством.

Реубейни решил, что может и должен спасти свой народ. Убедив богатых итальянских евреев (художника Моисея и купца Феличи), а затем и папу Климента VII в том, что он брат еврейского царя Иосифа, царство которого находится, {183} якобы, в землях Хайбара на берегах легендарной реки Самбатион, Реубейни становится желанным человеком в Риме.

Папа Римский поверил тому, что под знаменами его брага огромная вооруженная армия, готовая вместе с войсками Италии и Португалии вступить в войну с турками.

Необыкновенно красивый Реубейни буквально очаровал, загипнотизировал папу Римского — в Рим Реубейни въехал на белом коне, ему были оказаны царские почести.

О Реубейни заговорили в Португальском дворе, хотели найти в нем надежного союзника в борьбе с султаном Селимом I, завоевателем Египта, ненавистным врагом Португалии. Под воздействием Реубейни король Португалии даже прекратил преследование евреев и моранов.

Способности предсказателя-астролога привлекли к Реубейни юношу — морана Соломона Молхо. Мораны воспряли духом. Многие евреи, обреченные на продажу в рабство и на гибель, подняли восстание близ порта Бадахоза. (Реубейни и Молхо снабжали их оружием). Восстание насторожило королевский двор Португалии, над Реубейни нависла опасность. Отважный паладин отправляется в Италию, оде с почестями был принят в Болонье… Конечно, любым авантюристам, даже самым «благородным» приходится рисковать. Преследования инквизиторов заставляют Реубейни переезжать из одной страны в другую. И все же Реубейни схватили в Испании — стране «образцовой» инквизиции. О смерти его точных сведений нет. Одни историки сообщают, что он был сожжен во время Ауто‑да‑фе в присутствии короля Испании в 1541 году, другие же утверждают, будто вместо него на костер отправили кого-то другого, а принц Реубейни жив и вернется к своему народу, чтобы спасти его от костров инквизиции. Он, по мнению многих современников, был новой Мессией, от которого на сей раз воспримет народ иудейский.

Такова романтическая история Реубейни, а Михоэлс видел в нем, прежде всего, Макковея, роль которого он сыграл в детстве — ровно 45 лет тому!

Актеры считали пьесу несовременной, порой обижались на то, что им поручили «маленькие» роли.

«Я убежден, что в тексте, состоящем из 5 фраз иногда можно дать больше, чем в монологе.

Наивный путь весьма распространен и состоит в том, что некоторые актеры принижают свою работу: “Эх, дрянь работа, ерунда работа, не стоит даже над этой работой работать”. Чаще всего так рассуждают, получив маленькую роль…

Жена Черчилля на приеме произнесла 5 слов, но она принесла с собой атмосферу — дала образ». (Очевидно, Михоэлс имел в виду выступление леди Черчилль во время приема в Кентерберийском соборе членов Антифашистского еврейского комитета в 1943 году. — *М. Г*.).

{184} Михоэлс любил Реубейни, верил ему и в него. На одной из репетиций в ответ на упреки кого-то из актеров, что сейчас не время для мистических героев, он ответил: «Реубейни уверен, что есть страна, Колумб ведь нашел Америку. Мотив для Реубейни — реплика Колумба “Эврика”».

По мнению Михоэлса, «где-то Реубейни перекликается с образом Ивана Грозного. Тема разная, идея разная, но в образе есть что-то общее… Грозный говорит: “Умер я, умер я” — и снова воскрес. Это перекликается не сюжетно, не идейно, но образы перекликаются»…

Во время репетиций «Реубейни» Михоэлс советует актерам «найти родственников» своих образов среди известных им литературных героев — у каждого образа они есть. Если не прямые «родственники», то перекличка образов.

«Я прошу каждого найти родственников, но не в игранных ролях, а в новых образах из литературы». Одного из героев пьесы — Пиреса — Михоэлс уподобляет Христу. «Его судьба — служить народу. Он единственный, который может служить народу. Он идет на физические жертвы. Он набран для опасения народа. Он постится 30 дней. Он оброс. Сходство с Христом».

Педагогический и режиссерский талант Михоэлса во время репетиций «Реубейни» проявились даже ярче, чем при постановке «Короля Лира». Он разъясняет смысл каждого поступка Реубейни, отвергая его авантюризм. «Почему Реубейни вообразил себя принцем? В пьесе есть четкое объяснение этому: “Я зажег в себе сознание принца, чтобы передать это им. Но если я использую для себя, что я принц — это приведет меня к катастрофе…”

Если взять математическую формулу, то вы можете получить произведение идеи данного замысла на судьбу героя. Вот куда я веду своего Реубейни. Издали откуда-то привлеченный мною образ принца я вдыхаю в себя и становлюсь принцем…

Я лжепринц, лжепророк, потому что на другом языке с этими волками я разговаривать не могу; это волки, которые преследуют мое стадо. На пути рад искушений, ряд колебаний. Эти колебания мне нужны, эти препятствия мне необходимы, потому что этим я проверяю стойкость моих идей».

Подтверждая свою мысль о своевременности спектакля, об его актуальности, Михоэлс объяснил актерам, что начало спектакля напоминает события последней войны: на корабле людей увозят на продажу в рабство, а старых и больных выбрасывают за борт.

Услышав отчаянные крики людей: «За что? За что?» капитан корабля отвечает им: «Вы спрашиваете за что? За то, что вы евреи».

И еще учил Михоэлс актеров тому, что «в искусстве необходимо, чтобы вероятное стало неизбежным… характер, данный {185} актерам в роли — это не решение образа». И тут же, откровенно обрадовался тому, что вспомнил: «Мой друг академик Капица сказал однажды: “Слава Богу, что искусство не наука, когда искусство станет наукой — будет скучно”».

