

МИХОЭЛС

ОГИЗ

Госиздательство „Дер Эмес“

Москва, 1948

Я. ГРИНВАЛЬД

МИХОЭЛС

Краткий критико-биографический очерк

ОГИЗ

Госиздательство „Дер Эмес“
Москва 1948



Михоэлс — национальная гордость еврейского народа, освобожденного Великой Октябрьской социалистической революцией от векового бесправия и гнета.

Слава Михоэлса — это не только достояние еврейской культуры, еврейского искусства.

Имя Михоэлса принадлежит всему советскому театру, всей Советской стране, в которой под живительным солнцем Сталинской Конституции объединенные в единую братскую семью свободные и счастливые народы творят свою национальную по форме, социалистическую по содержанию культуру.

1

Соломон Михайлович Михоэлс родился в 1890 году в городе Двинске в патриархальной еврейской семье Вовси, в которой строго соблюдали и свято чтити обычаи старины и предков.

Отец Михоэлса хорошо пел еврейские народные песни, был замечательным рассказчиком. Он знал много романтических легенд и героических историй из прошлого еврейского народа.

Мальчиком Михоэлс всегда подпевал отцу, но охотнее всего он слушал его увлекательные рассказы о героических полководцах еврейского народа, поднимавших восстания против всемогущего Рима; о

стойких мучениках — еврейских ученых и философах, погибших на кострах испанской инквизиции; о мудрецах, говоривших правду в глаза царям.

Учился Михоэлс в реальном училище, в Риге. Учеником третьего класса он впервые увидел театр — сначала еврейский, потом русский — и с тех пор его восторженно полюбил.

Еще в раннем детстве неизгладимое впечатление произвели на Михоэлса еврейские комедианты «пуримшпилеры», которые бродили из дома в дом в день еврейского праздника «Пурим» и разыгрывали наивные пьески, посвященные легендарному событию, породившему этот праздник, установленный в память спасения персидских евреев от готовившейся некогда над ними кровавой расправы. Эти впечатления о бродячих комедиантах, изображавших персидского царя Артаксеркса, женившегося на красавице еврейке Эсфири, коварного царедворца Амана, задумавшего истребить евреев, мудреца Мордухая, воспитателя Эсфири, предотвратившего кровавые замыслы врага, — оставили глубокий след в сознании маленького Соломона. «Пуримшпилеры», которые с помощью пеньковых бород, картонных корон, деревянных мечей и сшитых из цветных лоскутов «мантей», совершали на глазах у зрителей чудесные превращения, и зародили в Михоэлсе первую, пока еще смутную мечту об искусстве театра. Мечта эта питалась и теми событиями, которые неожиданно разыгрались в самой семье Вовси: старший брат Соломона поступил на русскую сцену и покинул родной дом.

Под влиянием «пуримшпилеров» девятилетний Михоэлс сочинил пьесу, называвшуюся «Грехи молодости». В ней рассказывалось о блудном сыне, с раскаянием вернувшемся к отцу. Несмотря на биб-

лейские имена героев, она вся была подсказана историей ухода брата из дому и мечтаниями близких о скором его возвращении в лоно семьи. Эту пьесу разыгрывал один актер — сам автор, но так горячо, так искренно, что зрители «спектакля» — вся женская половина семьи Вовси — то и дело смахивали слезы с глаз.

В юности Михоэлсу довелось видеть много выдающихся артистов. Он смотрел игру Комиссаржевской, Давыдова, Варламова, Орленева, братьев Адельгейм, замечательной трагической артистки еврейской сцены Эстер-Роха Каминской с ее труппой, в составе которой было много талантливых актеров. Молодого Михоэлса одинаково увлекали и трагические, и комические образы, созданные этими мастерами русской и еврейской сцены. Но особенной его любовью пользовались спектакли с участием Комиссаржевской и Каминской.

Окончив реальное училище, Михоэлс долго не мог решить, какой путь избрать в жизни. В университет из-за «процентной нормы», установленной царским правительством для евреев, ему поступить не удалось. Он ушел бы на сцену, но это противоречило воле отца, который даже подумать боялся о том, что и второй его сын может стать актером.

Старый Вовси считал, что есть только две профессии, достойные еврейского молодого человека, знающего русский язык, это — профессии врача и юриста.

— Доктор и присяжный поверенный, — говорил он, — спасают людей. А что может быть лучше этого занятия? Я хотел бы, чтобы мой Соломон приносил пользу людям...

В течение семи лет Михоэлс тщетно пытался по-

пасть в университет. Годы эти, однако, не прошли для него даром. Он много читал, самостоятельно изучал философию, экономические науки, историю и даже математику. Склонность Михоэлса к театру проявлялась в это время в его частых выступлениях на различных вечерах с декламацией стихов еврейских поэтов Бялика, Фруга и прозы Шолом-Алейхема.

В 1915 году Михоэлса, наконец, приняли на юридический факультет Петроградского университета. Он стал студентом, жадно слушал лекции, много работал. Изредка он выступал в концертах с исполнением еврейских народных песен. Особенно удавались ему так называемые «нигуним» — песни, состоящие из одних только мелодий, песни без слов, которыми обычно сопровождали свою работу еврейские ремесленники. Эти «нигуним», нигде не записанные, но прочно жившие в народе, отличались необычайным разнообразием. Они были и протестом, и просьбой, и размышлением; выражали гнев, тоску, радость; заключали в себе то пафос, то лирику. Михоэлс хорошо раскрывал содержание и передавал настроение всех этих разнообразных мелодий, красочно иллюстрируя их жестом и мимикой.

Великая Октябрьская социалистическая революция по-новому определила все жизненные устремления Михоэлса. Широкие и светлые перспективы всестороннего развития национальной культуры сбросившего оковы векового угнетения еврейского народа открыли перед Михоэлсом новые горизонты. Окрыленный радостью своего освобожденного народа, он принял решение целиком посвятить жизнь делу его национального возрождения. В первые два года Октябрьской революции это решение не находило

еще у Михоэлса конкретного определения того, в какой области найдет он приложение своим знаниям, своим силам. Стремясь прежде всего закончить университетское образование, он пока откладывал выбор своей будущей профессии.

Но вот в 1919 году, когда Михоэлс был уже студентом последнего курса, в Петрограде открылась первая в мире еврейская театральная школа.

В эту школу и поступил по путевке, полученной им в Народном комиссариате национальностей, Соломон Михайлович Вовси, избравший театральным псевдонимом свое отчество, звучащее по-еврейски: «Михоэлс».

Двадцать девять лет было Михоэлсу, когда он начал свой актерский путь. Но пришел он на сцену не случайно, а по горячему и страстному влечению. Оно долго приглушалось, искусственно задерживалось различными обстоятельствами, но в конце концов прорвалось через все преграды и победило.

Природа не дала Михоэлсу ни красоты, ни статной фигуры, ни одного из тех внешних качеств, которые обычно считаются неотъемлемым условием сценической карьеры. И даже, когда имя его приобрело уже мировую известность, как имя выдающегося мастера сцены, в его внешности не появилось ничего от привычной импозантности знаменитого актера.

Но не дав ему внешних качеств, природа наградила его таким покоряющим своей огромной силой и обаятельностью талантом, таким живым, глубоким и тонким умом, таким сияющим внутренней чистотой человеческим сердцем, что ему оказалось совершенно не нужным все то, на чем покоится добрая половина славы многих и многих театральных любимцев...

До Октябрьской революции еврейский театр подвергался жестоким преследованиям. Трагичной была его история, печальными были его участь и судьба.

Основателем еврейского профессионального театра считается Абрам Гольдфаден, народный учитель, сын бедного ремесленника-часовщика из Старо-Константинова.

В 1876 году Гольдфаден, который жил мечтой создать еврейский театр, играющий на понятном широкому массам языке, поставил в содружестве с двумя бродячими певцами Гроднером и Гольдштейном свою первую пьесу. Этот спектакль и явился началом профессионального еврейского театра.

Организованный Гольдфаденом театр своими истоками уходил к народному творчеству, к еврейским скоморохам—«бадхенам», к бродячим комедиантам—«пуримшпилерам», вроде тех, что видел в детстве Михоэлс. Труппа гольдфаденовского театра, разросшаяся через три года до сорока человек, собственно говоря, и состояла из таких «пуримшпилеров», постепенно превращавшихся в профессиональных актеров. И репертуар театра, создаваемый пером самого Гольдфадена, совмещавшего в своем лице и директора театра, и его режиссера, и его главного актера, тоже был целиком сродни тем наивным и бесхитростным пьескам, которые разыгрывали бродячие комедианты.

Близость театра Гольдфадена к народному творчеству, доступность его репертуара, создаваемого на языке «идиш», на котором разговаривали еврейские массы, но который сионистская интеллигенция, признававшая только древнееврейский, презри-

тельно называла «жаргоном», стяжали этому театру популярность и любовь еврейской бедноты.

Обосновавшись сначала в Одессе, театр Гольдфадена со временем распадается на несколько актерских трупп, разъезжающих по России. Огромный успех этих трупп сплачивает в грозную силу врагов еврейского театра.

Против театра поднимаются мракобесы и фанатики. Со всех синагогальных амвонов они громят и проклинают отщепенцев «моисеева закона», запрещающего светские развлечения.

Ополчается против театра и часть еврейской интеллигенции—еврейские либеральные просветители—«маскилым», которые с ненавистью отворачиваются от своих национальных актеров, утверждающих язык «гетто»—«кухаркин язык» простого народа.

Ожесточенную войну еврейскому театру объявляет царское правительство. Усмотрев опасность в общении актеров с народными массами, оно издает указ, запрещающий играть на еврейском языке.

С появлением этого указа наступает мрачный период бесправия еврейского театра, который вынужден был скрываться под чужой вывеской «немецкого» театра.

Революция 1905 года временно возрождает еврейский театр. Отмена запрещения играть на родном языке вливает новую энергию в его деятелей, которые с энтузиазмом принимаются за реформу еврейской сцены. В это время на смену гольдфаденовскому репертуару приходит «серьезная» пьеса—мещанская мелодрама Якова Гордина, который перекраивал на еврейский лад классические трагедии, и «литературная драма» Гиршбейна, Пинского и других, искусственно пересаживающих на еврейскую сцену

принципы сначала натуралистического, а затем символического театров.

Но эта «реформа» приводит еврейский театр к потере массового зрителя, остающегося равнодушным ко всем этим слезливым мещанским драмам, утверждение которых заглушало ростки подлинной театральной реальности, какая была в пьесах и постановках Гольдфадена.

В дни реакции царское правительство вновь запрещает спектакли на еврейском языке, и еврейский театр, рассыпавшись на множество мелких бродячих трупп, кочующих с места на место по городам и местечкам еврейской «черты оседлости», быстро и неуклонно идет к свесему вырождению, к своей гибели.

Старый еврейский профессиональный театр, начавший свою историю за сорок лет до Октябрьской революции, несмотря на все преследования, которым он подвергался, сумел все же выдвинуть много ярких талантов, пришедших на сцену из народных недр. Желязо, Вайсман, Заславский, Рыбальский, Мерсон, Адлер, Брандеско, Фишзон, Клара Юнг, чудесная артистка Эстер-Рохл Каминская, чарующим талантом которой так восхищались Москвин и Качалов, — эти артисты могли бы украсить любую европейскую сцену. Но бесправные еврейские актеры, «блуждающие звезды», как их назвал Шолом-Алейхем, не в силах были при всей своей талантливости создать настоящий, культурный, национальный еврейский театр.

Возникновение и становление такого театра стало возможным только после Великой Октябрьской социалистической революции на основе национальной политики партии Ленина—Сталина.

Открытая в 1919 году в Петрограде еврейская

театральная школа и должна была явиться первой вехой на пути к созданию этого настоящего еврейского театра.

Петроградская еврейская театральная школа через пять месяцев после своего открытия превратилась в театр-студию. Михоэлс стал актером-профессионалом. Но начинающему артисту не повезло: художественный руководитель вновь созданного театра и его главный режиссер А. М. Грановский повел молодой театр по неправильному пути, и это не могло не сказаться на творческой судьбе Михоэлса.

Грановский был последователем западноевропейских режиссеров-новаторов, соратником деятелей так называемого «левого» театра. То, что исповедывали его учителя и друзья, он и перенес на сцену молодого еврейского театра.

Новый советский еврейский театр поставил перед собой три задачи. Во-первых, средствами театрального искусства «похоронить» печальное прошлое еврейского народа, загнанного царизмом в смрадное «гетто», разоблачив косный быт и затхлый мир еврейской «черты оседлости», с ее убогими обитателями: мелкими лавочниками, ростовщиками, религиозными фанатиками, беспочвенными мечтателями и фантазерами. Во-вторых, преодолеть натуралистические и бытовые штампы старого еврейского театра, развенчать его прямолинейные и наивные приемы театрального воздействия на зрителей. В-третьих, воспитать нового еврейского актера, который был бы обогащен и вооружен всем опытом современной сцены, всеми навыками современного актерского мастерства и оказался бы способен заменить собою прежнего, кочевавшего с места на место, бродячего еврейского комедианта.

Но руководитель молодого театра до неузнаваемости исказил смысл этих задач.

Театр он открыл пьесой Метерлинка «Слепые» и символическими драмами Шолом Аша и уже самым выбором репертуара уводил своих актеров в сторону от революционных проблем, от революционной действительности.

Показывая на сцене еврейское местечко и его обитателей, Грановский делал это с таким предельно гротескным заострением, в таком сгущенно карикатурном плане, что этот показ лишался всякого жизненного правдоподобия, каких бы то ни было черт реальности.

Спектакли свои он строил, как причудливые «карнавалы масок» и режиссерски разрешал их либо в виде жуткого, мрачного мистического зрелища, либо в виде стилизованного под балаган и лубок представления.

Исходя из ложного понимания национальных форм, режиссер пытался найти и раз навсегда закрепить якобы типично еврейские мимические, пластические и речевые «знаки» театральной выразительности. В этом направлении он и строил свою педагогическую работу с актерами.

Прикрываясь «левыми» фразами о возрождении национального искусства, Грановский по существу переносил на сцену «достижения» западноевропейских буржуазных театральных течений и насаждал самый откровенный формализм, трюкачество, эстетство, пытаясь привить национальному еврейскому театру характер западно-европейского «новаторства». В объятия формализма толкал он и весь коллектив актеров.