Во время репетиции «Реубейни» Михоэлс делился с актерами впечатлениями о встречах с А. Эйнштейном: «Вы сидите и смотрите на человека, который определяет собою “вечность”.

Так де-Пизо (герой пьесы. — *М. Г*.) должен передать свое ощущение по поводу своего свидания с Реубейни».

В чем еще важнейшая, по мнению Мастера, задача актера? «Есть понятие разреза — увидеть, как это выглядит. Если бы можно было препарировать сознание — Вы бы нашли у себя нереализованными тысячи криков, тысячи плачей, тысячи смехов. Бывает ощущение у человека, что он ходит и ему необходимо крикнуть, но в данных обстоятельствах этого он не может. Актерская задача — в нужную минуту вынуть этот крик».

Репетиции шли ежедневно. Год 1947‑й в ГОСЕТе прошел под знаком Реубейни. Михоэлс был занят решением многих проблем. Здание театра требовало ремонта, актеры нуждались в жилье, в хлебе. Но какими незначительными казались эти проблемы по сравнению с драмой, трагедией, нависшей над театром — ему грозили закрытием из-за нерентабельности.

Михоэлс поделился своими переживаниями с поэтом Лахути. Через несколько дней Лахути принес Михоэлсу «Поэму о цветке», посвященную Вождю. Товарищу Сталину.

Да славится в мире наш сад, где бесчисленны краски,
Бесчисленны краски, но все уживаются братски,
Где тысячи роз разноцветных взрастают в народе,
Где сотни певцов разнозвучных поют о свободе…
А кто же цветок, что волнует и разум и чувства?
Зовется МИХОЭЛСОМ он, СОЛОМОНОМ искусства…

(Увы! Послание Лахути не утешило Михоэлса, крушение его театра близилось).

Пожалуй, лучше всего о настроении Михоэлса в то время рассказал Л. О. Утесов Анастасии Павловне на юбилейном вечере Б. М. Филиппова в ЦДРИ в 1973 году: «Поздней осенью 1947 года я встретил Соломона Михайловича. Михоэлс сказал мне: “Не понимаю, что делается вокруг, не понимаю людей. Театр погибает. Даже на "Фрейлехс" зал пустоват… Не ходят евреи в свой театр. Знаете, я по-прежнему люблю ходить в зоопарк. Многие дикие животные размножаются в неволе, а вот обезьяны, по данным, имеющимся у смотрителя Феди, ни в какую”.

Разные бывали в еврейской истории времена. Неволи хватало, но все же наши предки и в плохие времена проявляли {186} больше мужества, веди себя достойнее. И Михоэлс рассказал мне об ученом конца XIII века Иухане Матлене, которого в Труа вместе с беременной женой, двумя сыновьями казнили — все они отказались креститься взамен на помилование. “Творец даровал нам жизнь, и мы считаем для себя благом отказаться от нее во имя верности Всевышнему”, — сказал перед казнью глава семьи.

В ту пору Соломон Михайлович репетировал “Реубейни” и взахлеб рассказывал мне о своем герое, о котором я, к стыду своему, знал очень мало. Помню, Михоэлс вздохнул и продолжил свой рассказ: “Да, евреи средневековья, бывало, вынужденно отрекались от своей веры. Но если и отрекались, то ночами, тайно молили Бога простить их слабость. И, начиная Судный день — этот главный праздник иудеев, — замаливали свои грехи пением молитвы "Кол-Нидре"”».

Подавленным было настроение Михоэлса в 1947 году. Подтверждение тому — рассказ О. Г. Корневой:

«Был ясный, солнечный день. Мы с сестрой и ее ребенком гуляли по Тверскому бульвару. Вдруг вижу — идет Соломон Михайлович, опирается на палку. Прихрамывает. Глаза красные. Губы трясутся. От него сильно пахнет вином.

Соломон Михайлович подошел к детской коляске и нежно погладил мальчика по головке (ему было тогда около трех месяцев) и проговорил:

— Желаю тебе вырасти счастливым… Но он меня не понимает! Он сейчас в таком возрасте, когда понимают только маму.

Потом мы отошли в сторону.

— Что с вами, Соломон Михайлович? Вы нездоровы? — спросила я.

— Адочка! Очень тяжело мне жить стало…

И Соломон Михайлович рассказывает мне такой эпизод. Накануне он был в Сокольниках. Выходил из метро. Какой-то парень толкнул его сумкой.

Соломон Михайлович обратился к нему:

— Ну, вы хоть извинитесь, молодой человек!

А тот:

— Ха! Извиняться! Старый жид порхатый! Буду я еще перед тобой извиняться!

— Адочка! Что же это делается? Что это такое? Завершить бы мне работу над спектаклем “Принц Реубейни” — и больше ничего делать в театре не буду, не могу, не хочу.

Мы распрощались. И Михоэлс сказал: “Иду к Таирову”.

Могла ли я подумать, что вижу живого Михоэлса в последний раз».

Итак, настроение у Михоэлса в конце 47‑го года было не лучшим, но Михоэлс настойчиво продолжал работать над «Реубейни». Последнюю репетицию «Реубейни», состоявшуюся в {187} январе 1948 года, он почему-то закончил словами: «Если мы будем думать только о себе, не об избавлении народа от горя — у нас ничего не получится… Знаете, что мне теперь кажется главным в пьесе? Слова Реубейни: “Одна птица может летать без мысли; но в напряженном полете целой стаи птиц — уже заложена мысль”. И потом, как бы невзначай, продолжил: “До следующей встречи. А если я задержусь в Минске, репетиции будет вести Вениамин Львович… (Зускин. — *М. Г*.). А мою роль будет дублировать Я. Н. Цыбулевский”».

Из театра 7 января 1948 года Михоэлс уходил удивительно медленно, как бы нехотя…

В 15 часов к нему в кабинет зашел актер Д. Л. Чечик и сказал: «Анастасия Павловна решила, что домой до отъезда Вы уже не зайдете и передала Вам билет и деньги на поездку.

— Действительно, я многое не успел сделать.

— Вы же не навеки уезжаете, Соломон Михайлович, — с улыбкой сказал Чечик.

— Не знаю, не знаю! А Маня Котлярова в театре? Пригласите ее ко мне».

Мария Ефимовна Котлярова рассказала мне об этой встрече: «Приглашение было для меня неожиданным. Я вошла в кабинет Михоэлса. Он был чем-то очень взволнован.

— Манечка, Вы не напомнили мне о письме в Исполком, я уеду не выполнив своего обещания и Вы останетесь без жилья.

Тут же Михоэлс позвонил председателю Фрунзенского исполкома. Телефон не отвечал. Он звонил еще кому-то, а потом на бланке театра написал ходатайство. Как жаль, что у меня нет сейчас этого письма! И без того трудно разбирать почерк Михоэлса, на сей раз он не поддавался прочтению. Вручив мне чистый бланк со своей подписью Михоэлс сказал: “Завтра отпечатайте и отнесите в райисполком”.

— А почему такая спешка, Соломон Михайлович — спросила я.

— Бывают случаи, когда дела лучше не откладывать.

Многие, видевшие в тот день Михоэлса, отмечали, что лицо его было “гиппократовым” (отмеченное печатью смерти — *М. Г*.). Может быть, это фантазия, домысел…»

Были ли у Михоэлса, кроме предчувствий, причины или хотя бы поводы для такого настроения?

На заседании комитета по Сталинским премиям 5 января 1948 года он сообщил: «… в Минск я выезжаю 7 января вместе с Волгиным». 6 января шли разговоры о том, что в Минск с Михоэлсом поедет Р. Симонов, а 7 января с ним поехал В. Голубов. Почему? Кто так внезапно менял решения?

Уже много лет спустя Фаина Георгиевна Раневская напишет Анастасии Павловне: «Он сказал мне: знаете, я получил письмо с угрозой меня убить», а Анастасия Павловна в своих {188} воспоминаниях расскажет, что «последние годы много раз его преследовал сон о там, что его разрывают собаки».

Перед уходом из театра зашел к Нистору и Беленькому. Они долго о чем-то беседовали.

До Тверского бульвара Михоэлса проводила Эльша Моисеевна Безверхняя. Прощаясь с ней, он сказал: «Эльшуня, загибайте пальцы».

Неожиданно, перед отъездом на Белорусский вокзал, Михоэлс зашел домой. «Ты знаешь, — сказал он Анастасии Павловне, — а я ведь с тобой не попрощался!» «Ну и что — скоро мы встретимся», — сказала Анастасия Павловна. «Думаешь?» — Соломон Михайлович улыбнулся. Бесконечная грусть и печаль были в этой улыбке.

Страшные предчувствия Анастасии Павловны и Соломона Михайловича оказались роковыми… ОН ушел в тот день из своей квартиры на Тверском бульваре навсегда.

«13 января в начале десятого два актера, срочно приехавшие за мной на работу, бормотали что-то об автомобильной катастрофе и о том, что мне нужно немедленно лететь в Минск.

Они привезли меня на Белорусский вокзал, где рыдающий и заикающийся Зускин тоже что-то говорил…

Они все не знали одного… Когда у выхода из здания института, я увидела выражение лица шофера ГОСЕТа Николая Федоровича — я узнала правду.

Пока я ждала сведений о том, летит ли якобы самолет в Минск или нет, я вспомнила почему-то сентябрьскую ночь 41 года, когда академик Н. Збарский вез нас на Тверской бульвар. Во время этой поездки Михоэлс вдруг произнес: “Если мне придется умереть до смерти Гитлера — считайте мою смерть преждевременной”» (А. П. Потоцкая).

«Узнав о его гибели в Минске, — вспоминает С. В. Гиацинтова, — мы ночью помчались на московскую квартиру, к жене Соломона Михайловича. Там было много людей, они приходили, уходили, сидели, плотно прижавшись друг к другу, и никто не произносил ни слова. Эта противоестественная при таком скоплении людей, никем не нарушаемая тишина была странной, как ночной кошмар. Мне казалось, что я глохну или вижу все это во сне».

«Двери дома были открыты днем и ночью для всех. Незнакомые и знакомые лица. С. В. Образцов, И. Г. Эренбург, актеры ГОСЕТа, вижу академика Браунштейна. Узнав о смерти Михоэлса, он пешком прошел путь в 20 км (электрички в ту морозную ночь не ходили). Запомнила высокого роста девушку, которая долго о чем-то беседовала в коридоре с Талой, (позже я узнала, что это была племянница Л. М. Кагановича, который передал свои соболезнования и просил нас не интересоваться подробностями смерти Михоэлса).

{189} Не могу сказать, сколько людей приходили к нам в эти дни, сколько слез пролито на моих плечах, на плечах дочек…» (А. П. Потоцкая).

«13 января я вела урок французского языка в театральной студии Еврейского те аира.

— Вас срочно вызывают в дирекцию. Беленький сидел за столом — растрепанный, страшный, как серая замазка.

— Погиб Старик, — сказал Беленький. — Попал под машину. Подробностей нет…

Не успела я придти домой, как зазвучал непрерывный зуммер междугороднего телефонного вызова. Звонила из Минска Ирина Трофименко.