И хотя спектакли, создаваемые Грановским, содержали в себе известную долю социальной сатиры, бичующей ограниченность местечкового мира, отравленного ядом синагогально-мистических и национал-шовинистических легенд, сатиры, которая и являлась тем объективно положительным, что было у молодого театра и что обеспечивало ему поддержку передовых кругов еврейской революционной интеллигенции, — сам автор этих спектаклей оставался случайным попутчиком революции, человеком, не понявшим задач, поставленных перед театральным искусством советской властью, коммунистической партией.

3

Первое время Михоэлс, молодой, неискушенный еще артист, не мог почувствовать идейной порочности художественной концепции руководителя театра. Еще меньше Михоэлс, ограниченный в своем опыте всего пятью месяцами пребывания в театральной студии, мог обнаружить, что спектакли, которые создавал ее режиссер, ничего новаторского в себе не содержали, а повторяли ловко подделанные под «еврейскую специфику» образцы буржуазного западноевропейского театра.

С увлечением, естественным для человека, увидевшего осуществленной свою давнишнюю мечту о сцене, отдается Михоэлс работе в театре.

Первой значительной ролью Михоэлса была роль Уриэля Акосты в спектакле, который ставил приглашенный в театр декадентствующий режиссер Унгерн-Штернберг и оформлял художник А. Бенуа. Играл Михоэлс в этом эстетском спектакле, по собственному признанию, плохо: на ложном театральном пафо-

сё, внешне очень скованно и робко. Ему явно не хватало сценического опыта. Но спектакль этот дал молодому артисту возможность впервые ощутить свой внутренний порыв к трагедии, свое тяготение к героическим ролям.

Важной для Михоэлса ролью была и сыгранная в тот же период эпизодическая роль старого еврея в толпе на кладбище из пьесы Шолом Аша «Грех». В этой пьесе, навеянной произведениями Леонида Андреева, речь шла о «смерти человека». Человек умер, его надо похоронить, но земля «не хочет» принять покойника, потому что он был слишком большим грешником. Где ни начинают рыть ему могилу, там неизменно оказываются череп и кости, и надо искать другое, свободное место. Узнав об этом «чуде», престарелый и мудрый раввин распорядился развести костер и бросить в него три кирпича. Если хоть один из кирпичей останется в огне не треснутым, значит, в душе грешника были проблески добрых чувств, и земля «обязана» его принять.

На сцене театра — ветхое, печальное и таинственное кладбище. С волнением, трепетом и страхом следит народ за борьбой кирпичей с огнем костра. Два кирпича уже перекалились, треснули, распались на несколько кусков, но третий все еще цел. Старик из толпы, которого играл Михоэлс, с ужасом и надеждой взирает на эту «борьбу за душу человека».

Удельный вес роли старика, порученной Михоэлсу, был в спектакле незначителен. Молодому артисту, естественно, хотелось выделиться. Но для этого нужно было найти что-то свое, индивидуальное, яркое. Не противопоставляя себя толпе, не отделяясь от нее, Михоэлс нашел это свое яркое в острой выразительности и характерности фигуры старика, его



С. М. Михоэлс (снимок 1939 г.)

грима и мимики. Эта роль дала Михоэлсу вкус к тому, что называется внешним рисунком образа, к придающим ему выразительность деталям.

В 1921 году Петроградский театр переезжает в Москву. Здесь он реорганизуется и превращается в Московский камерный еврейский театр, который начинает работать в помещении, рассчитанном всего на девяносто зрителей.

Стены крошечного зрительного зала этого театра были расписаны художником Шагалом. Этот своеобразный художник воспринимал жизнь и быт еврейского местечка сквозь призму воспаленного, встревоженного сознания человека, видевшего в революции только ее разрушительную силу. Воображению художника рисовались покосившиеся местечковые лачуги, которые вот-вот рухнут и превратятся в груды развалин. Местечковые жители казались ему людьми, подхваченными шквалом, который неизвестно куда их понесет и где опустит.

В заостренной гротескной форме создавал художник свои стенные панно, стремясь изобразить разрушение старого еврейского быта, сложившегося в тяжелых условиях еврейской «черты оседлости». Он рисует старика еврея в лапсердаке и котелке, летящего под раскрытым зонтиком, заменяющим ему парашют, над крышами покосившихся местечковых хибарок и не знающего, где приземлиться. Он изображает еврея-музыканта, который до такой степени увлекся своей игрой, что не чувствует, как у него отрывается от туловища голова и устремляется «на крыльях вдохновения» вверх. Он пишет аллегорическую картинку, показывая разлетающийся во все стороны домашний скарб местечковых жителей.

Первая встреча Михоэлса с Шагалом произошла в

спектакле инсценированных миниатюр Шолом-Алейхема. В миниатюре «Агенты» Михоэлсу была поручена роль Менахем-Менделя. Шагал, гримировавший артиста, разделил его лицо на две половины. Одну он разрисовал желтой, другую зеленой краской, правую бровь поднял на несколько сантиметров выше левой, складки у носа и губ разместил так, что они словно разбежались в разные стороны по лицу. По замыслу художника и режиссера, этот чудовищно-асимметричный грим призван был передать экспрессию и динамику образа Менахем-Менделя, мечущегося в поисках грошового заработка, юркого, торопливого, вездесущего и неудачливого страхового агента. С необычайным увлечением накладывал Шагал на лицо Михоэлса этот фантастический грим. Захваченному своими представлениями о динамичности образа Менахем-Менделя, художнику хотелось так перекосить лицо артиста, чтобы оно выражало стремление к полету. Но ему все время мешал... глаз Михоэлса. Долго возился Шагал с этим неожиданным препятствием и, наконец, с досадой сказал:

— Ах, если бы у вас не было правого глаза! Что бы я только не сделал с вами?

Молодой артист Михоэлс, естественно, не мог не осознать некоторого внутреннего протеста против того, что его заставляют делать на сцене в шолом-алеихемовском спектакле. Выросший в традиционной еврейской семье, Михоэлс остро чувствовал реальную действительность еврейского быта. Знал он хорошо и еврейскую литературу, герои которой ему были близки и дороги. Особенно любил и ценил он Шолом-Алейхема с его, как выразился Горький, «славной, добротной и мудрой любовью к народу». Понятно, что он должен был испытывать неловкость

за ту трактовку произведения великого еврейского классика, которую предлагал зрителю театр.

Менахем-Мендель простой, но в то же время глубокий образ. На смешных и печальных приключениях этого героя Шолом-Алейхем с большой реалистической силой показал художественно обобщенную историю и судьбу обитателей еврейской «черты оседлости», тщетно пытавшихся отыскать себе место в капиталистической России. Не разбирающийся в механике капиталистического мира, не умеющий найти применения своим силам, своей энергии, Менахем-Мендель попадает в колеса капиталистической машины, судорожно цепляется за них, вертится вместе с ними, но вертится бессмысленно и бесплодно. Он лихорадочно мечется по жизни в поисках успеха и богатства, создает «воздушные замки», строит на песке и, естественно, в столкновении с суровой действительностью приходит к жесточайшим разочарованиям. Он — «человек воздуха».

Но, высмеивая Менахем-Менделя, Шолом-Алейхем в то же время жалел своего героя, сочувствовал ему. Его Менахем-Мендель — печальная жертва национального и социального бесправия и гнета. Это трагикомический образ, возникший в конкретных социальных и бытовых условиях.

Хорошо понимая народное, реалистическое направление творчества Шолом-Алейхема, Михоэлс почувствовал желание противопоставить свое собственное, правильное толкование Менахем Менделя, толкованию режиссера, который отрывал этот образ от реального быта, переводил его в план предельного гротеска и абстракции. Правда, это желание было в те дни у молодого актера очень робким, но все же он сумел внести в спектакль черты, которые сближали гротеск-

ную фигуру страхового агента с ее классическим прообразом.

Режиссер и художник требовали, чтобы своей игрой, движениями, жестами, всем своим внешним видом, начиная от костюма и кончая гримом, Михоэлс утверждал эксцентрику поведения и поступков Менахем-Менделя. Послушно выполняя это задание, молодой артист тем не менее несколькими штрихами подчеркивал человеческие страдания своего героя.

Менахем-Мендель Михоэлса беседует в вагоне с подсевшим к нему евреем. Он не знает, что это тоже агент, и начинает убеждать, уговаривать его застраховать жизнь. Он ни слова не дает произнести своему спутнику. Он видит только свою мечту, видит, как он уже вручает клиенту «страховой полис», как тот подписывает документ и как он, Менахем-Мендель, получив свою комиссию, бежит с покупками домой, торжественно садится с женой и детьми за стол. И вдруг эта мечта лопнула, как мыльный пузырь: клиент сам оказался агентом, мечтавшим кого-нибудь застраховать.

Игравший всю эту сцену «бурно и весело», как и требовал режиссер, Михоэлс в этом месте спектакля неожиданно и всего на несколько секунд изменял ритм. Его Менахем-Мендель весь сразу обмяк, смущенно, грустно улыбался и виновато оправдывался в своей смешной ошибке. В эти фразы смущения и оправдания Михоэлс вкладывал такую безнадежную печаль, что в зрительном зале невольно замирал смех. Так сквозь эксцентрическую форму спектакля пробивалось и начинало звучать в нем человеческое, возникало трагичное, отодвигавшее смешное.

Свое чувство жалости к Менахем-Менделю моло-



Михоале в роли реб Алтера („Мазлтов“—
Шолом-Алейхема)

дому артисту не удалось пронести через весь спектакль. И не только потому, что стремление Михоэlsa защитить героя Шолом-Алейхема от издевки режиссера еще не было по-настоящему осознано, но и потому, что для такой защиты у него просто не хватало актерского умения. Заслуга Михоэlsa состояла уже в том, что он хоть немного очеловечил своего гротескного героя и, в противовес режиссеру спектакля и художнику, наделил его метко подмеченными в жизни реалистическими черточками. Менахем Мендель, например, все время раздвигал пальцами давящий его шею крахмальный воротничок — необходимый атрибут туалета «солидного» дельца. Эта остроумная деталь, хорошо найденная артистом, была живым штрихом, яркой краской, обогащающей образ.

Значительно более четко сказалось это желание молодого артиста утвердить свое понимание Шолом-Алейхема в другой поставленной театром миниатюре — «Мазлтов». В этой миниатюре Михоэls играл роль реб Алтера-книгоноши, человека, живущего образами сказочного и фантастического мира героев тех книг, которыми он снабжал своих читателей-бедняков. Режиссер наметил сценическое толкование этого образа в том же плане эксцентрики и гротеска. Михоэls правильно видел в реб Алтере не только смешного фантазера, старого, неряшливого, склонного к выпивке холостяка, но человека с добрым, отзывчивым и любящим сердцем, человека из народа.

Образ реб Алтера привлекает глубокие симпатии артиста, и он, в разрез общему стилю спектакля, своему гриму и костюму, стремится перевести роль в реалистический план. Его книгоноша обретает душевную простоту, искренность, лирическую взволнованность речи, оправданные психологическими

переживаниями жесты и мимику. Однако и в этой миниатюре реалистические находки актера приглушались формалистическими трюками авторов спектакля.

Роли Менахем-Менделя и реб Алтера имели огромное значение в жизни Михоэlsa как актера. С этих ролей начались его первые творческие разочарования, толкнувшие к собственным поискам в искусстве, начались первые разногласия с формализмом и трюкачеством, открывшие молодому актеру его глубокое внутреннее стремление к театру жизненной правды.

4

Возникшее в ролях Менахем-Менделя и реб Алтера противодействие Михоэlsa формализму, постепенно углубляется и принимает все более и более острые формы. Но за Михоэлсом всего только два года работы на сцене и понятно, что в этом противодействии ему пришлось пережить несколько досадных поражений. Одним из таких поражений явилось для него вторичное выступление в роли Уриэля Акосты в новой сценической редакции пьесы Гуцкова, поставленной еще раз уже на московской сцене Еврейского театра.

Создавая этот спектакль, режиссер больше всего заботился о красоте планировки мизансцен. Он произвольно разбил пьесу на ряд картин, включающих в себя только отдельные моменты трагедии, взятые без всякой логической и психологической связи с последующим действием. Подавались они на сцене в виде оживающих скульптурных групп. Каждая такая картина, в свою очередь, дробилась на мелкие, мгновенно сменяющиеся скульптурные «кадры», в которых актеры представляли перед зрителями в эф-

фектных, но застывших позах. Переход исполнителей от одной позы к другой совершался под музыку, которая и диктовала им смену движений и жестов.

Режиссера, казалось, не интересовали ни идея пьесы Гудкова, ни образы ее героев. Он был поглощен решением чисто формальной задачи: как добиться в спектакле кинематографической смены этих скульптурных «кадров». От актеров он требовал «красивого», метрически выверенного, скупого жеста. На репетициях он с часами в руках высчитывал секунды, необходимые исполнителям на отдельные движения. Соответственно с отпущенным на ту или иную картину временем, он безжалостно урезывал текст пьесы.

Михоэлс, которого Уриэль еще раньше привлекал как образ трагедийного плана, тщетно пытался найти в замысле режиссера место и для своего понимания этого образа. Но Грановский, усиленно «приобщавший» тогда Еврейский театр к эстетским исканиям «статуарности на сцене», требовал точного выполнения своих режиссерских указаний. Актер, следовавший этим указаниям, должен был превратить живого Уриэля, Уриэля-мыслителя и борца, в красивую и эффектную «скульптурную» фигуру.

Михоэлсу, по его собственному выражению, Уриэль представлялся человеком, «у которого руки были слабее его темперамента, его мысли». Ученый, намного опередивший других, мыслитель, горячо отстаивающий свои идеи, Уриэль бессильно опускает руки, когда ему нужно разорвать опутывающие его житейские связи. «Уриэль — сломанные руки». Таким рисовался Михоэлсу герой пьесы Гудкова.

Этот поэтический образ восприятия трагической судьбы Уриэля Акосты был явно надуман, а главное глубоко пессимистичен. Он утверждал не победу сво-

бодной, пылкой, воинствующей мысли ученого и философа, а ее трагическое и безысходное поражение. Но в такой трактовке образа билась живая мысль молодого актера, сумевшего выдвинуть свое, пусть и проникнутое неверной идеей, понимание пьесы, которое он попытался противопоставить безыдейным, формальным упражнениям режиссуры.