— Все правда, — сказала Ирина, — Михоэлс погиб». (Э. Лазебникова-Маркиш).

«15 января гроб с телом Михоэлса привезли на Белорусский вокзал. На площади вокзала необычная тишина. Десятки тысяч людей, собравшихся на вокзале, не нарушают ее.

Гроб привезен к театру, но неожиданно для всех его не вносят туда… Мороз. Слезы замерзают на щеках…

Около театра все время была толпа. Наконец началась гражданская панихида. Перед самым ее началом в наступившей тишине подошла к пробу маленькая женщина с седой головой. Она положила лилии у ног Михоэлса и я вдруг увидела ее лицо и ее слезы… Это была Екатерина Павловна Пешкова…

Вел панихиду И. Н. Берсенев.

Весь текст гражданской панихиды хранится у меня, но я помню не всех и не все. Помню, как рыдающий Зускин назвал Михоэлса именем Алексея Михайловича (Грановского). И еще он сказал: “Потеря невосполнима, но мы знаем, в какое время и в какой стране мы живем…” Помню, что пел И. С. Козловский, играл Эмиль Гиллельс, и последнее, что я вспоминаю — это худенькую фигуру человека, стоявшего на крыше двухэтажного дома напротив ГОСЕТа, играющего на скрипке! В такой мороз!

Когда я несколько лет спустя открыла подаренную мне книгу Шагала — была потрясена репродукцией его картины “Похороны”, датированной 1908 годом. На крыше Соседнего дома над похоронной процессией стоит человек, играющий на скрипке!

В крематории в густой толпе я была рядом с Берсеневым. Дочери были здесь. Актеры были здесь, родные и друзья были здесь. И нельзя было сосчитать, сколько человек заполнило зал крематория и его двор. С моего согласия Берсенев не дал снова открыть гроб. Я боялась истерики толпы.

Последние слова, крики, рыдания, чьи-то речи… и все это как во сне. “Нет! Мы не могли похоронить Михоэлса!”» (А. П. Потоцкая).

{190} Увы, если бы слова эти были правдой! Михоэлса похоронили. Ушли в вечность все герои, когда-то явленные им, и так много осталось не сыгранных ролей! Он мечтал сыграть Ричарда III и Гамлета, Отелло и даже — Фальстафа! Но больше всего в последние годы он хотел сыграть Реубейни… Известна легенда о том, что лебеди были посвящены древнему богу красоты Аполлону. Он в своих пророчествах предвидел, каким благом будет для них смерть и завещал им умереть с пением и радостью. Так следует поступать, по мнению Аполлона, всем добрым и мудрым.

Михоэлс был добрым и мудрым. Но спеть свою лебединую песню ему не было суждено. Если бы версия об автомобильной катастрофе была верной, то можно было бы сказать, что Михоэлс, как истинный Цезарь сцены, умер стоя. Но это всего лишь версия… И вместо лебединой песни поэт Перец Маркиш написал «Михоэлсу — неугасаемый светильник».

… Течет людской поток — и счета нет друзьям.
Скорбящим о тебе на траурных поминах.
Тебя почтить встают из рвов и смрадных ям
Шесть миллионов жертв, запытанных, невинных.
Ты тоже их почтил, как жертва пав за них

На камни минские, на минские сугробы,
Один, среди руин кварталов ледяных,
Среди студеной тьмы и дикой вьюжной злобы.

Шесть миллионов жертв… Но ты и мертвый смог
Стать искуплением их чести, их страданий.
Ты всей земле швырнул кровавый свой упрек,
Погибнув на снегу, меж обгорелых зданий.

Рекой течет печаль. Она скорбит без слов.
К тебе идет народ с последним целованьем.
Шесть миллионов жертв из ям и смрадных рвов
С живыми заодно тебя почтят вставаньем…

«Он погиб для всех внезапно и, как все внезапное, эта смерть на какое-то время остановила дыхание людей его знавших и любивших, изменила ритм их сердец, нарушила нормы поведения живых, живущих» — нависала Анастасия Павловна уже много лет спустя после смерти Михоэлса, когда готовила второе издание книги «Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе».

Летом 1981 года я принес Анастасии Павловне гранки этой книги. Ей уже трудно было читать, но она, просматривая гранки, сказала: «В моих воспоминаниях нет многого, о чем хотелось бы рассказать. Еще не время. Я уже написать не успею. То, о чем я вам сейчас расскажу, не знает никто… Запомните {191} мой рассказ. Вот все вырезки (или почти все) с некрологами Михоэлса. Просмотрите их!»

В некрологах, в большой статье С. В. Образцова «Слова актера-гражданина» не было слов «трагически погиб» («умер» — в «Известиях», «смерть вырвала из рядов» — «Правда Украины», «ушел из жизни», «остановилась жизнь»).

«Когда я узнала об автомобильной катастрофе, — продолжила свой рассказ Анастасия Павловна, — я вспомнила о том, что попытки “убрать ненужных людей” этим способом уже были (Фрунзе в 1925 году, С. М. Киров в 1934 г. в Казахстане — попадали в автокатастрофы, но с “благополучным” исходом). И когда много лет спустя я прочла у С. И. Аллилуевой: “В одну из тогда уже редких встреч с отцом у него на даче, я вошла в комнату, когда он говорил с кем-то по телефону. Я ждала. Ему что-то доказывали, а он слушал. Потом, как резюме, он сказал: "Автомобильная катастрофа". Я отлично помню эту интонацию — это был не вопрос, а утверждение, ответ. Он не спрашивал, а предлагал это, автомобильную катастрофу. Окончив разговор, он поздоровался со мной, а через некоторое время сказал: "В автомобильной катастрофе разбился Михоэлс". Но когда на следующий день я пришла на занятия в университет, то студентка, у которой отец долго работал в еврейском театре, плача, рассказала, как злодейски был убит вчера Михоэлс, ехавший на машине. Газеты же сообщали об "автомобильной катастрофе"”. Для меня в ее воспоминаниях не было никаких “открытий”. Я, узнав о смерти Михоэлса, сразу поняла, что убийство совершенно намеренно, с заранее обдуманной целью».