Михоэлс старательно пронес через весь спектакль этот свой образ Уриэля. По настойчивой просьбе молодого артиста, ему даже сшили костюм, который он сам себе придумал. Это был костюм с двумя разными рукавами — черным, с белой полосой посередине, и ослепительно белым, перерезанным черной полосой, — создававшими зрительное впечатление сломанных рук. Однако преодолеть режиссера Михоэлсу не удалось. Втискиваемый то в одну, то в другую «скульптурную» группу, его Уриэль был лишен внутренней линии развития и в конце концов также превращался в мертвую скульптуру, правда, более поэтического замысла.

И все же из этого единоборства с режиссером Михоэлс сделал необычайно важный для себя вывод. Вывод, что актер только тогда осознает себя художником сцены, когда он сам вслед за драматургом начинает мыслить образами...

Этапными для Михоэлса стали и две вскоре последовавшие за Уриэлем большие роли, сыгранные почти одновременно: Гоцмах в «Колдунье» и Шимеле Сорокер в «200.000».

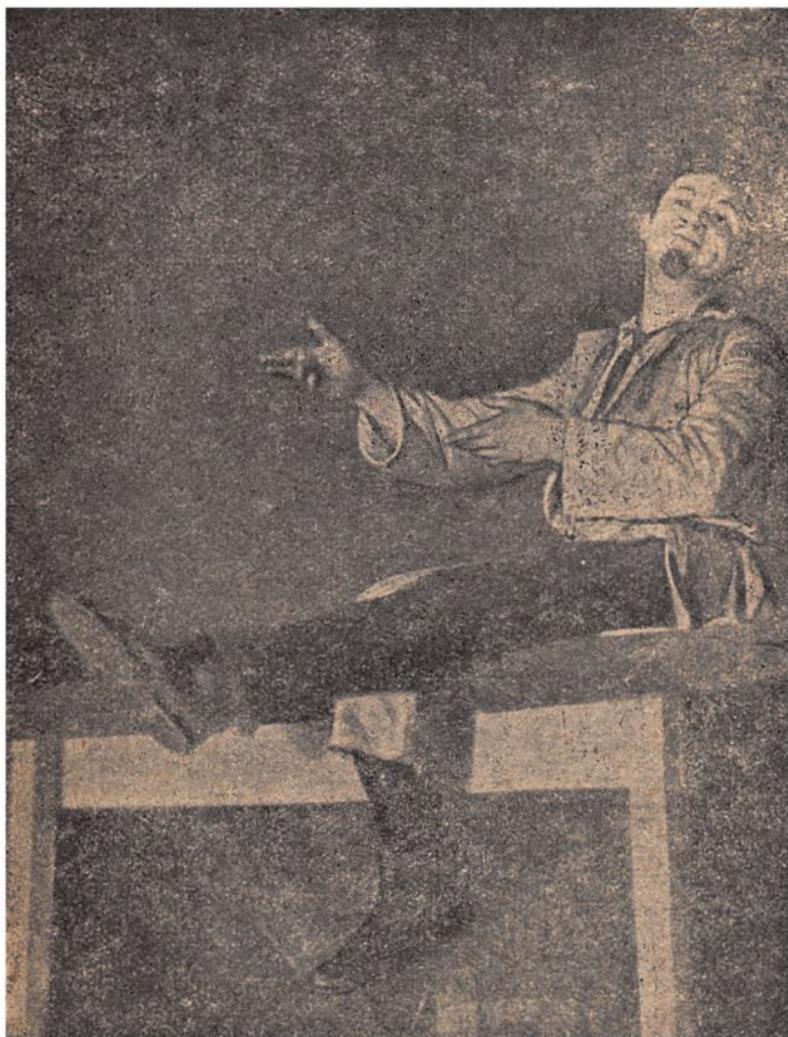
В спектакле «Колдунья» Еврейский камерный театр, обратившись к истокам национального театрального искусства, задался целью дать «народную игру по Гольдфадену». Сюжет старой гольдфаденовской мелодрамы, в которой рассказывается о злой мачехе Басе,

с помощью Колдуньи отправившей своего мужа ребе Авремце в тюрьму и продавшей его дочь Мирру в гарем турецкого султана, режиссер рассматривал, как повод для создания стилизованного под балаганное представление спектакля и реставрации наивного, примитивного лубка и комедиантских масок. Михоэлсу в этом спектакле предоставлялось стать «главным затейником», увлекающим за собой актеров и зрителей.

Превратив Гоцмаха — жуликоватого мелкого торговца — в уличного шута, который должен был выявлять отношение толпы на сцене к происходящим в мелодраме Гольдфадена событиям, а за одно ироническое отношение самого театра к этим событиям, и отняв у Гоцмаха все его бытовые и профессиональные черты, режиссер и художник этого спектакля заставляли Михоэлса играть «еврейского Арлекина».

Внешне Михоэлс строго держался рамок разработанного Грановским плана спектакля, задуманного в виде театральной арлекинады и опять осуществляемого приемами предельно заостренного гротеска.

Однако, по существу, Михоэлс играл в спектакле нечто совсем иное, чем требовал режиссер. Играл свое и притом очень отчетливо пробивающееся сквозь напыленную на него личину шута и скомороха. Следуя найденному в «Уриэль Акосте» подходу к роли, Михоэлс попытался представить себе Гоцмаха образно. Оттолкнувшись от неоднократно повторяющейся в пьесе Гольдфадена фразы: «Гоцмах, Гоцмах, везде Гоцмах!», он живо нарисовал в своем воображении своеобразного еврейского Фигаро. По профессии коробейник, Гоцмах появляется в самых различных и неожиданных местах и попадает по пьесе даже в



Михоэкс в роли Гоцмаха („Колдунья“—
А. Гольдфадена)

Стамбул. «Фигаро — здесь, Фигаро — там!». И Михоэлсу пришла остроумная мысль, что Гоцмах это — первый в еврейской литературе эскиз «человека воздуха».

Такой эскиз, перенесенный на сцену, он и давал в спектакле «Колдунья». Это было необычайно остро и ярко, а главное это сразу наполняло отвлеченную фигуру «еврейского Арлекина» жизненными чертами образа, выхваченного из еврейской действительности. И хотя в новом спектакле Еврейского театра образ Гоцмаха был сугубо условен, все же социальная его характеристика проступала весьма отчетливо.

Гоцмах Михоэлса, как и Фигаро, оказывался человеком из народа, презирающим богачей-тунеядцев, полным чувства собственного достоинства и внутренней независимости своих убеждений и взглядов, но так же, как Менахем-Мендель, он был лишен почвы под ногами и витал в облаках. Национальные особенности Гоцмаха Михоэлс сохранял в характерных жестах и речевых интонациях, подмеченных и подслушанных им в жизни. Роль Гоцмаха, насыщенная еврейскими народными мелодиями и песнями, имела для Михоэлса еще и особое значение. Она впервые подтвердила молодому артисту его музыкальную одаренность, заострила перед ним необходимость ее культивировать и развивать.

Сюжет пьесы «200.000» («Главный выигрыш») постановщик трактовал, как цепь забавных фантастических приключений. Михоэлс, наоборот, почувствовал в нем подлинную жизнь. В пьесе он ощутил скорбную шолом-алейхемовскую иронию, большую лиричность, а героя пьесы воспринял, как образ, еще более, чем Гоцмах, жизненный и конкретный в еврейской действительности.

Для Михоэлса Сорокер был реальным и хорошо знакомым типом еврейского ремесленника. Владелец «модной портняжной мастерской», Шимеле Сорокер должен за квартиру, за мясо, за муку. Мечта Сорокера — разбогатеть. Но в этой своей мечте он не идет дальше наивного анекдотического представления о богатстве, как о всегда обильном традиционном субботнем ужине.

Михоэлс считал, что выигрыш двухсот тысяч, неожиданно свалившихся на Сорокера и столь же неожиданно потерянных им, — не только повод для комических ситуаций. Сказочные превращения портного в богача, и затем снова в бедняка, открывали для артиста возможность под новым и острым углом зрения посмотреть на своего героя, проверить под увеличительным стеклом фантастики сокровенные движения его души. Разбогатевший Сорокер хорошо одет, сытно ест, не работает, принят в «лучшем обществе» и вот-вот породнится с самим Ошером Файном — домовладельцем и купцом первой гильдии. Но «счастье» продолжается недолго. Жизнерадостному, веселому портному Сорокеру становится скучно в обществе надутых, спесивых богачей. Привыкший всю жизнь работать, он томится от безделья. Ему душно и тесно в застегнутом на все пуговицы сюртуке богача и, когда ловкие дельцы выманивают у него деньги, он без сожаления возвращается к своей прежней, голодной и нищей, но зато свободной и полной радости труда жизни. Вот что увидел Михоэлс под этим увеличительным стеклом.

Сорокер — это своеобразный вариант реб Алтера, человека из народа, труженика. Так понял этот образ Михоэлс. И так он играл свою роль, настойчиво под-

черкивая ее лирическое начало и обогащая рядом тонких реалистических деталей.

Михоэлс-Сорокер сидит в своей мастерской на столе и шьет костюм. Шьет он по воле режиссера, строившего спектакль в «условном плане», воображаемый костюм, который якобы держит на коленях, шьет воображаемой иглой. Все это Михоэлс проделывал, однако, так реально, так тонко изображая профессиональные движения и жесты портного, с такими бытовыми подробностями, что казалось, будто видишь в его руках и материал, и иглоку, и нитки. Он поворачивал несуществующий костюм во все стороны, любовался своей работой над ним, мусолил во рту мнимые нитки, завязывал мнимые узлы, отмеривал и резал воображаемый материал. Он реально жил и действовал на сцене.

Много трудностей подстерегало Михоэлса в этом спектакле. Режиссер все время направлял его на путь «карнавальнoй игры», «чистой театральности». Но все же Михоэлс до конца довел свое стремление осмыслить «игровой прием» и через весь спектакль пронес теплую лирическую тему, на этот раз оказавшись более последовательным и твердым, чем в своих первых стычках с руководством театра.

Михоэлс в роли Сорокера был восторженно принят критикой. Он стал популярен у зрителей, его приходили смотреть артисты других театров, усваивая его приемы, учась у него отстаивать свою актерскую индивидуальность. Многие тогда перенял у Михоэлса, например, такой актер как Игорь Ильинский, которого тоже заставляли играть в «условном плане» и ловить в несуществующем пруде воображаемую рыбу.

Успех Михоэлса в роли Сорокера был для него первым выходом в большой мир советского искусства.



Михоэле в роли Шимеле Сорокера („200.000“ —
Шюлом-Алейхема)

Вскоре после спектакля «200.000» Михоэлс получает роль Бадхена в спектакле «Ночь на старом рынке». В этом спектакле почти не было текста. Положенная в его основу поэма еврейского писателя Переца содержала в себе триста слов, из которых на долю Михоэлса едва приходилось пятьдесят.

Героями спектакля были... ожившие мертвецы. Его действие развивалось на старом еврейском рынке, расположенном между синагогой и костелом. Вставшие из своих могил мертвецы устремлялись из тесных и мрачных аллей кладбища на рынок, спешили дожить то, что они не дожили в жизни.

Забытое кладбище и пустынный рынок, на котором вдруг ночью закопошились в озарении печального лунного света воскресшие мертвецы, должны были олицетворять старый патриархальный еврейский мир, с его застывшей и косной жизнью, разлагающимся бытом и людьми, влачащими жалкое, убогое существование. Людьми, не знающими, как и мертвецы, радостей жизни.

На погруженной в полутьму сцене, под печальные звуки траурной музыки бродили унылые и страшные тени «героев» этого спектакля. Они были одеты художником в костюмы, изображавшие... скелеты с сохранившимися на их костях кусками неуспевших еще сгнить, одежды и тела. Все эти вставшие из своих могил мертвецы — бывшие мелкие лавочники, ремесленники, свадебные музыканты, маклеры, свахи, сводни, нищие, проститутки, воры — сталкивались, расходились и снова сталкивались в причудливом и фантастическом карнавале, которым в течение целого вечера не уставал удивлять зрителей режиссер спектакля.

Роль Бадхена — свадебного шута, которую играл Михоэлс в этом мистическом, упадочном и насквозь формалистическом спектакле, заключала в себе основную философскую идею поэмы Переца. Устами Бадхена автор «Ночи на старом рынке» разоблачал мертвый мир еврейского «гетто», зажатого между рынком, костелом и синагогой, и предрекал ему неизбежную и страшную гибель. Некогда потешавший на свадебных пирах веселых гостей скоморошьими шутками и песенками, Бадхен неожиданно сошел с ума и, одинокий, оставленный всеми, умер в голоде и нищете. В поэме Переца он воскресал и приходил с другими мертвецами на старый рынок для того, чтобы принести ему проклятие, возвестить гибель его старых богов.

— Люди! — кричал он мертвецам, вздумавшим вернуть и продолжить свою жизнь, — ваш бог банкрот!

В роли Бадхена было «сто выходов и крошки фраз». Она была предельно абстрактна, лишена живой плоти и крови, бесконечно трудна для сценического воплощения. Но Михоэлс взялся за эту роль с увлечением. В Бадхене он увидел образ, несущий в себе трагедийное звучание. Сумасшедший свадебный шут, мечущийся по старому рынку, проклинаящий его, издевающийся над всеми его святынями, казался артисту образом человека, который, подняв бунт против старых богов, сам стал жертвой этого собственного бунта, ибо своей издевке, отрицанию, нигилизму ничего положительного не смог противопоставить.

В подобном толковании образа Бадхена была большая доля собственной фантазии артиста. Но в этом актерском домысле открывалась для Михоэлса един-

ственная тогда возможность найти своим поискам в искусстве место в становящихся ему все более и более чуждыми «исканиях» режиссуры театра.

Свое толкование образа Бадхена Михоэлсу удалось достаточно четко донести до зрителя. Это отметили все писавшие о спектакле критики, даже те, которые вообще встретили новый спектакль Еврейского камерного театра резко отрицательно, правильно отмечая его мистицизм и упадочность.

Мобилизовав все актерские средства — пластику, ритм, песню, трагедийные и комедийные приемы, искусство переключать действие от смеха к лирике, от лирики к гневу, — Михоэлс сумел ослабить пафос нигилистического отрицания Бадхена, показать его несостоятельность, разбудить у зрителя мысль, что старый мир должен быть разрушен не во имя разрушения, а во имя построения нового, лучшего мира. В этом умении разбудить такую мысль в упадочном, мрачном спектакле была огромная заслуга Михоэлса, который, как это образно отметил один из критиков, «вырывал могилы, чтобы показать, что здесь могут вырасти гряды для живой травы и цветов».

После Бадхена Михоэлсу на протяжении двух лет не удастся сыграть ни одной значительной роли. Это было время, когда внутри театра уже отчетливо наметился глубокий творческий кризис. Время, когда вслед за Михоэлсом и большинство актеров театра начало понимать, что, несмотря на всю взрывчатую силу спектаклей, разоблачающих местечковый быт, они уже перестали интересовать массового зрителя, требующего отражения на сцене современности в живых, правдивых образах, рожденных социалистической эпохой; что театр их заражен формализмом и эстетством; что его руководство строит свою работу

не с расчетом на широкие массы еврейского трудящегося зрителя, а на изощренных театральных снобов и эстетов...

5

Проходит восемь лет со дня первого выхода Михоэlsa на сцену. Окреп и вырос за эти годы его талант. Обогадившись блестящим знанием технологии театра, Михоэлс стал актером, великолепно овладевшим и сценической техникой, в совершенстве постигшим искусство внешней выразительности, искусство, которое и было тем положительным, что дал ему «левый» театр.

В самом творчестве Михоэlsa в эти годы отчетливо наметились два направления: трагедийное и комедийное. Эти столь различные стихии творчества оказались одинаково сродни ему как актеру.

Трагическое и комическое проступало у Михоэlsa не только параллельно, в различных по своему характеру ролях, но часто сливалось у него в одной роли, взаимно дополняя и даже непосредственно вытекающая одно из другого. Такое слияние наблюдалось у Михоэlsa уже в роли Менахем-Менделя, где трагическое возникало не сразу, а как следствие смешного, и где артист давал даже не смех сквозь слезы, а смех, рожденный слезами и подготовляющий новые слезы.

Очень ярко это соединение трагедии и комедии выявил Михоэлс в сыгранной им в 1927 году и оставшейся на двадцать лет в его репертуаре роли Вениамина из пьесы «Путешествие Вениамина третьего», сделанной И. Добрушиным по произведениям первого классика современной еврейской литературы Менделе Мойхер-Сфорима.

Вениамин — житель захолустного местечка Тунедовка — мечтает найти лежащую где-то далеко, за мифической рекой Самбатионом, сказочную страну, в которой живут легендарные «червонные евреи», счастливые, свободные и богатые потомки некогда затерявшихся колен Израиля. В своей мечте он видит себя достигшим этой страны, избранным ее королем и освобождающим от нищеты, горя и унижений весь рассеянный по миру еврейский народ. Наполненный этой фантастической мечтой, рожденной библейскими сказаниями и глубокой верой в легенду о Мессии, который должен притти на землю и спасти много-страдальный народ Израиля, Вениамин уговаривает своего друга, прозванного Сендерл-бабой, отправиться искать сказочную страну, обещая, когда он станет королем, назначить его своим помощником — «вице-королем червонных евреев».

Никогда раньше не выезжавшие за пределы Тунедовки, всего с несколькими медяками в кармане, накопленными практичным Сендерл 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 спрашивают, никто не знает, где дорога на «Эрец-Исроэль» — 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 Пиперно-тер, индийский царь Ал-Турах, дочь Александра Македонского Рохов-Распутная и другие герои, знакомые им по библейским сказаниям и легендам. В награду за смелость Александр провозглашает Вениамина королем «червонных евреев», отдает свою дочь Рохов-Распутную 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 жены Вениамина и Сендерла и, невзирая на высокое общество, начинают бить своих мужей.

С ужасом просыпаются вновь 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...

Искатель правды, мечтатель, фантазер Вениамин—это классический образ еврейского Дон-Кихота. В этом образе Менделе Мойхер-Сфорим, просветитель и гуманист, направивший всю силу своего творчества против застывшего средневекового быта еврейского «гетто», за освобождение нищего еврейского люда от религиозного дурмана и синагогальной мистики, дал живое воплощение беспочвенного еврейского мечтателя. Оторванный от реальной действительности, ограниченный в своем сознании местечковым укладом жизни и предрассудками, живущий в мире грез и библейских легенд о Мессии, Вениамин—это старший брат героев Шолом-Алейхема. И если сам Менделе Мойхер-Сфорим был предшественником Шолом-Алейхема, то его Вениамин был прямым предшественником шолом-алеихемовских «людей воздуха»,

Как родного брата реб Алтера и Менахем-Менделя и трактовал Михоэлс Вениамина. Воплощая этот образ на сцене, он хотел показать крушение идеалистической мечты простого и честного человека из народа, который в тесных переулках «черты оседлости» не мог найти применения kloкочущим в нем жизненным силам, жизненной энергии. И когда верный своему подходу к роли Михоэлс попытался образно воспринять Вениамина, у него естественно и логично возникло представление о подрезанных крыльях.

— Я знаю даже, — рассказывал затем артист, — в какой именно момент появилось у меня это представление. Это было в разговоре с художником, оформлявшим спектакль. Он спросил меня о том, какой бы я хотел иметь костюм. Подумав, я ответил, что у меня такое чувство, будто в плечах тесно, будто хочется полететь, а крылья подрезаны...

«Вениамин — подрезанные крылья». Михоэлс увидел перед собой орленка, которому жизнь обломала крылья с самого рождения. Этот орленок был брошен в тесный и зловонный курятник. Здесь он рос, тоскуя о голубых просторах неба, беспомощный и жалкий. Однажды он сделал попытку подняться ввысь. Смешно взмахнув укороченными крыльями, он действительно взлетел, но взлетел низко, неуверенно и через несколько секунд свалился в лужу. Его полет и падение были смешны, но не только смешны, — они были трагикомичны.

В плане трагикомедии играл Михоэлс свою роль. Играл вдохновенно, страстно, с большой эмоциональной наполненностью, необычайно поднимаясь над общим режиссерским замыслом спектакля, хотя и названного «трогательной эпопеей», но по сути дела



Михоэлс в роли Вениамина („Путешествие Вениамина
третьего“—Менделе Мойхер-Сфорима)

повторявшего обычные для Еврейского камерного театра приемы гротескного показа жизни и быта местечка.

С правой ноги, «чтобы в дороге не было неудач», начинал свой путь на сцене Вениамин-Михоэлс в сказочную страну «червонных евреев». В разодранном лапсердаке, в коротеньких брючках, из-под которых торчали белые подштанники, в маленькой ермолке, едва прикрывавшей лысину, с посохом в одной руке и узелочком с краюхой хлеба в другой, комичный и жалкий, он шел искать правды и справедливости на земле. На его голову обрушивались неудачи, он попадал в смешные приключения, его спутник — благородный Сендерл, еврейский Санчо-Пансо — все время тянул назад, в Тунеядовку, а он все шел и шел, влекомый своей мечтой о стране обетованной, своим горячим желанием принести нищим тунеядовским обитателям свободу и радость.

На глазах у зрителей преображался Вениамин. Взволнованный голос Михоэлса, его горящий взор, устремленная вперед, словно для полета, фигура, порывистые движения превращали смешного мечтателя во вдохновенного искателя истины. И когда Вениамин вновь неожиданно для себя возвращался в Тунеядовку и на неудоменный вопрос Сендерла: «Как мы сюда попали?» — грустно отвечал: «Земля ведь круглая», — а затем затягивал свою лирическую песню: «Ах, какой это был дивный сон», — сердца зрителей наполнялись не только болью и жалостью к еврейскому Дон-Кихоту, но и гневом к тем, кто сломал спину, «подрезал крылья» тысячам таких же мечтателей.

В роли Вениамина, каждое появление которого на сцене сопровождалось трогательной музыкой, напи-

санной композитором Л. Пульвером, насыщенной еврейскими народными мелодиями, Михоэлс обнаружил свою исключительную музыкальность, пластичность, большое внутреннее чувство ритма. Его речь, движения, жесты почти зрительно выражали эту очень удачную музыку, в которой были и наивность народной песни, и лиричность, и настоящая романтическая приподнятость.

Исполняя роль Вениамина, Михоэлс, актерское умение которого к этому времени уже по-настоящему окрепло, увлек за собой большинство участников спектакля и прежде всего своего прекрасно игравшего роль Сендерла замечательного партнера В. Л. Зускина, актера, в творческой судьбе которого можно найти много общего с Михоэлсом.

Роль Вениамина была крупнейшим событием в жизни Михоэлса. В этой роли он впервые преодолел и победил режиссера, полностью воплотив тот образ который рисовался его воображению. Вдохновенный художественный образ!

Следующую значительную творческую победу Михоэлс одержал в роли своего старого знакомого Менахем-Менделя, которую он снова сыграл в спектакле «Человек воздуха», а затем в известном фильме «Еврейское счастье».

В спектакле, а особенно в фильме, Михоэлс, убедившись в своих силах, смело взялся за создание этого образа, целиком в плане своего понимания сущности и природы героев Шолом-Алейхема.

В новом исполнении Михоэлса Менахем-Мендель вызывал самое теплое сочувствие зрителей, ибо рисовал его артист уже не однообразными приемами гротеска, а всеми красками богатейшей палитры Шолом-Алейхема, отлично передавая мягкую шолом-

алейхемовскую улыбку сквозь слезы, его тонкую иронию, акварельную лирику.

И если раньше Михоэлсу было трудно бороться с режиссером, который все время пытался навязать ему позу разоблачителя, высмеивающего Менахем-Менделя, то в новом исполнении этой роли Михоэлс, вслед за великим еврейским классиком, становится чутким, умным, объективным судьей Менахем-Менделя — трагикомической жертвы капиталистического строя, национального бесправия и гнета.

В фильме «Еврейское счастье» этот новый образ Менахем-Менделя был дан особенно выпукло и четко. Широкие возможности кинематографии, позволившие показать героя Шолом-Алейхему на реальном фоне местечкового быта, в лирической атмосфере поэтических пейзажей, обеспечили Михоэлсу нужное актерское самочувствие, и он с большой теплотой нарисовал портрет маленького человека, рвущегося к счастью через все преграды судьбы. Актерское умение Михоэлса смело и свободно пользоваться комедийным приемом для раскрытия трагедийной темы, его жесты, мимика, пластика, великолепно укладываемые на экран, превратили фигуру Менахем-Менделя в кинематографический образ большой впечатляемости и силы. В этом образе было что-то, напоминавшее героев Чарли Чаплина. Впрочем, сходство это едва только проступало и несомненно обуславливалось схожестью самой судьбы чаплинского «маленького человека» с судьбой михоэлсовского «маленького человека»; одинаково затертых капиталистическим миром и движимых в жизни мечтой, дон-кихотской мечтой о призрачном счастье.

Фильм «Еврейское счастье» сделал имя Михоэлса известным далеко за пределами Еврейского театра.



Михоэлс в роли Менахем-Менделя
(„Человек воздуха“ — по Шолом-Алейхему)

Этот фильм показал, какой блестящий актер, какой крупный мастер вырос и пришел в лице Михоэлса в советское искусство.

6

... 1929 год. Михоэлс вступает во второе десятилетие актерской жизни. К своему первому юбилею он приходит полный творческих сил, окрепших в столкновении с чуждыми ему театральными направлениями, с чувством человека, победившего эти направления и понявшего свою правду в искусстве.

После заграничной гастрольной поездки Еврейского театра, прошедшей с большим успехом, Михоэлс становится его художественным руководителем. И сразу же он ставит перед труппой вопрос о необходимости настоящего, глубокого и серьезного пересмотра творческой платформы театра, определения его новых путей.

Еще несколькими годами раньше Еврейский камерный театр был переименован в Московский государственный еврейский театр. Уже тогда это изменение названия Михоэлс принял, как указание советского правительства и коммунистической партии на то, что еврейский национальный театр обязан выполнять общенародную задачу по переделке сознания широких масс зрителей, которая возложена на все театры социалистической Родины, и что необходимое идейное воздействие на зрителей средствами национального искусства не может осуществлять театр, являющийся «камерным». Но только с уходом прежнего руководства из театра Михоэлсу и передовой части актерского коллектива, удалось четко сформулировать для себя новые задачи театра.

Возглавившему труппу Михоэлсу становится ясным, что Еврейский театр должен решительно повернуться лицом к широким массам еврейских зрителей, должен превратиться из экспериментальной лаборатории, где изыскивали новаторски сомнительные формы театрального искусства, в подлинно творческий организм, способный создавать действительно новое, революционное искусство освобожденного еврейского народа.

Практически перед Михоэлсом, как художественным руководителем, встала задача вывести, наконец, театр из тесных рамок местечковой тематики и заставить его актеров преодолеть вкоренившееся в их творчество формалистическое трюкачество. Взвзвешав на себя частично и режиссерскую работу, Михоэлсу нужно было найти для театра новый советский, революционный репертуар, нужно было предоставить актерам возможность испробовать свои силы в изображении героев современности.

Одна за другой появляются в репертуаре театра новые пьесы. Они включают его актеров и зрителей в круг тем, которыми живет весь советский театр. На еврейской сцене получают свое отражение революционная романтика, боевая героика гражданской войны, индустриальное и колхозное строительство, тема советского патриотизма, находят место новые герои наших дней — революционеры, рабочие, колхозники, советские интеллигенты, бойцы и командиры Красной Армии, начинают звучать идеи интернациональной солидарности трудящихся и братства народов.

Как актер Михоэлс усиленно продолжает в эти дни поиски реалистических приемов, которые позволили бы ему возможно полней и ярче раскрыть образы советских героев. Поиски этих новых приемов

не сопровождалось у Михоэлса поспешным отказом от всего того, что он накопил в прошлом. Артист стремился идти вперед внутренне закономерно. Он хотел до конца преодолеть формалистическое наследие обанкротившейся режиссуры, но не приспособленческой нивелировки под стиль игры актеров других театров. Осмысливая свой творческий опыт, он оставляет то, что может помочь решению задачи раскрытия новых тем и показа новых героев.

Первой ролью, сыгранной Михоэлсом в этот ответственный в его жизни и жизни театра период, была заглавная роль в пьесе советского писателя Д. Бергельсона «Глухой».

Воплощая на сцене роль Глухого, Михоэлс впервые создал образ человека труда.