В газетах об автомобильной катастрофе писали осторожно. Рассказала мне Анастасия Павловна и о том, что гроб с телом Михоэлса до панихиды повезли в лабораторию академика Збарского. Когда гроб открыли, кто-то, увидел «неповрежденное» тело Михоэлса (кажется Зускин или Маркиш) крикнул: «Посмотрите, какая ссадина на правом виске! А как сжаты кулаки! Это убийство!»

«Уже после двенадцати Маркиш стремительно взбежал по лестнице в зал, где профессор Збарский, бальзамировавший когда-то Ленина, что-то делал с Михоэлсом (в книге Э. Лазебниковой-Маркиш неточность — гроб с телом Михоэлса в действительности повезли в лабораторию академика Збарского. — *М. Г*.).

Малое время спустя Маркиш вернулся в фойе. Он был бел, как снег.

— Не подымайся туда! — Маркиш указал на закрытую дверь зала. — Ничего общего со Стариком…

До пяти часов вечера Збарский “чинил” разбитую голову Михоэлса, стараясь придать ей человеческий вид…» (Э. Лазебникова-Маркиш).

{192} Маркиш уединился в комнате на втором этаже театра и вскоре написал:

… Разбитое лицо колючий снег занес,
От жадной тьмы укрыв бесчисленные шрамы,
Но вытекли глаза двумя ручьями слез,
В продавленной груди клокочет крик упрямый:

— О Вечность! Я на твой поруганный порог
Иду зарубленный, убитый, бездыханный.
Следы злодейства я, как мой народ, сберег,
Чтоб ты узнала нас, вглядевшись в эти раны…

(Ровно в 40‑ю годовщину со дня смерти С. М. Михоэлса на его могиле, как всегда в этот день, собрались близкие, друзья, оставшиеся в живых актеры ГОСЕТа.

Александр Евсеевич Герцберг, в прошлом актер ГОСЕТа, рассказал мне в тот день: «Не помню точно, но кажется, в 47‑м году, я был свидетелем разговора между академиком Збарским и С. М. Михоэлсом.

Збарский: Люблю я этого еврея.

Михоэлс: Не дай мне бог попасть в твои руки. Ты из меня сделаешь красавца!»

Черный юмор Михоэлса оказался пророческим).

Вскоре после похорон Михоэлса начались массовые аресты: взяли Гофштейна, Маркиша, Квитко, Беленького, Шимелиовича, а когда арестовали Зускина, его, тяжело больного, забрали из больницы ночью, Анастасия Павловна решила, что настал ее черед. «Не помню точно, в феврале или в марте 1948 года ко мне пришли двое мужчин, очень похожих друг на друга (позже мы этот день назвали днем близнецов): стального цвета габардиновые плащи, велюровые шляпы и выражение лица между этими одеяниями оставили неизгладимое впечатление. Они интересовались моим материальным положением, спрашивали, вернули ли мне вещи погибшего мужа. Ушли буквально через 5 – 7 минут, а 16 марта, в день рождения Михоэлса, мне преподнесли истинный “подарок”: звонок в дверь. Я поняла — это за мной (существовал для своих условный звонок — один длинный, два коротких, а в тот день раздался обычный звонок). Я быстрым шагом подошла к двери (а в голове мысль: иду на эшафот. Что будет с детьми?). За дверью стоял пожилой человек в форме милиционера. Он, не переступая через порог, поставил на пол чемодан и дал мне расписаться в какой-то книге. Отдал честь и ушел. Я позвала Талу и Нину (дочерей Соломона Михайловича), мы открыли чемодан. Как же мы удивились: в первую же минуту мы увидели бумагу, на которой почерком человека, окончившего ликбез в зрелом возрасте, было написано: “Список вещей найденного {193} у убитого Михоэлса”. Мне казалось, что люди этих служб не допускают промахов ни в прямом, ни в переносном смысле. Увы! “Убитого Михоэлса” (Дмитрий убиенный! — вдруг вспомнилось мне). Нервный плач и смех охватили меня… Когда я пришла в себя, мы начали вынимать вещи из чемодана. Сложены они были аккуратно, но явно по-мужски: сверху лежала шуба. Вдруг я увидела на воротнике след застывшей крови. Все поплыло перед глазами, только мелькал шарф Михоэлса, на котором я тоже заметила след запекшейся крови. О Боже! Да, с бдительностью у палачей дела плохи. Впрочем, может быть они все просчитали: нас предупредил об “обете молчания” сам член политбюро Каганович! А если мы “возникнем” — есть возможность предъявить нам обвинение “за клевету”. Может быть, таков их расклад! Из вещей, найденных в чемодане, помню: палка сломана (она до сих пор хранится у меня), часы остановились в 8.40. Смотрим содержимое карманов. Чего только нет в них! (я шутя называла карманы Соломона Михайловича “лавкой древностей”). И среди всего содержимого в карманах — талисманы. Слезы навернулись на глаза, когда мы брали в руки очередной талисман. Порой суеверный, как ребенок, верил Михоэлс в их всемогущество! Документы: командировочное удостоверение, свидетельство о смерти. Паспорта нет. Почему? И вдруг замечаем: в свидетельстве о смерти фамилия “Михоэлс”. Но ведь в паспорте — Вовси. Значит, свидетельство о смерти было выписано без паспорта (паспорт забрали как “свидетельство” о выполненном задании), а свидетельство о смерти выписали на основании командировочного удостоверения. Снова “прокол” у сотрудников служб».

(Многим позже в своих воспоминаниях Э. Лазебникова-Маркиш расскажет некоторые новые подробности об убийстве Михоэлса. Жена генерала Трофименко, командующего в то время Белорусским военным округом, рассказала ей о том, что Трофименко не разрешили даже послать телеграмму соболезнования, которую он хотел отправить Анастасии Павловне. В МГБ знали, что Трофименко дружил с Михоэлсом. Знали прекрасно и о том, что последний день своей жизни он провел в доме Трофименко (кто знает, может быть Михоэлс в тот день решил следовать любимому латинскому изречению «лови день»…).

Из дома Трофименко он пошел в театр на просмотр спектакля, которому суждено было стать последним в его жизни. В 1956 году Ирина Трофименко рассказала Э. Маркиш, что убийство Михоэлса организовал генерал Цанава — в то время министр госбезопасности Белоруссии, выполняя приказ Берии. А телеграмму генералу Трофименко «категорически» не советовали посылать, видимо, из-за того, что не знали до конца, какова будет реакция на убийство Михоэлса «наверху», какие будут версии убийства).

{194} Летом 1980 года мы с Анастасией Павловной были на Новодевичьем кладбище. Увидев памятник Льву Шейнину, она сказала: «Здесь хранится, и наверное уже навсегда, тайна убийства Михоэлса».

«Один из известнейших советских следователей рассказывал мне, что в бериевском ведомстве существовал особый отдел для подголовки и проведения таких операций. Во главе стояла тщательно законспирированная супружеская чета. Именно этот отдел и организовал убийство Михоэлса. В начале 1953 года, по словам моего собеседника, было подготовлено и убийство И. Л. Капицы, но смерть Сталина помешала осуществлению этого плана.

Раз насильственная смерть — значит необходимо расследование: декор остается декором. Эту часть операции поручили Шейнину: вот уж кто поднаторел в создании камуфляжей! Но задание, им полученное, видимо, не было четким. Вместо того, чтобы по-свойски сказать: “произошло то-то и то-то, а выглядеть это должно так-то и так-то”, отправляющие его на задание высокоответственные товарищи ограничились туманным намеком. Впервые в жизни Шейнин намека не понял» (А. Ваксберг).

Ведь убийцы понимали, что тайна всегда способствует молве, выдумкам… Может быть они решили поступить согласно Декреталию (сборник постановлений римских пап): «Преступления надо вскрывать, карая их, но позорные дела надо оставлять скрытыми». Тогда как объяснить событие, последовавшее сразу после смерти Михоэлса? Может быть в начале палачи руководствовались принципом: «О мертвых не говорить ничего или только хорошее»? Вскоре после убийства Михоэлса со свойственной тому времени помпезностью были организованы вечера его памяти в здании ГОСЕТа, в помещении ВТО с участием Эренбурга, Москвина, Храпченко, Козловского, Таирова. А спустя немного времени началась камлания против «безродных космополитов», за ней — «дело врачей». Антисемитская направленность «дела врачей» не вызывала сомнений: большинство арестованных были евреи, их обвиняли в злоумышленном убийстве руководящих советских работников. Собственно, само по себе такое обвинение старо: еще в пору раннего средневековья придворного врача — еврея Цидкино обвинили в том, что он умышленно неправильно лечил короля Франции Карла Лысого, а через 100 лет других еврейских лекарей обвинили в убийстве короля Гуго Капета. Были такие случаи и в России — при Иване Грозном. Почему же такую значимость придали «делу врачей» в 1952 году? Становилось все яснее, что убийство Михоэлса, кампания против космополитов, дело врачей — звенья одной цепи. Все предчувствовали, догадывались, понимали, что самое страшное — впереди. Поползли слухи о строящихся где-то в Сибири бараках {195} для переселения туда евреев СССР (каким бы раем выглядели по сравнению с этим средневековые гетто!). 13 января 1953 года, ровно в 5‑ю годовщину со дня гибели Михоэлса, в передовой статье газеты «Правда» сообщалось: «По показанию арестованного Вовси, он получил директиву об истреблении руководящих кадров СССР из США. Эту директиву от имени шпионско-террористической организации “Джойнт” ему передали врач Шимелиович и известный буржуазный националист Михоэлс, долгое время носивший личину советского артиста. Теперь ни у кого не остается сомнений насчет тех “благотворительных” целей, которые ставит перед собой международная еврейская сионистская организация “Джойнт”».

Свершилось второе убийство, уже мертвого Михоэлса, по сравнению с которым злодеяние, совершенное 5 лет назад в Минске, выглядело чуть ли не гуманным актом. (Вот уж воистину «день смерти лучше…»).

После «второго убийства» Михоэлса готовилась публикация письма, в котором евреи СССР открыто обвинялись в воинствующем национализме, в массовом вредительстве. Письмо подписали многие видные деятели искусства, культуры, науки еврейской национальности. Это письмо стало бы безоговорочным приговором, к приведению в исполнение которого были готовы многие… Страх — страшнейшее из всех чувств — охватил миллионы советских евреев и всех честных людей страны.

События порой пытаются обогнать даже быстро убегающее время. Спустя три месяца в передовой статье газеты «Правда» о «деле врачей» и Михоэлсе можно было прочесть совсем иное: «В этих провокационных целях они не останавливались перед оголтелой клеветой на советских людей. Тщательной проверкой установлено, например, что таким образом был оклеветан честный общественный деятель, народный артист СССР Михоэлс» (Правда. 04.04.53).