Сорок лет прослуживший на мельнице богача Быка, постаревший на тяжелой, изнурительной работе, потерявший слух, Глухой Михоэлса был озлобленным, замкнутым, одиноким, но еще крепким стариком. Вокруг него кипела, хлопотала живая жизнь. Там, за мельницей, в городах и селах, назревали события, которые разрядились затем революцией 1905 года. На самой мельнице, рядом с Глухим, волновались, спорили, готовились к бою с хозяевами и эксплуататорами, такие же как и он сам, рабочие. Но Глухой ничего не хотел знать. Придавленный жизнью, он был глух ко всему. Целый день с восхода до заката солнца он таскал тяжелые мешки с мукой, разгребал лопатой горы зерна.

На этом сгущенном по своим сценическим краскам фоне Михоэлс убедительно раскрывал тот перелом, который наступил в психике Глухого, когда он вдруг узнал, что его дочь обесчещена хозяйским сыном. Обычно неповоротливый, хмурый и мрачный старик,



Михоэле в роли Глухого
(„Глухой“—Д. Бергельсона)

Глухой Михоэлс мгновенно загорался гневом и жадной мести долго терпевшего обиды человека.

К сожалению, пьеса Бергельсона не раскрывала до конца судьбы Глухого. Ворвавшийся в комнату хозяина, когда тот успел уже бежать, Глухой, у автора, в бессильном отчаянии опускал свой топор. Показав, как под влиянием личной обиды и горя пробуждаются первые проблески сознания в психике отсталого еврейского рабочего, драматург представлял зрителю самому, в своем воображении, дописать конец истории героя пьесы.

Играя роль Глухого, Михоэлс передавал не только то, что в нее вложил автор, но и намечал проекцию этой роли в будущее. Следуя своему творческому методу искать в роли образное, артист увидел Глухого, как «человека с сжатыми кулаками над головой». Сжатые кулаки — естественный жест Глухого. Этот жест связан у него с производственным процессом: подняв руки над головой и сжав их в кулаки, он поддерживает так мешки, взваленные на спину. Кулаками Глухой обычно оттирает пот со лба. Изнемогая от тяжелой работы, он вытягивает руки со сжатыми кулаками вверх и застывает на минуту, чтобы расправить свою онемевшую спину.

Человеком со сжатыми кулаками над головой и запомнился Глухой всем, кто видел Михоэлса в этой роли. Но запомнился этот внешний рисунок образа Глухого потому, что артист глубоко и великолепно раскрывал всю психологию своего героя.

Словно оцепеневшим, лишенным чувствительности, не воспринимающим ни буквально, ни в переносном смысле никаких голосов и звуков жизни, таким изображал Михоэлс Глухого в первом акте. Артист почти кричал, произнося свои реплики, как

обычно кричат люди, которые сами плохо слышат, но голос его был отрывист и глух, будто падал в пустую бочку. Двигался он медленно, тяжело, грузно.

Исступленным, крушащим все на пути, грозным в своей разбуженной неумной силе, рычащим от боли и гнева, — таким был Михоэлс в момент, когда Глухой узнал о бесчестии дочери.

Обессилевшим, растерявшимся, опускающим ставший ненужным ему топор, предсталал его Глухой в последнем акте.

Но Михоэлс не заканчивал этой сценой бессилия историю своего героя. Его Глухой всего только несколько секунд стоял перед пустой кроватью хозяина беспомощным и поникшим. Он вдруг настораживался, словно прислушивался к какому-то своему внутреннему голосу, затем выпрямлял спину, закидывал голову, крепко сжимал кулаки, чуть приподняв топор, и лицо его, на котором горели смотрящие вдаль глаза, становилось просветленным и ясным. И зритель чувствовал, что этот, вчера еще глухой к жизни, человек уже понял бессмысленность и бесплодность своего анархического бунта, понял необходимость борьбы с эксплуататорами объединенными силами рабочих.

Роль Глухого была первой сыгранной Михоэлсом ролью, в которой прозвучал активный протест еврейского «маленького человека» против социальной несправедливости. Она явилась и естественным трамплином к следующей работе Михоэлса — образу большевика Юлиса в пьесе М. Даниэля «Четыре дня».

В роли Юлиса Михоэлс вплотную за долгие годы работы на сцене подошел к человеку нашей современности.

Пьеса Даниэля была очень тепло встречена критикой, правильно отметившей ее значение в репертуаре Еврейского театра, как первого для него произведения революционной темы. Но художественные достоинства пьесы Даниэля были невысоки. Она страдала схематичностью, общий колорит ее был необычайно мрачен, образы героев, в том числе самого Юлиса, — чрезмерно публицистичны и мало действенны.

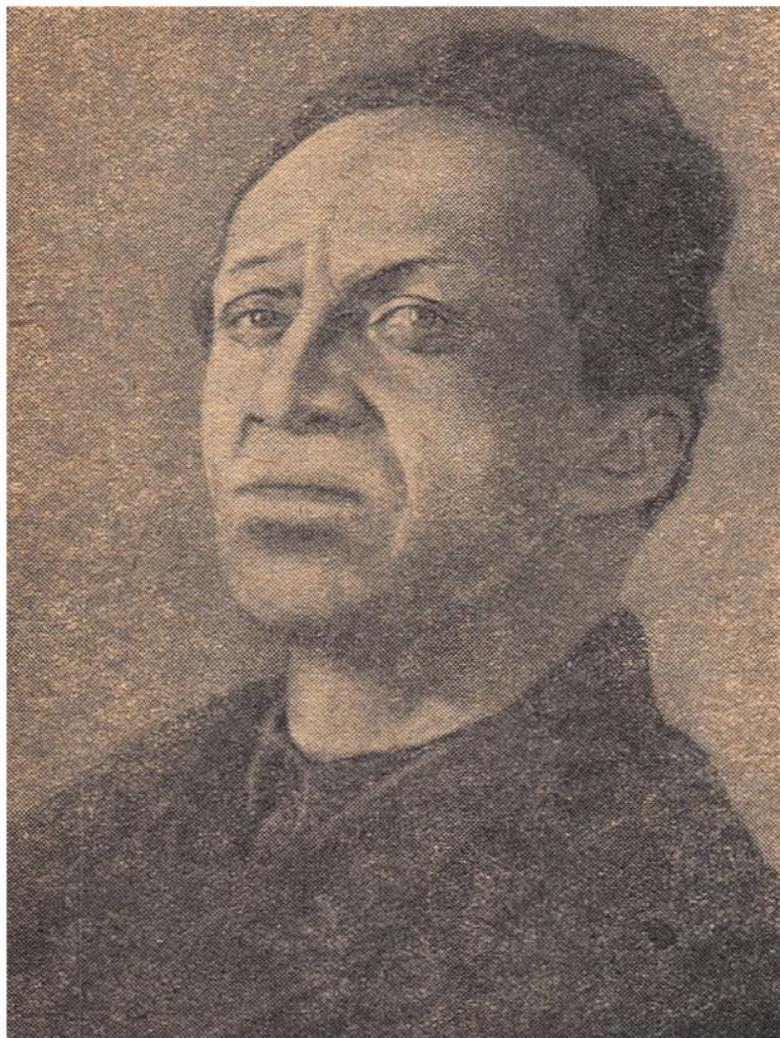
Михоэлс вложил в роль Юлиса большое искусство. Его голос пленял глубиной эмоций, его лицо запоминалось характерной выразительностью убежденного в своей правде человека, от всей его фигуры веяло мужественной силой и решительностью.

...Большевика Юлиса и его соратников окружили польские легионеры. Группе большевиков грозит гибель. Юлис, уступая просьбам мальчика Мойшки Копача, вызвавшегося пробраться через фронт за помощью к партизанам, отправляет его в путь. Прощаясь с юным героем, он призывает его к осторожности...

Михоэлс играл эту сцену так, что она вся дышала жизненной правдой и человеческой теплотой. Его Юлис не только произносил слова о необходимости соблюдать осторожность, он показывал, как это нужно делать. Вот Мойшка Копач выходит на площадь из здания, в котором забаррикадировался отряд осажденных большевиков. Он идет медленно, не торопясь, с детским любопытством рассматривает направленные на здание пулеметы. Вдруг его останавливает дозор. Мойшка испуган. Мойшка наивно объясняет, что он сапожный подмастерье.

— Сапожный подмастерье! Простой, маленький, забитый подмастерье, Мойшка Копач!

— Мойшка Копач! — и ничего больше, пони-



Михоэлс в роли Юлиса („Четыре дня“—М. Даниэля)

маешь? — спрашивал Михоэлс, вкладывая в произносимые слова такой глубокий подтекст, что зрительный зал разражался аплодисментами.

В этой сцене Михоэлс играл то, что жаждал как актер сам увидеть в роли Юлиса: романтику гражданской войны, пафос героической борьбы, активность и самоотверженность человека, который выходит навстречу врагу, чтобы победить, или если уже умереть, то в открытом и смелом бою.

Работая над образом большевика Юлиса, Михоэлс, пожалуй, впервые по-настоящему остро ощутил себя на сцене борцом, трибуном, актером, который своим искусством призван утверждать благородство революционных идей, историческую неизбежность их торжества.

Но несущая на себе отпечаток трагической обреченности героя, роль Юлиса не выдерживала романтико-героической трактовки Михоэлса, вступала с ней в противоречие. И несмотря на то, что все идейные предпосылки были намечены артистом для роли правильно, его Юлис все же порой казался человеком недостаточно цельным и сильным, не до конца исчерпавшим средства борьбы. Но в этом была не вина, а беда артиста, полностью вытекавшая из непреодолимых недостатков пьесы.

За первым советским спектаклем Еврейский театр вскоре показал второй — «Спец», пьесу И. Добрушина и И. Нусинова. 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 вокруг него сети контрреволюционной организации. Всю жизнь считавший себя честным, порядочным, неспособным на подлости человеком, а главное — человеком, не вмешивающимся ни в какие политические события, твердо сохраняющим «нейтралитет», Берг становится вредителем и приходит к полному душевному краху.

Роль Берга не внесла ничего нового в творчество Михоэлса как актера. Он играл ее сдержанно, скупое, пожалуй, даже чересчур скупое, 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.

7

В апреле 1935 года Московский государственный еврейский театр отмечал пятнадцатую годовщину своего существования. Пятнадцать лет актерской жизни отмечал в это время и Михоэлс. На сцене

театра в прекрасном переводе поэта С. Галкина шел «Король Лир». Роль Лира играл Михоэлс.

Задолго до этого события Михоэлса встретил в то время уже сошедший со сцены, но некогда известный артист, трагик Россов, и злое ще предрек ему неизбежную неудачу в великом шекспировском творении. В сознании Россова, как и некоторых других старых актеров, никак не укладывалась мысль, что такой артист, как Михоэлс, в фигуре и лице которого не было абсолютно ничего от великолепия бывших трагиков, намеревается играть Лира, собирается перевоплотиться в короля-самодержца, властелина, не теряющего своего величия ни в нищете, ни в безумии, ни в страдании.

Но Михоэлс не только не потерпел неудачи в роли Лира, он одержал в ней такую безусловную, такую блистательную победу, что сразу выдвинулся в число самых выдающихся актеров советской сцены.

Михоэлс играл Лира не только театрально ярко, актерски сильно, он играл эту классическую роль, в которой до него блистали и потрясали своим актерским мастерством выдающиеся трагики мировой сцены, удивительно своеобразно, совершенно необычно. Его Лир включал в себе все, что требовало традиционное толкование этого образа на сцене: и трагедию отца, ужаснувшегося неблагодарности и жестокости своих дочерей, и трагедию человека, сознание которого меркнет и угасает, и трагедию самодержца, упившегося своей властью и вдруг потерявшего ее. Но наряду с этим Лир Михоэлса нес в себе непредусмотренную никакими традициями, неожиданную, новую идею.

Уже с первого своего появления на сцене Михоэлс опрокидывал все привычные представления о величии

шекспировского короля. Его Лир был без бороды, лысый, щуплый, невзрачный. Он появлялся тихо, незаметно, по-старчески сгорбившись, с усталыми потухшими глазами, с добродушной улыбкой на дряблом, сморщенном лице. И в то же время этот хилый, явно уставший от жизни и похожий на самого обыкновенного старичка король, оказывался по-настоящему величественным. Но величие это было не внешним, а внутренним: Лир Михоэлса восхищал красотой своей души, очищенной в муках страданий и просветленной в лучах новой правды, постигнутой им:

Закуй злодея в золото, — стальное
Копье закона останется безвредным.
Одень его в лохмотья—и погибнет
Он от пустой соломинки пигмея...

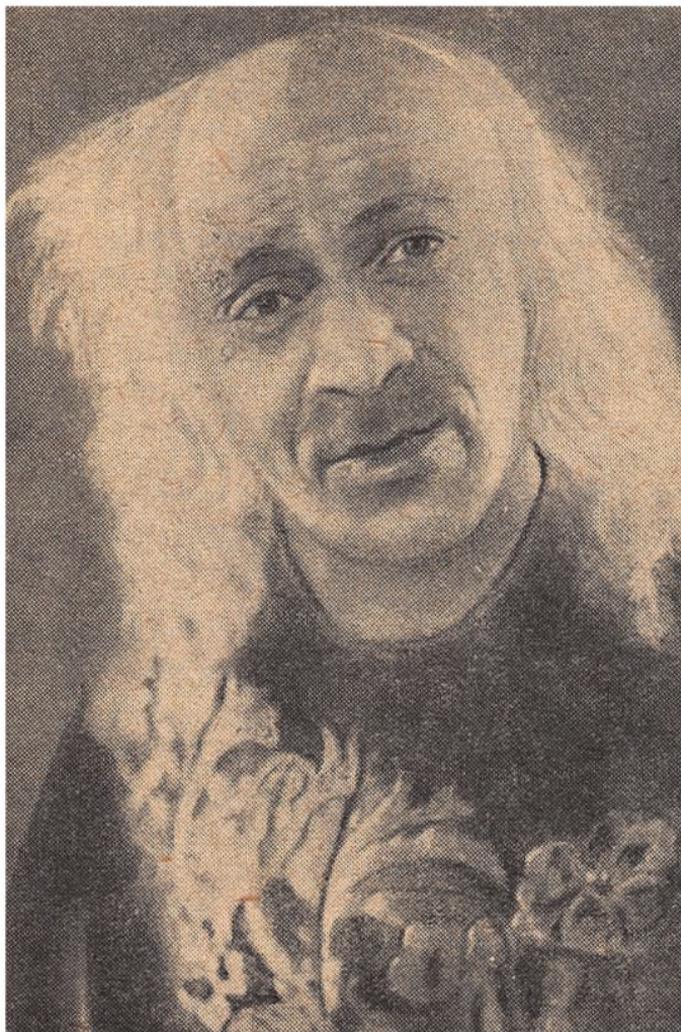
Лир представлялся Михоэлсу образом, задуманным Шекспиром для воплощения значительной и глубокой философской идеи. Эту идею артист увидел в столкновении человеческого «я», воображающего себя всемогущим и всеильным, с действительностью объективного мира, перед лицом которой гордое «я» оказывалось жалким и слабым. Это была волновавшая Михоэлса тема краха философии индивидуализма, трагического банкротства человека, отставшего от своего времени, не чувствующего великой поступи истории.