Но обо всем этом Михоэлс уже никогда не узнает.

Если верна мысль о том, что искусство имеет своих Цезарей, то сегодня мы можем с уверенностью утверждать, что Соломон Михоэлс был им. Убийство Цезаря еврейской сцены повлекло за собой — это входило, несомненно, в планы убийц — гибель ГОСЕТа, центра еврейской культуры. 12 августа 1952 года были расстреляны ведущие еврейские писатели и поэты: П. Маркиш, Д. Бергельсон, Л. Квитко, Д. Гофштейн и многие другие. Убит был дух, движущий дух советского еврейства.

Михоэлс был, несомненно, выразителем этого духа, он был для советского еврейства, как очень точно написал Перец Маркиш, «и утешением, и эхом, и упреком». Ему свойственны были и ошибки («Ибо праведника нет на земле такого, чтобы благотворил и не погрешил бы»), но они скорее свидетельствовали о его мудрости, чем о прямом смысле этих слов. Михоэлс {196} был истинным сыном своего времени, сыном народа, его породившего. На русскую сцену Михоэлса звал не только Юзовский, но и Л. Леонов, И. Козловский, Ю. Завадский. Его прекрасную русскую дикцию, знание русского театра отмечали многие выдающиеся современники. Его учитель Грановский мог ставить все — от Софокла до Третьякова — в любом театре и на любом языке. Вся творческая жизнь Михоэлса прошла в ГОСЕТе, и быть может, когда мы скажем, что ГОСЕТ и есть Михоэлс и смерть Михоэлса стала, как говорят математики, условием необходимым и достаточным для гибели советской еврейской культуры — наше высказывание окажется верным. Французскому философу Николе-Севастьяну принадлежит мысль о том, что «струя фонтана бьет, на наш взгляд, к тому краю бассейна, который дальше от нас». Что это? Обычный «оптический обман»? Возможно, но хочется верить, что оптические обманы, которым мы часто подвержены, не заслонили нам истинного восприятия жизни. И тогда станет очевиден феномен Михоэлса, ибо, как сказано в Книге Экклезиаста, «праведники гибнут в праведности своей, а нечестивцы долговечны в своем нечестье».

Да, праведники погибают, но книгу о Михоэлсе мне хочется закончить стихами любимого мною поэта Моисея Цетлина:

«Они восстанут, мертвецы твои!» —
Сказал пророк Исайя. Я верю:
Вновь оживут Михоэлс и Шагал
В холодном воздухе страны моей, ненужно
Жестокой, но любимой до конца.

# **{****197}** Список фотографий

1. С. М. Михоэлс.

2. Двинск (конец XIX века).

3. Дом в Двинске, в котором родился С. М. Вовси (Михоэлс).

4. Шлиома Вовси — ученик рижского реального училища.

5. Рига (начало XX века).

6. Ш. Вовси (второй справа, второй ряд сверху) — ученик рижского реального училища.

7. Страница из паспорта Ш. М. Вовси (1912 г.?).

8. А. М. Грановский — основоположник Еврейского камерного театра.

9. Афиша первого спектакля Е. К. Т.

10. С. М. Вовси в спектакле «Строитель» (1919 г.).

11. Труппа Е. К. Т. (1919 г.). Петроград.

12. А. М. Грановский и С. М. Михоэлс (на переднем плане) среди актеров Е. К. Т. (1920 г.).

13. М. З. Шагал и С. М. Михоэлс (в роли реб Алтера). Москва, 1921 г.

14. С. М. Михоэлс (Москва, 1921 г.).

16. С. М. Михоэлс в роли Шапковича (1921 г.).

16. — 18. С. М. Михоэлс и В. Л. Зускин в разные годы («С Зускиным у Михоэлса была своя долголетняя игра…» — А. П. Потоцкая).

19. Здание ГОСЕТа на Малой Бронной.

20. Дом, в котором жил Михоэлс (Тверской бульвар, 12).

21. Труппа актеров Е. К. Т. (1922 г.).

22. С. М. Михоэлс (1923 г.).

23. С. М. Михоэлс (1924 г.).

24. М. М. Вовси — старший брат С. М. Михоэлса.

25. Е. М. Вовси — брат-близнец С. М. Михоэлса.

26. С. М. Михоэлс и С. Д. Кантор (жена Михоэлса).

27. С. М. Михоэлс в спектакле «Труадек», 1928 г.

28. С. М. Михоэлс (конец 20‑х годов).

29. После спектакля «200.000».

30. С. М. Михоэлс с дочерьми.

31. Группа актеров ГОСЕТа перед отъездом на зарубежные гастроли (1928 г.). Справа налево: С. М. Михоэлс, С. Манес, В. Зускин, Л. Пульвер, А. Грановский, М. Штейман, А. Будейский, Б. Ингстер.

32. Труппа ГОСЕТа (конец 20‑х годов).

33. С. М. Михоэлс (1929 г.).

34. С. Михоэлс в роли Глухого («Глухой», 1930 г.).

35. Народный артист РСФСР В. Л. Зускин.

36. Заслуженная артистка РСФСР Э. И. Карчмер.

37. С. М. Михоэлс и М. С. Беленький среди актеров ГОСЕТа (начало 30‑х годов).

38. Менделе Мойхер-Сфорим.

39. Шолом-Алейхем.

40. И. Л. Перец.

41. Х. Н. Бялик.

42. С. М. Михоэлс в Сочи (30‑е годы).

{198} 43. С. М. Михоэлс и И. С. Козловский.