Восьмидесятилетний Лир бросает вызов миру: окружающие его видят величайшую ценность жизни в могуществе и власти, — он отказывается быть королем; в богатстве — он отдает свои богатства; в глубокой и верной любви — он отвергает и прогоняет от себя безгранично любящую его Корделию и преданного Кента. Считающий себя мудрецом, постигшим истинный смысл бытия и отбросившим все сует-

ное и недолговечное, Лир хочет почувствовать силу своего «я», насладиться этой силой, которая, как ему кажется, все может преодолеть, перебороть, над всем может подняться. Но жизнь жестоко мстит взбунтовавшемуся и надменному человеческому «я». Отдав власть, Лир становится жалким и беззащитным; лишившись богатства, он оказывается обреченным на голод и холод; отвергнувший любовь и дружбу, он попадает в лапы ненависти и предательства; разделивший государство между своими дочерьми и их мужьями, чтобы обеспечить мир, он ввергает страну в междоусобную, братоубийственную войну. И Лир приходит к страшному краху, перевернувшему все его сознание.

Изгнанный дочерьми, покинутый всеми, кроме шу-та, одетый в рубище, измученный, застигнутый в степи бурей, Лир начинает видеть истинные причины и связь явлений и вещей. В своей нищете и бесприютности он постигает несчастье тысяч обездоленных, лишенных крова людей. В свалившейся на его старую голову несправедливости он осознает ту несправедливость, которую некогда творил сам. В своей горестной судьбе беззащитного, бесправного изгнанника он узнает лживость своих же собственных законов, дававших силу злату и мечу. В доходящих до его уха столах людей, погибающих на полях междоусобной войны, терзающей страну, он ощущает всю непоправимость совершенной им как королем ошибки.

Но поздно—Лир должен умереть: он обречен потому, что был королем, не понявшим своей исторической миссии и раскрошившим на части карту Британии в эпоху, когда завершался процесс государственного объединения страны; потому, что был человеком, зараженным ядом и гнилью лживой фило-



Михоэлс в роли Лира („Король Лир“—
Шекспира)

софии, отравившей его сознание, подтолкнувшей на безумные поступки.

Так понял Лира и таким показывал его на сцене Михоэлс, считавший, что Шекспир через трагедию Лира пытался философски осмыслить зло мира, переоценить этические нормы человеческих отношений.

Через четыре года после премьеры «Короля Лира» Михоэлс рассказывал на Всесоюзной режиссерской конференции, как он пришел через свои поиски разного в роли Лира к этому новому ее актерскому замыслу.

— В «Короле Лире» Шекспира я лично вычитал, — говорил Михоэлс, — что Глостер не был зрячим, обладая глазами. Он был слепым, потому что не мог даже разобраться в простой истине: что Эдмунд предатель, а Эдгар благороден, верен, как настоящий рыцарь. Глостер прозрел лишь тогда, когда лишился глаз. Не думаю, чтобы Шекспир стремился убедить людей в необходимости выкалывать глаза, чтобы стать зрячими, но то, что он не доверял человеческому зрению, — несомненно. И он раскрыл это в образе Глостера. Так же и Лир — слепец, несмотря на то, что зрение у него как будто было в порядке.

— Образное заключается в том, что Лир был рабом своей ложной идеологии, когда руки у него были свободны, и что избавился он от этой идеологии лишь тогда, когда ему связали руки. Вспомните монолог Лира: «Корделия, пойдем скорее, в тюрьму я буду песни петь, я буду сказки говорить». В эту минуту своего прозрения он как будто познал сразу весь смысл жизни...

Этот поэтический образ зрячего, который был слепым, и слепца, который стал зрячим, хорошо опре-

деляет тот новый философский замысел, каким озярял Михоэлс роль Лира.

С большой художественной убедительностью и удивительной ясностью выражения утверждал Михоэлс в спектакле свой глубокий своеобразный замысел роли Лира. Он находил десятки изумительных деталей, иллюстрирующих этот замысел.

...Лир Михоэлса, постигший, что перед ним преклонялись не потому, что он этого лично заслуживал, а потому, что его голову покрывала корона, беседует с приближенными. Он говорит, он слушает, но время от времени он незаметно для других ощупывает лысину, на которой еще так недавно красовалась эта дававшая власть и силу корона. Тонким и острым театральным приемом, одним только жестом руки и даже не руки, а пальцев, Михоэлс подчеркивает: Лир знает — без короны он ничто!

...Лир заколебался. Подкупленный льстивыми речами, он готов забыть нанесенные ему дочерью обиды. Задумавшись, Лир Михоэлса закрывает лицо руками, но руки сами медленно скользят по лицу вниз, как бы снимая с глаз пелену лжи и обмана, и Лир снова начинает видеть то, что хотел забыть, чего хотел не видеть.

...Бесприютный, вымокший под дождем, голодный, усталый Лир, перед которым открылась уже правда действительных человеческих отношений, говорит Эдгару: «Ты тварь, как есть. Неприкрытый человек — не более, как бедное двуногое животное» и, вслед за этими словами, Михоэлс ласково, словно старый отец, притягивает к себе Эдгара, обнимает его, потом подходит к шуту, запрокидывает ему голову, дышит в лицо, точно хочет согреть.

...Со связанными за спиной руками стоят пленен-

ные Лир и Корделия. Лицо Михоэлса в этой сцене кажется помолодевшим. Оно сияет счастьем и любовью. Он смотрит на Корделию, не отводя ни на мгновение глаз в сторону, глядит и не может наглядеться на нее. Лиру грозит смерть, смерть грозит и Корделии, а он, впервые по-настоящему понявший, что такое преданность дочери и любовь отца, улыбается, смеется, готовый песни петь и рассказывать сказки. И идет в тюрьму счастливый, радостный.

Философская глубина замысла, серьезность мысли не только не исключали у Михоэлса яркости театральной формы, выразительности и остроты его игры, а рождали и определяли самое развитие этой формы.

Выдающийся деятель английского театра, режиссер Гордон Крег, увидевший Михоэлса в роли Лира во время четвертого театрального фестиваля в Москве, писал:

«Подлинной неожиданностью, без всякого преувеличения потрясением оказался для меня «Король Лир»... Я шел в театр на спектакль с нескрываемым недоверием. Я даже предупредил, 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 руки актера Михоэлса во второй сцене первого акта и я понял также, что с такого спектакля уходить нельзя. Со времени 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 достаточно основания. Но какие бы похвалы ни 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...»

Постановка «Короля Лира» в Московском еврейском театре совпала с другим знаменательным шекспировским спектаклем на советской сцене — постановкой «Отелло» в Малом театре с А. А. Остужевым в заглавной роли. Оба эти спектакля и были утверждением того настоящего Шекспира, которого не нашел у себя на родине Гордон Крег. Имена Михоэлса и Остужева засверкали в этих спектаклях рядом, как имена лучших истолкователей шекспировских образов на современной сцене.

Роль Лира принесла Михоэлсу, как и роль Отелло Остужеву, мировую известность.

8

Сыграв Лира, Михоэлс опять обращается к национальному репертуару—советскому и классическому — и создает два новых образа: Зайвля Овадиса в пьесе советского писателя Переца Маркиша «Семья Овадис» и Тевье-молочника в инсценировке одноименного произведения Шолом-Алейхема, сделанной И. Добрушиным и Н. Ойслендером.

Играя Овадиса и Тевье, Михоэлс, как ни кажется это на первый взгляд парадоксальным, попытался протянуть прямые нити от этих образов к шекспировскому Лиру.

Зайвл Овадис «сорок лет гонял чужие плоты по чужим рекам», но, переехав вместе с другими, вчера еще нищими и бесправными еврейскими тружениками в Биробиджан, где советская власть дала еврейскому народу государственное устройство, он вдруг почув-

ствовал, что «плоты и реки стали своими». И вслед за этим новым для Зайбла ощущением Родины в душе его начало расти и крепнуть чувство советского патриотизма, ответственности за неприкосновенность и нерушимость близкой границы, которую в числе других охранял и его сын Шлемка. Счастливая, зажиточная и свободная трудовая жизнь, братские взаимоотношения с другими национальностями, новые устремления, мечты и чаяния выросшей уже в Биробиджане и никогда не знавшей рабства еврейской молодежи, — все это постепенно переворачивает сознание плотогона Овадиса. Шаг за шагом он избавляется от пережитков старого и широко раскрывает сердце навстречу новым идеям и чувствам человека-гражданина великой социалистической страны.

В Овадисе Михоэлс увидел и играл антипода Лира. Овадис, человек большой физической силы, крепкой воли и трезвой мысли, ищет выход в своих размышлениях о сущности бытия не в противопоставления своего «я» объективному миру, а в попытках воспринять и осознать неожиданно вставшую перед ним, новую для него правду этого мира. Пытливо и чутко, без предубеждения, с искренним желанием понять вслушивается он в идущие к нему через окружающих, и в первую очередь через детей, веяния и требования эпохи. И естественно, что в результате он приходит не к краху своей жизни, как Лир, а к новому ее утверждению.

Этот идейный замысел роли Овадиса Михоэлс выявлял в спектакле глубоко и тонко. Его плотогон Зайвл перерождался не сразу, а в сложной и трудной борьбе. Когда дети Зайбла отказались помочь своему брату, эмигрировавшему из Советского Союза в Палестину, он долго не мог понять этой «жестоко-



Михоэлс в роли Зайвля Овадиса
(„Семья Овадис“ — П. Маркиша)

сти» детей, примириться с ней. Когда любимый сын Зайбла Шлемка смертью храбрых пал в бою и его другой сын заявил о своем желании стать на место брата, он мучительно раздваивался между своим личным горем и долгом отца-патриота. Три акта вел на сцене Михоэлс эту внутреннюю борьбу Зайбла, медленно и тщательно очищая сознание своего героя от пережитков прошлого. Но зато с какой убежденностью, с какой настоящей жизненной правдой звучали у артиста слова Овадаса, обращенные к старику Аврому:

— Не нужно поминальных обрядов! Память о нем сохранится в сердцах защитников нашей Родины. Скажи богу, что я купил эту землю ценой жизни сына...

Еще сильней и глубже проявилась у Михоэлса эта интересная и своеобразная переключка с Лиром в роли Тевье-молочника.

Образ Тевье-молочника, еврейского бедняка-труженика, придавленного нищетой и бесправием, но постепенно втягиваемого в водоворот революционных событий 1905 года, — один из самых проникновенных, самых глубоких и ярких образов, нарисованных Шолом-Алейхемом. Этот образ давно занял в мировой литературной галерее самое почетное место наряду с другими художественными образами людей из народа.

В роли Тевье-молочника Михоэлс давал не только живой и типичный портрет бедняка-еврея, умеющего не покладая рук трудиться, не унывающего в несчастье, безгранично любящего жизнь и черпающего силы в своей чистой вере в будущее человечества, но и образ большого художественного обобщения. В этом образе артист как бы олицетворял

судьбу еврейского народа, его оптимизм, его мудрость, его силы и волю к борьбе.

Тевье-молочник в исполнении Михоэлса был человеком, который на своих плечах нес тяжелый груз векового гнета, но человеком, в котором жила сила Геркулеса. Вот-вот он расправит свои могучие плечи, встряхнет ими и сбросит все, что давит и гнетет его. Сбросит рабство, нищету, предрассудки.

И в то же время в философской теме Тевье-молочника Михоэлс нашел и показал общность с темой Лира. И Лир и Тевье вступали в конфликт с действительностью, обусловленный отношением к ним их дочерей, отношением, которое раскрывало и Лиру и Тевье новые, неведомые им стороны жизни, социальных и этических норм человеческого поведения. Но в то время, как Лир, познавая объективный смысл окружающей его реальной жизни, приходил к краху, Тевье-молочник, прошедший через подобное познание, возрождался и обновлялся духом. Так тема краха старого мировоззрения, поднятая Михоэлсом в трагедии о Лире, получала новое толкование в эпопее о Тевье и приобретала оптимистическое звучание. Лир, оставленный своими близкими, шел в темницу, в могилу; Тевье, покинутый своими дочерьми, оставался жить и шел к свободе, к радостному слиянию с миром таких же прозревших людей, как он.

В роли Тевье Михоэлс вновь продемонстрировал свое блестящее актерское мастерство. В этой роли все шло от большой мысли, от высокой идеи, от подлинной жизненной правды. Каждый жест, каждое движение, каждый прием, которым пользовался здесь артист, — все подчинялось идейному замыслу роли, становилось средством его раскрытия.

Очень ярко и хорошо рассказал об этом сам



Михоэкс в роли Тевье-молочника
(„Тевье-молочник“—по Шолом-Алейхему)

Михоэлс в одном газетном интервью. Доказывая мысль, что актерский прием должен служить выражением идейного замысла роли, он привел следующий пример из спектакля «Тевье-молочник».

«На сцене в «Тевье-молочнике» печь и у противоположной стороны дверь. Печь — это семейный очаг Тевье. Возле него проходили в его доме минуты уюта. Через дверь уходили дочери Тевье в какую-то далекую, чуждую ему жизнь. И вот, когда Тевье в душевном смятении движется по комнате, не желая мириться с одиночеством, с разрушением своего домашнего очага, он неизменно тянется к печке, что-то постоянно ищет возле нее. Здесь его движения, доверчивые, ищущие. Когда же он подходит к двери, проверяет, заперта ли она, его движения всегда тревожны, беспокойны... Вся эта актерская «игра» была для меня органична. Она целиком вытекала из моего понимания Тевье, его психологии...».

Ролью Тевье-молочника Михоэлс окончательно закрепил свои новые, отвоеванные им в борьбе с враждебными его творческой индивидуальности силами, позиции реалистического актера, искусства глубокой жизненной правды.