44. С. Михоэлс в роли дантиста Гредана («Миллионер, дантист и бедняк», 1934 г.).

45. Д. Бергельсон.

46. П. Маркиш.

47. С. Галкин.

48. М. Даниэль.

49. В. И. Качалов и С. М. Михоэлс.

50. С. М. Михоэлс и А. П. Потоцкая среди деятелей искусств.

51. Б. В. Щукин и С. М. Михоэлс.

52. На заседании работников искусств. (2 ряд справа налево: И. М. Москвин, С. М. Михоэлс, М. А. Шолохов).

53. Художник Р. Р. Фальк.

54. Художник Н. И. Альтман.

55. Композитор Пульвер Л. М.

56. Директор театрального училища М. С. Беленький.

57. А. П. Потоцкая и С. М. Михоэлс (1935 г.).

58. С. М. Михоэлс («Быть иль не быть…»).

59. «Король Лир».

60. После спектакля «Король Лир».

61. С. М. Михоэлс, Э. И. Карчмер, В. Л. Зускин в «Короле Лире».

62. Последний штрих перед выходом на сцену.

63. Работники ГОСЕТа, отмеченные правительственными наградами.

64. Г. С. Уланова и С. М. Михоэлс.

65. Михоэлс-Лир.

66. С. М. Михоэлс (4939 г.).

67. Вечер депутатов Моссовета. Справа налево: С. М. Михоэлс, В. П. Чкалов, Дадиани, А. Н. Толстой, И. М. Москвин.

68. С. Я. Маршак, П. П. Кончаловский, С. М. Михоэлс.

69. С. М. Михоэлс. Конец 30‑х годов.

70. — 71. «Два Михоэлса» (шуточный снимок).

72. С. М. Михоэлс. «Если тебя о чем-нибудь просят, никогда не решай сразу сказать “да” или “нет”». (А. Потоцкая).

73. С. М. Михоэлс и Л. О. Ром в спектакле «Тевье-молочник».

74. А. Б. Шмаенок и С. М. Михоэлс в спектакле «Тевье-молочник».

75. Юбилей ГОСЕТа. В центре — С. М. Михоэлс, слева: Р. Р. Фальк, А. М. Тышлер; справа: Л. М. Пульвер, И. А. Шидло.

76. С. М. Михоэлс и А. П. Потоцкая (1940 г.).

77. Э. И. Карчмер, С. М. Михоэлс, В. Л. Зускин.

78. Михоэлс и А. Н. Толстой в Ташкенте (1943 г.). «Плотники». «Он блистательно изображал с Алексеем Толстым мимическую сцену двух плотников» (И. Козловский).

79. Актрисы ГОСЕТа в годы войны. 1 ряд, слева направо: Э. М. Безверхняя, Е. Д. Ицхоки, Г. Берковская, С. Д. Ротбаум.

80. Завтрак в честь делегации ЕАК в США.

81. Митинг в Лондоне (1943 г.) в поддержку борющегося советского народа.

82. В США (в госпитале).

83. Плакат «Михоэлс в США» («Да здравствует дружба миролюбивых народов, умеющих бороться за свободу и мир»).

84. Последний раз на сцене. «Король Лир», 1944 г. (М. Штейман, С. Михоэлс, В. Зускин).

85. С. М. Михоэлс и Герой Советского Союза, генерал Я. Г. Крейзер (1946 г.).

86. С. М. Михоэлс, Ю. М. Юрьев, В. Я. Хенкин, Беньяминов.

87. С. М. Михоэлс, Л. М. Фрейдкина, Л. П. Смирнова, В. В. Алперс.

88. Кабинет без хозяина.

89. С. М. Михоэлс 11 января 1948 года.

90. На смертном одре.

{199} 91. Траурная панихида. Л. М. Пульвер, М. С. Вовси, В. Л. Вовси, А. П. Потоцкая с дочерью Варей.

92. Стихотворение О. Дриза.

93. В день похорон.

94. Первый надгробный камень на могиле С. М. Михоэлса.

95. На могиле Михоэлса. Течет людской поток.

96. Актриса Э. Ковенская на могиле Учителя.

97. В день открытия памятника Михоэлсу в крематории Донского монастыря (Ю. А. Завадский, П. М. Марков, С. В. Образцов).

98. Вечер памяти Михоэлса. Выступает И. Г. Эренбург.

99. «Ты прорастешь в века» (П. Маркиш).

100. С. М. Михоэлс.

1. Интересно привести некоторые данные из Еврейской энциклопедии Брокгауза и Ефрона. В 1897 г. в Двинске и окрестностях проживало 32400 евреев. Среди них купцов 1134 (из общего количества 1370), крестьян 168, почетных граждан 113 (всего в городе 399). Многие евреи были заняты изготовлением одежды (около 5000). Фабрично-заводское производство в Двинске значительно уступало ремесленному, но на трех пуговичных; фабриках работали в основном евреи. [↑](#footnote-ref-2)
2. (Следует заметить, что, став в восьмидесятые годы во главе Антисионистского комитета, Д. А. Драгунский словно бы забыл о своих словах, написанных после войны и уж менее всего склонен признать причастность сионизма к национально-освободительному движению в Палестине, скорее — наоборот. Он разделял мнение тех, кто отождествлял сионизм с фашизмом. Можно было бы сказать по этому поводу: «Генералу — виднее», но среди оппонентов Давида Абрамовича по этому вопросу оказался сам Мейер Вильнер — Генеральный секретарь коммунистической партии Израиля, который в своей статье в «Литературной газете» (декабрь 1989 г.) заявил: «Я не считаю, что сионизм — это фашизм».) [↑](#footnote-ref-3)