9

Утверждая в каждой новой роли реалистическое искусство, обогащая свой творческий метод, Михоэлс как художественный руководитель и главный режиссер Еврейского театра неуклонно и твердо вел к идейно-творческой перестройке и весь его коллектив.

Направляемый Михоэлсом Еврейский театр начинает уже видеть в своем народе не только нищих, забитых, униженных людей, но и гордых героев, смелых и самоотверженных борцов за национальную незави-

симось, за свободу. Обращаясь к прошлому, театр находит в истории еврейского народа величайших полководцев, мужественных, свободолюбивых воинов, с оружием в руках поднимавшихся против угнетателей и поработителей. Поворачиваясь к современности своим новым репертуаром, вбирающим в себя лучшие произведения советских еврейских писателей, театр видит и показывает зрителю в счастливом настоящем еврейского народа яркие образы строителей социализма, защитников советской Родины, здоровых, крепких, полных оптимизма новых людей.

Горячее стремление утвердить на сцене новые положительные образы, реалистически ярко и художественно убедительно раскрыть героину прошлого, поразительное величие современности, широко и глубоко показать все богатство и многогранность жизни своего возрожденного народа, — это стремление становится программой Еврейского театра, смыслом его идейно-творческой перестройки.

Замечательными спектаклями, определявшими эту идейно-творческую перестройку Еврейского театра, были созданные под художественным руководством Михоэlsa: «Бар-Кохба», «Суламифь», «Семья Овадис», «Тевье-молочник», «Блуждающие звезды».

В спектакле «Бар-Кохба» Еврейский театр раскрыл одну из славных страниц истории своего народа — волнующие эпизоды третьей Иудейской войны с Римом в начале второго века, во главе которой стоял народный вождь, носивший символическое имя «Бар-Кохба» — «Сын звезды», и под знаменами которого сражалось пятьсот тысяч человек не только евреев, но и представителей других народов, стонавших под римским игом.

Литературно блестящая, глубокая по философскому



Народная артистка СССР В. В. Барсова
поздравляет С. М. Михоэlsa с его пятидесятилетием
на вечере в Доме актера.

замыслу, исторически правдивая и поэтическая пьеса советского еврейского поэта С. Галкина дала возможность Еврейскому театру впервые показать на своей сцене подлинно героический спектакль, политически острый, полемически страстный.

Бар-Кохба был выдающимся полководцем своего времени, человеком исключительного мужества и смелости. На подавление поднятого им восстания Рим двинул лучшие свои легионы в Иудею из Финикии, Египта и Аравии и самого знаменитого своего полководца — Юлия Севера. Преданное еврейскими аристократами и богачами, стоявшими за сближение с Римом, это восстание было потоплено в крови. Талмудистские «историки» назвали Бар-Кохбу Бар-Козибой — «Сыном лжи», возлагая на него ответственность за беды, обрушившиеся на Иудею. Еврейские шовинисты всех мастей всячески пытались использовать имя Бар-Кохбы: выдавая себя за продолжателей его дела, они стремились, пользуясь его легендарной славой в народе, скрыть свои буржуазно-националистические цели.

Освободить Бар-Кохбу из плена лживых измышлений клерикалов и националистов, показать Бар-Кохбу таким, каким он был, вождем народного восстания, — таков был замысел пьесы С. Галкина. Такова была и политическая направленность этого спектакля, осуществленного Еврейским театром, твердо идущим под художественным руководством Михоэлса по новому творческому пути.

Глубоко волновавшими зрителя спектаклями явились и поставленные самим Михоэлсом «Суламифь» С. Галкина, «Семья Овадис» П. Маркиша и особенно «Тевье-молочник» и «Блуждающие звезды» по Шолом-Алейхему.

В этих спектаклях засверкала еще одна грань огромного сценического таланта Михоэлса — его дарование и мастерство как постановщика и режиссера. Наиболее полно и ярко это режиссерское дарование Михоэлса сказалось в спектаклях «Тевье-молочник» и «Блуждающие звезды».

Всегда горячо любивший Шолом-Алейхема, остро и тонко чувствовавший каждую строку его книг, жизненно правдивых, наполненных горячей любовью к народу, проникнутых мудрой верой в счастливое будущее, Михоэлс показал в этих двух спектаклях подлинный смысл творчества великого классика еврейской литературы. В отличие от режиссеров лжеинноваторов, грубо искажавших формалистическими извращениями и трюкачеством его прекрасные реалистические произведения, впитавшие в себя соки народной мудрости, Михоэлс раскрыл Шолом-Алейхема на сцене как глубокого писателя-реалиста, рисовавшего жизнь, в которой клопочут большие человеческие чувства и страсти.

В спектаклях, поставленных Михоэлсом, как и в самих произведениях Шолом-Алейхема, перед зрителями раскрывались правдивые картины жизни и быта еврейских народных масс царской России, изнывавших в этой «огромной тюрьме народов» под двойным гнетом — национального бесправия и чудовищной эксплуатации своей собственной буржуазии, возникали широкие социальные и художественные обобщения.

Глубоко историчные в своем правдивом показе трагической участи семьи бедняка Тевье и печальной судьбы «блуждающих звезд» старого еврейского театра, эти спектакли, созданные Михоэлсом, как и все его творчество актера и режиссера, были живым призывом к зрителям горячо любить и ценить свой

народ с его прекрасным оптимизмом, глубокой мудростью, неиссякаемой силой и несгибаемой волей к борьбе и победе.

10

... 22 июня 1941 года. Первый день начала Великой Отечественной войны Советского Союза с фашистской Германией, воспоминания о котором никогда не сотрутся из памяти народной.

В этот исторический день Государственный еврейский театр во главе с Михоэлсом был в Харькове на гастролях. Утром театр давал шефский спектакль в Доме Красной Армии. Когда раздвинулся занавес и на сцене ожили поэтические образы «Суламифи», никто еще не знал о том, что враг уже перешагнул священные рубежи нашей великой Родины. Зрительный зал Дома Красной Армии был заполнен офицерами. Они бурно аплодировали еврейским актерам, свободно и радостно утверждавшим свое национальное искусство.

Во время антракта в театре узнали, что началась война. Взволнованные исполнители с трудом доиграли спектакль. Ночью труппа выехала в Москву.

По дороге артисты встречали бесконечные воинские эшелоны, танки, орудия, видели суровые лица солдат и офицеров, узнавали своих знакомых москвичей, уже одетых в военную форму и едущих на фронт. Над поездом, который вез труппу домой, кружились немецкие стервятники. Война ворвалась в жизнь театра.

В Москве, затемненной, настороженной, живущей мыслями о фронте, Еврейский театр возобновил для воинов Красной Армии все свои лучшие постановки.

В августе в столице Советского Союза был создан Еврейский антифашистский комитет. Во главе его

стал Михоэлс. На весь мир прозвучали произнесенные им на митинге представителей еврейского народа пламенные слова:

— Еврейская мать! Если даже у тебя единственный сын, — благослови его и отправь в бой против коричневой чумы...

Еврейский антифашистский комитет в СССР, возглавляемый Михоэлсом, развил большую активность. Вместе с другими антифашистскими комитетами, созданными в Москве в дни всенародной борьбы с немецким агрессором, — Всеславянским комитетом, женским, молодежи, комитетом ученых, — он призывал прогрессивные силы всего мира на борьбу против фашистских извергов, поработивших целые народы, намеревавшихся уничтожить тридцать миллионов славян и все еврейское население. Перед лицом всего мира он засвидетельствовал, что евреи Советской страны совместно с другими братскими народами, во главе с великим русским народом, стали грудью на защиту социалистической Родины.

Обращаясь к евреям всего мира, Михоэлс стремился горячими строками своего послания внушить трудящимся евреям зарубежных стран ту большую советскую мудрость—«мудрость, требующую борьбы», которая в Советском Союзе привела лучших сынов еврейского народа добровольцами в ряды Красной Армии.

«В нашей свободной Родине, — писал Михоэлс, — выросло новое гордое поколение. Поколение, которое впитало в себя великие прогрессивные идеи человечества. Поколение, которое унаследовало величайшие культурные ценности своего народа, как и всего человечества. Поколение, которое всем своим существом поняло значение советской Родины, ставшей матерью для всех населяющих ее народов. Такое

поколение не знает страха! Такое поколение не может чувствовать себя жертвой! Такое поколение не может не победить!».

В 1943 году Михоэлс и поэт И. Фефер как делегаты Еврейского антифашистского комитета совершили поездку в Соединенные Штаты Америки, Великобританию, Канаду и Мексику. На один только стадион Пола Граунд пришли на митинг слушать Михоэлса сорок восемь тысяч человек. Его страстные выступления на подобных митингах, где он рассказывал о героической борьбе Советского Союза с фашизмом, способствовали сближению и дружбе американского и английского народов с советским. Его горячие призывы поддержать эту борьбу усилили симпатии народных масс Америки и Англии к Советскому Союзу и укрепили единый антифашистский фронт. Его личные встречи с такими людьми, как Альберт Эйнштейн, Теодор Драйзер, Герберт Уэльс, Ренуар, Шолом Аш, Поль Робсон, Чарли Чаплин расширили, обогатили представления зарубежной интеллигенции о советской действительности, о советской науке, искусстве, литературе.

— Меня засыпали вопросами, — рассказывал, вернувшись из своей поездки, Михоэлс, — разнообразными вопросами, которые, однако, в итоге все сводились к одному — к форме взаимоотношений между народами, существующей в нашей стране.

— Людей театра поражал, например, тот факт, что у нас Шекспира играют на всех языках, в то время как в Америке Шекспира вообще играют очень редко. И тут же от вопросов о театре мои собеседники, естественно, переходили к общим вопросам о расцвете национальных культур в Советском Союзе, о его национальной политике, ко всему тому ново-



Смерть фашизму!
Выступление С. М. Михоэlsa на антифашистском
митинге в Нью-Йорке

му, что утверждает перед лицом человечества советский народ, его гениальный вождь Сталин...

И не случайно к вернувшемуся в Москву Михоэлсу, как председателю Еврейского антифашистского комитета, стали приходиться письма от евреев со всех концов мира. В Михоэлсе — одном из лучших представителей советских евреев — они видели умудренного новой и великой правдой человека. И он, отвечающий аккуратно на каждое письмо, стал искренним другом тех, кто обращался к нему в поисках этой правды, другом, несущим не «мудрость хасидов», не цитаты из библии, учащей безропотной покорности судьбе, а призывы к борьбе за социальную справедливость и свободу.

Разносторонняя общественно-политическая деятельность Михоэлса в годы войны не отодвинула от него творческой работы актёра, режиссера, руководителя театра. В дни наступления немцев на Москву большинство ее театров эвакуировалось из столицы. Еврейский театр, руководимый Михоэлсом, переехал в Ташкент. Здесь он восстанавливает весь свой текущий репертуар, создает новые спектакли. И среди них спектакль, рассказывающий на еврейском языке о жизни и борьбе национального узбекского героя, революционера Хамза.

Поставив новую пьесу Переца Маркиша «Око за око», театр вывел на сцену еврейских народных мстителей-партизан, героически сражающихся с немецкими оккупантами. В Ташкенте родилась и первая сценическая редакция оптимистического, полного веры в скорую победу советского народа над фашизмом спектакля «Фрейлехс», удостоенного в 1946 году Сталинской премии.



С. М. Михоэде и негритянский певец Поль Робсон

Горячее, активное участие принимал Михоэлс и в жизни молодых узбекских театров. В Ташкентском узбекском театре оперы и балета он организовал занятия для актеров по истории театральной культуры, по технике сценического мастерства, сам читал им лекции. В драматическом узбекском театре он консультировал постановки новых спектаклей.

Великие испытания, выпавшие на долю советской Родины, горе и ужасы, пережитые советскими людьми на территории, временно захваченной фашистами, закалили сердце Михоэлса ненавистью к фашистским людоедам. Война расширила его опыт в идеологической борьбе с врагами Советского Союза, озарила его путь как художника сцены неутолимой жаждой творить во имя блага народного.

Окончание войны Советского Союза с гитлеровской Германией, завершенное всемирно-исторической победой советского народа, который под знаменем коммунистической партии, под водительством гениального Сталина разгромил фашистские полчища, стало для Михоэлса новым этапом творчества. Один за другим показывает руководимый им Еврейский театр, вернувшийся в Москву, свои новые спектакли, созданные Михоэлсом-режиссером.

Первым спектаклем, поставленным Михоэлсом в Москве, был возобновленный в новой сценической редакции «Фрейлехс». Этот спектакль, первоначальный вариант которого Еврейский театр показал в Ташкенте еще в самые тяжелые дни борьбы советского народа с фашистскими захватчиками, вновь обнаружил мудрый оптимизм творчества Михоэлса.

На бесхитростной сюжетной основе пьесы «Фрейлехс» о преодолевшей множество преград трагедия

тельной и нежной любви девушки и юноши, вступающих в брак, скрепляемый веселой еврейской свадьбой, Михоэлс сумел утвердить высокую идею победы добра над злом, торжества народного духа, который не сломали и не могли сломить тяжелые испытания войны.

Вслед за спектаклем «Фрейлехс», высоко оцененным советской общественностью и удостоенным такой почетной награды, как Сталинская премия, Еврейский театр показывает следующие одна за другой еще четыре новых постановки: «Канун праздника» М. Бродерзона, «Солнце не заходит» И. Фефера, «Восстание в гетто» П. Маркиша и «Леса шумят» Г. Линькова и Алексея Брата — спектакль, рассказывающий о нерушимой ленинско-сталинской дружбе советских народов.

Различные по содержанию, по своим литературным и сценическим достоинствам, эти спектакли все несли еврейскому зрителю одну великую идею, знаменосцем которой стал Михоэлс,—идею безграничной любви к социалистической Родине, любви, вырастающей в подвиг, в страстную борьбу с самым отвратительным, что породил фашизм: с человеконенавистнической бациллой расизма.

11

...13 января 1948 года неожиданно для всех оборвалась прекрасная жизнь Михоэлса. «Жизнь человека, который сам был воплощением жизни. Горячей, сильной, полнокровной жизни. Стремительной и бурной, как река».

Огромным горем наполнила печальная весть о смерти Михоэлса сотни тысяч еврейских зрителей, так сильно, так искренно, как самого родного и близ-

кого, любивших его. Большой и мучительной болью отозвалась эта весть в сердцах советских людей, в сознании всех деятелей советского искусства, театра.

«Сердце мое полно глубокой скорби, — писал народный артист Советского Союза М. М. Тарханов, — Умер Михоэлс. Умер вдохновенный художник, человек большой культуры, богатой эрудиции. Умер замечательный сын нашей советской Родины».

«Михоэлса больше нет. Эти слова страшно писать, трудно произнести и еще труднее понять», — говорил С. Образцов, выражая общие чувства всех советских артистов.

В течение двух дней десятки тысяч москвичей прошли мимо установленного в помещении Государственного еврейского театра гроба Михоэлса, чтобы отдать последний долг верному сыну социалистической Родины.

Артисты московских театров, писатели, художники, политические и общественные деятели, военные, рабочие и служащие многих предприятий и учреждений трогательно прощались с одним из замечательнейших мастеров советской сцены, с человеком, составлявшим гордость своего народа, пламенным патриотом советской страны, видевшим в активном служении ей единственную цель своей жизни.

16 января состоялись похороны Михоэлса. На траурном митинге с речами выступали генеральный секретарь Союза советских писателей А. Фадеев, председатель Всеславянского комитета генерал-лейтенант А. Гундоров, народный артист республики В. Зускин, поэт И. Фефер, режиссер А. Таиров, народный артист республики К. Зубов и другие.

Все они с волнением говорили об огромной поте-

ре, которую понесло советское искусство со смертью Соломона Михайловича Михоэлса.

— Он был одним из неповторимых мастеров труднейшего ремесла искусства, — сказал писатель Фадеев. — Михоэлс был человеком на редкость цельным, жизнелюбивым, с кристально чистой душой. Его авторитет в искусстве был непререкаем...

Словами любви и скорби, провожая Михоэлса в его последний путь, генерал А. Гундоров и поэт И. Фефер рассказывали о том, с каким достоинством подлинно советского патриота выступал Михоэлс на многочисленных митингах в Америке во время своего пребывания там в 1943 году, с какой гордостью и страстностью пропагандировал он на чужбине великие достижения своей бесконечно любимой Родины.

12

Преждевременная смерть Соломона Михайловича Михоэлса отняла у еврейского театра его лучшего актера, лишила все советское искусство одного из самых ярких его деятелей. Но смерть не могла отнять у советского народа то, что нес в своем творчестве Михоэлс. Умер Михоэлс. Но не умерли, остались жить принципы его творческой системы, его философия актерского искусства, на которой будут учиться и расти многие поколения советских актеров...

Для Михоэлса непреложной истиной было то, что актер это такой же «инженер человеческих душ», как и писатель. Михоэлс считал, что если актеру нечего сказать зрителю, он не имеет права выходить на сцену. «Каждый актер, — учил он, — как и писатель, как и вообще каждый человек искусства, должен иметь круг своих тем, которые волнуют и зани-

мают его больше всего. Но темы эти должны нести в себе не просто оригинальные идеи, а идеи времени, эпохи, в которой живет актер».

Когда Михоэлса спрашивали, кого из актеров он считает своими учителями и кто из актеров является для него примером, Михоэлс отвечал:

— Комиссаржевская и Каминская.

Этот ответ был необычайно характерен. Комиссаржевская и Каминская имели каждая свою тему в искусстве. Комиссаржевская всегда приносила на сцену те чувства, которыми жила сама. В любой роли она играла «тревогу души мятежной», протест, конфликт борца-одиночки с миром насилия и произвола. Каминская во всех ролях играла «рождение героини», жизнь женщины, которая, проходя сквозь горнило всевозможных испытаний, уготовленных ей судьбой, выходила из них обновленной, обретшей черты мужества и силы. И Комиссаржевская и Каминская были верными дочерьми своего народа, своей социальной культуры, своего времени. Они выражали и несли на сцену идеи, волновавшие их современников.

Тема Михоэлса как актера была другая. Его темой, как сформулировал ее он сам, был «человек, поставленный лицом к лицу с миром, и поведение этого человека, движимого страстью познания и преобразования мира». Но так же, как и Комиссаржевская и Каминская, Михоэлс пронес свою тему через все роли. В различные периоды его актерской жизни эта тема получала различное толкование и решение. Вначале в ролях реб Алтера, Меңахем-Менделя, Бадхена, Вениамина и отчасти Лира она звучала пессимистически: человек не находил места в мире и трагически страдал. Потом, в ролях Глухого,

Овадаса и особенно Тевье-молочника она получала прямо противоположное прежнему оптимистическое звучание: человек радостно принимал мир и сливался с ним, как часть великого целого. Но всегда на всем актерском пути Михоэлса эта тема несла в себе отражение великой идеи нашей эпохи — идеи такого познания и преобразования мира, которое дало бы возможность человеку, вдохновленному идеалами коммунизма и освобожденному в своем сознании от пережитков прошлого, стать творцом и хозяином жизни.

Основой актерского творчества для Михоэлса было умение образно воспринимать жизнь, ее явления, людей. Актер на сцене не объясняет, он действует. Но чтобы увлечь зрителей, он должен воплотить замысел драматурга в осязаемые образы. А для этого актер сам должен быть художником, мыслителем, поэтом, умеющим свою творческую идею, которую он выдвигает, осуществляя замысел драматурга, увидеть сквозь призму собственных художественных образов.

— Можно взять простую идею, — говорил Михоэлс, — скажем, мысль о том, что деньги портят человека, и облечь в такие образные формы одежды, что мысль засияет глубиной и мудростью. Еврейский поэт Галкин в своем стихотворении выразил, например, эту мысль так: «Перед тобой стекло, — оно прозрачно и светло, ты видишь сквозь него весь мир, всех людей — кто радуется, кто плачет. Но стоит тебе взять на грош серебра и посеребрить одну сторону стекла, — стекло превращается в зеркало, весь мир из этого стекла исчезает, и, как бы ни было прозрачно это зеркало и светло, в нем отныне ты видишь только самого себя». Такова сила

образной убедительности, проникновения в самую суть явлений...

В своих поисках образного в искусстве Михоэлс всегда ссылался на величайшего учителя сцены К. С. Станиславского. В статье «С чего начинается полет птицы» Михоэлс, описывая свою встречу с Константином Сергеевичем в подмосковном доме отдыха в 1937 году, рассказывал, как Станиславский, который был уже смертельно болен, продолжал жить и мыслить образами. Станиславский спросил Михоэлса:

— Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?

— Птица сначала расправляет крылья.

— Нет, птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать...

Приводя этот разговор, Михоэлс писал: «Даже в определении физиологического самочувствия К. С. Станиславский размышлял образно». У Станиславского призывал Михоэлс учиться мыслить образно.

Образное было тесно связано у Михоэлса с идейным. Вне идеи для Михоэлса не существовало образа, ибо вне идеи для него не было вообще искусства. Идея рождает образ. Образ рождает актерский прием. Но и идея и образ могут родиться только в результате глубоких размышлений, в результате пытливого и внимательного изучения живой, реальной жизни.

Михоэлс был актером-философом. В его творчестве решающую роль играла мысль, которой он освещал тот или иной образ. Внешнее у Михоэлса поэто-



Последний снимок С. М. Михоэlsa
(11 января 1948 г.)

му всегда являлось только следствием, прямым и логическим, огромной внутренней работы. Но в то же время Михоэлс был актером горячего чувства, бурного темперамента. В этом «но» нет никакого противоречия. Давно пора уже отказаться от схоластического деления художников сцены только на актеров мысли и актеров чувства, на актеров интеллекта и актеров интуиции. Все крупнейшие мастера мировой сцены, все выдающиеся артисты советского театра своей творческой практикой опровергают это искусственное разграничение, являя образцы сочетания и мысли и чувства. Это сочетание — основная особенность и Михоэлса, актера, которому была вообще чужда даже самая постановка вопроса: что важнее для артиста — понять или почувствовать? Михоэлсу в его актерском творчестве одинаково было важно и то и другое — и понять и почувствовать. Но впереди у него всегда шла мысль, идея, которая озаряла образ, углубляла его.

Михоэлс был актером совершенной и великолепной техники, актером, блестяще владевшим искусством внешней выразительности. Его сценические герои навсегда запоминались своей острой характерностью, неповторимостью своих черт.

Михоэлс был очень музыкален. Он обладал тончайшим слухом. На сцене он был удивительно пластичен и настолько ритмичен, что создаваемые им образы казались приводимыми в движение музыкой. Также блестяще владел Михоэлс жестом, мимикой и особенно искусством игры на паузах.

— Я играю не меньше, когда молчу, чем когда произношу свои монологи, — говорил он и пояснял: звук рождается из молчания и умирает в молчании,

хорошо и вкусно бывает актеру взять слово, окунуть его в безмолвие и извлечь оттуда обновленным.

Но актерская техника для Михоэлса никогда не становилась самоцелью. Свое актерское умение он превращал в средство раскрытия образа, целиком подчинял психологической правде на сцене.

Михоэлс был актером исключительно большого творческого диапазона. Ему одинаково свободно давались трагические и комические, героические и лирические роли. Одно только обязательное условие он предъявлял к ролям: чтобы они были глубоки по замыслу и жизненно правдивы.

В своей режиссерской работе Михоэлс целиком отражал то, во что он верил, что нес с собой как актер. Михоэлс-режиссер всегда стремился к созданию спектаклей высокой идейности, реалистической силы, широких философских обобщений и в то же время спектаклей яркой театральной формы.

Высокой идейности, глубине мысли, жизненной правде, цельности и ясности форм учил Михоэлс и как художественный руководитель театра, и как педагог — руководитель и профессор единственного в мире Государственного еврейского театрального училища, в котором воспитываются будущие актеры еврейских советских театров.

Громадной была эта роль Михоэлса как руководителя, учителя и воспитателя актеров. Возглавив Еврейский театр, он сумел сплотить вокруг себя в единое, монолитное целое замечательный коллектив талантливых актеров, музыкантов, художников. Имена ближайших соратников Михоэлса: артистов Зускина, Штеймана, Шидло, Ром, Финкелькраута, Ротбаум, Минковой, Гертнера, Берковской, Карчмер, Хазака,

Нея, Розиной, Эпштейн, Ковенской и других; композиторов Пульвера, Крейна, Мильнера; художников Альтмана, Рабиновича, Тышлера, Фалька — эти имена стали широко известны советскому зрителю.

Как никто, умел Михоэлс находить и выдвигать даровитую молодежь. В ежегодных гастролях еврейского театра, объездившего за годы своего существования десятки городов Украины и Белоруссии, к Михоэлсу всегда приходили молодые люди, мечтающие о сцене. Он охотно выслушивал всех, внимательно оценивал, что умеет, на что способен каждый из них, и тут же приглашал наиболее одаренных в Москву — в Еврейское театральное училище, созданное его энергией, или непосредственно в театр.

Сценический деятель, целиком выросший и сформировавшийся в годы советской власти, Михоэлс был человеком широкого кругозора. Он никогда не замыкался интересами только театра, а тем более только своего театра. Актер-общественник, превратившийся за годы войны в крупного общественно-политического деятеля, он был не только председателем Еврейского антифашистского комитета, но и членом Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы, членом Художественного совета Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, членом президиума Всероссийского театрального общества и Центрального комитета профессионального союза работников искусств. Он жил интересами всей Советской страны. Он был человеком искусства великой Сталинской эпохи.

Советский народ глубоко ценил Михоэлса, как замечательного мастера сцены, яркого и многогранного, смелого и принципиального художника-гражданина.

Советское правительство за выдающиеся заслуги перед театральным искусством удостоило С. М. Михоэlsa высшей награды нашей Родины — орденом Ленина, присвоило ему высокие звания народного артиста Союза ССР и лауреата Сталинской премии.

Память Михоэlsa увековечена в советском искусстве. Его именем названы Государственный еврейский театр, которым он руководил, и Московское еврейское театральное училище. В Государственном театральном институте им. А. В. Луначарского и в Московском еврейском театральном училище установлены стипендии имени Михоэlsa.

Государственный еврейский театр, которым руководил Михоэлс и который отныне носит его имя, занимает достойное и почетное место среди лучших театров Советского Союза. Следуя по творческому пути Михоэlsa, этот театр имеет все возможности дальнейшего творческого роста и процветания.

Гражданин Советского Союза Соломон Михайлович Михоэлс был верным сыном своего народа. Всесторонне образованный человек, Михоэлс блестяще знал свою национальную литературу, историю, музыку, фольклор. В старой прогрессивной еврейской культуре и в новой советской еврейской культуре, национальной по форме, социалистической по содержанию, находил он неиссякаемый источник для пытливой творческой мысли. Наряду с этим он прекрасно знал и горячо любил русскую культуру, русский театр, литературу, музыку, живопись. В великих творениях русских мыслителей и художников он черпал свое вдохновение. Их идеями он обогащал искусство своего народа.

Михоэлс был глубоко национальным актером, но,

как всякий большой национальный художник сцены, он был близок и доступен зрителю любой национальности. Язык подлинного искусства всегда интернационален. Можно было ни слова не понимать по-еврейски, но восхищаться и наслаждаться игрой Михоэlsa.

Актер мирового масштаба, талантливый режиссер, человек большой культуры, богатой эрудиции, яркого ораторского дарования — Михоэls по праву занимал крупнейшее место в жизни советского искусства. Молодые актеры советских театров учились на создаваемых им образах, внимательно прислушивались ко всем его высказываниям. Убедительные и страстные выступления Михоэlsa, направленные против схоластов и догматиков, пытающихся превратить гениальную «систему Станиславского» в сборник готовых рецептов актерского искусства, ставили его в первые ряды борцов за подлинный реализм на сцене, реализм социалистический, насыщенный глубокой философской мыслью и поэзией.

Сценический мастер выдающегося таланта, Михоэls был одним из самых умных и проникновенных актеров наших дней. Он был актером-философом, актером-поэтом, крупнейшим общественно-политическим деятелем. И в этом заключалось его своеобразие, его покоряющая сила.

Редактор *И. Альтман*

Техред. *Л. Дворкин*

Сдано в производство 27/III-48 г. Подписано к печати 20/IV—48 г. Б—00221,
Тир. 75 000, Формат бумаги 70x103¹/₃₂. Печ. л. 3. Уч.-изд. л. 3,59 Зак. 65.

Типография Госиздательства „Дер Эмес“, Москва, Старопанский пер., 1.